

Intertekstualnost u dramama Ive Brešana

Šmalcelj Sihtar, Ana

Undergraduate thesis / Završni rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Croatian Studies / Sveučilište u Zagrebu, Fakultet hrvatskih studija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:111:275024>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-12**



Repository / Repozitorij:

[Repository of University of Zagreb, Centre for Croatian Studies](#)





SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
HRVATSKI STUDIJI

ANA ŠMALCELJ

**INTERTEKSTUALNOST U DRAMAMA IVE
BREŠANA**

ZAVRŠNI RAD

Zagreb, 2019.



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
HRVATSKI STUDIJI
ODSJEK ZA KROATOLOGIJU

ANA ŠMALCELJ

**INTERTEKSTUALNOST U DRAMAMA IVE
BREŠANA**

ZAVRŠNI RAD

MENTOR: doc.dr.sc Viktorija Franić Tomić

Zagreb, 2019.

SADRŽAJ:

SAŽETAK:.....	4
1. UVOD	5
2. BREŠANOV DRAMSKI OPUS.....	6
3. BREŠANOVE DRAME I INTERTEKSTUALNOST	7
4. PREDSTAVA HAMLET U SELU MRDUŠA DONJA.....	9
4.1. PRISUTNOST SHAKESPEAREA U BREŠANOVOM DJELU.	13
5. NEČASTIVI NA FILOZOFSKOM FAKULTETU	14
6. ANERA.....	17
7. HIDROCENTALA U SUHOM DOLU	19
8. OSTALA INTERTEKSTUALNA DJELA.....	21
9. POLITIČKO KAZALIŠTE.....	22
10. ZAVRŠETAK	23
11. POPIS LITERATURE	24

SAŽETAK:

U ovom će se završnom radu analizirati korpus probranih dramskih djela Ive Brešana s obzirom na piščev intertekstualni postupak u kojemu uspostavlja relaciju sa klasicima književnosti zapadnoeuropskoga kruga, ali isto tako pokazuje poznavanje dramskih žanrova i tekstova domaće književne tradicije. Upravo ta dvojnost njegovih poticaja klasičnih stranih i domaćih vrela omogućila je piscu da uspješno prokaže anomalije svakoga totalitarnoga režima i dogmatskoga mišljenja, pa možemo reći da je cjelovit njegov dramski opus tragičnih groteski zapravo veliko zrcalo postavljeno pred hrvatsku kazališnu publiku sedamdesetih i osamdesetih godina 20. stoljeća, za vrijeme punoga života ali kasnije i začetaka raspada aktualnog komunističkog režima.

KLJUČNE RIJEČI:

Ivo Brešan, političko kazalište, intertekstualnost, drama, groteskne tragedije.

1. UVOD

U ovom će se završnom radu na temelju iscrpne stručne literature o dramskom radu Ive Brešana ponuditi intertekstualna analiza njegovih drama i tekstova na koje se oni referiraju. Posebno će se analizirati intertekstualni odnosi drama ovog pisca prema klasičnim djelima Shakespearea, Racinea, Molierea i Goethea. Cilj ovog rada je i ukazati na piščevo mjesto u političkom kazalištu njegova vremena. Dosadašnja istraživanja o Brešanovom dramskom opusu bila su vrlo opsežna. Na osnovu konzultirane literature upoznat ćemo se sa životopisom Ive Brešana te ćemo dati pregled njegova dramskog stvaralaštva.

Igor Mrduljaš, autor *Dramskog vodiča* ponudio je biografiju, te dramski pregled stvaralaštva Ive Brešana. Nakon toga analizirati ćemo probani korpus Brešanovih drama s posebnim naglaskom na njihovoj intertekstualnosti i povezanosti s kanonskim tekstovima, odnosno, klasičnim autorima. Nadalje, rad će pružiti uvid u analize i mišljenja ostalih autora koji su se bavili ovom tematikom, poput: Borisa Senkera, Lade Čale – Feldman, Ive Vidana. Na kraju će se i obrazložiti *Brešanova* povezanost s političkim kazalištem i njegova sama funkcija u istom.

Kako bi se jasnije prikazalo Brešanovo stvaralaštvo i sam dramski rad, kronološki ćemo prikazati njegovo stvaralaštvo. Brojni su hrvatski književni povjesničari i teatrolozi iskazali svojim studijama interes za Brešanovo dramsko stvaralaštvo čime su nam omogućili njegovo bolje razumijevanje. Ivo Brešan rođen je 1936. godine pokraj Šibenika, u Vodicama. Diplomirao je na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je studirao jugoslavenske književnosti. Jedno je vrijeme živio i radio u Šibeniku kao profesor hrvatskog jezika u gimnaziji. Nakon toga je radio u Centru za kulturu grada Šibenika, te je tamo obnašao funkciju umjetničkog ravnatelja. Uglavnom je pisao za kazalište. Osim dramskog stvaralaštva kojeg ćemo interpretirati u sljedećim poglavljima, pisao je eseje i romane, od kojih se ističu: *Ptice nebeske* i *Ispovijedi nekarakternog čovjeka*. Treba spomenuti i rad s *Krستم Papićem* s kojim je pisao filmske scenarije. Od toga je naravno, najpoznatiji scenariji prema istoimenoj drami *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* (1972.).

Surađivao je i sa Veljkom Bulajićem iz čega je proizašao film *Obećana zemlja* (1986.), te sa sinom Vinkom Brešanom. Zajedno su stvarali film pod nazivom *Kako je počeo rat na mom otoku* (1996.) koji je inače postao hrvatskim klasikom. Uz sve to, pisao je i za televizijski dramski program. Autor je i televizijske drame *Egzekutor* (1990.). Objavio je i tri knjige drama; *Groteskne tragedije* (Zagreb 1979.), *Nove groteskne tragedije* (Zagreb 1988.) i *Tri drame* (Zagreb 1993). Umro je 2017. godine.

2. BREŠANOV DRAMSKI OPUS

Ivo je Brešan autor brojnih drama. Prva drama je drama pod naslovom *Četiri podzemne rijeke* napisana je iz 1971. godine ali nikad nije izvedena na kazališnim daskama. Predstava *Hamleta u Selu Mrduša Donja*, objavljena u *Kolu* 1971. godine, te izvedena u Teatru &TD, u Zagrebu (1971.). Drama *Nečastivi na filozofskom fakultetu*, objavljena u *Prologu* 1975., a izvedena tek 1982. godine, u Ljubljani. *Smrt predsjednika kućnoga savjeta* (1978.), *Svečana večera u pogrebnom poduzeću* (1979.). *Arheološka iskapanja kod sela Dilj* (1981.), *Anera* (1983.). *Hydrocentrala u Suhomu dolu* (1985.), *Viđenje Isusa Krista u kasarni*, *Veliki manevri u tijesnim ulicama* (1990.). Zatim *Kratki kurs dugog propadanja - četiri jednočinke*; *Mastodont*, koja je neobjavljena, *Autodenuncijacija* (1994.), te *Kako je drug Jere Pičak isključen iz Saveza komunista*, također neobjavljena. *Egzekutor* (1991). *Islandski Stražar* (1993.), *Ledeno sjeme* (1993.), koja je neizvedena. *Stani malo Zvonimire* (1993.), *Potopljena Zvona*, izvedena u Hrvatskom narodnom kazalištu 1994. godine, te *Julije Cezar*, neobjavljen, ali izveden 1995. godine, u Hrvatskom narodnom kazalištu u Splitu. Brešanove drame spajaju nespojivo, odnosno spajanjem groteske s egzistencijalnom tematikom, dobiva se specifičan dojam. Uz sve to Brešan još dodaje hrvatski deseterac, stih hrvatske narodne književnosti kojeg spaja s kanonskim stihovima Shakespearea. Mrdušu Donju, karneval, orgije i visoku kulturu i tragediju. Kada govorimo o Brešanovu dramskom radu, bitno je spomenuti da je u hrvatsku dramu uveo jedan novi žanr i time ubrzao zapostavljanje kanoniziranih oblika.

3. BREŠANOVE DRAME I INTERTEKSTUALNOST

Pojam intertekstualnosti Hrvatska enciklopedija jasno objašnjava. Dolazi od francuskog *intertextualite*, *inter* + *tekst*. To je književni termin koji se pojavljuje 1960-ih godina. Njime se označavaju određeni tekstualni odnosi. Intertekstualno djelo, mnogo je kompleksnije jer sadrži veći opseg tema koje se međusobno prožimaju. Također sadrži i kodove i postupke koji se u nečemu razilaze, a u nečemu spajaju. „*Prema francuskom teoretičaru L. Jennyju intertekstualnost je općenito postupak remećenja reda, poretka, konvencije te potječe iz stajališta suvremenih teorija da se književna istina može prikazati tek iz više kutova. Prema R. Barthesu¹ svaki je tekst intertekst jer se njemu nalaze elementi prijašnjih tekstova i okolišne kulture*“

(<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=27671>), (pristupljeno 13. 8. 2019).

Barthesova se definicija kosi s tradicionalnim određivanjem prema kojemu je značenje svakog teksta, odnosno djela autonomno. Intertekstualnost odlikuje isprepletenost tema i značenja i međusobno prožimanje tekstova. U Hrvatskom leksikonu pojam intertekstualnosti se označava ovako: „*pojam postrukturalističkoga pristupa književnom djelu; smisao teksta spoznaje se u cijelosti tek pozivanjem na drugi, već postojeći tekst (R. Barthes)*“

(<https://www.hrleksikon.info/definicija/intertekstualnost.html>), (pristupljeno 13. 8. 2019).

Lada Čale Feldman je analizirala fenomen Brešanove intertekstualnosti u djelu *Brešanov teatar*. Napominje kako je zanimljiv Brešanov svojevrsni odmak od klasičnog pojma drame i dramske tradicije. Nadalje prikazuje značaj njegove aktualnosti i poriv mnogih kritičara za istraživanjem političkih konotacija u njegovim djelima.

¹ Roland Barthes, (1915. – 1980.), francuski teoretičar književnosti, semiolog, sociolog i kritičar (<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=6070>), (pristupljeno: 13. 8. 2019).

Ivo Vidan minuciozno je analizirao gotovo sve drame Ive Brešana. Na početku svojeg rada spominje teoretičare Barthesa i Bahtina², te na temelju njihovih postavki zaključuje da tekst ne posjeduje zasebni identitet, nego se svaki tekst realizira u kontekstu drugih, odnosno „*da se njihov identitet formira suodnosom, naime upijanjem i preobrazbom nekog drugog teksta...*“ (Vidan 1986: 158).

Autor vrlo točno uočava da je fenomen intertekstualnosti zanimljivo proučavati u teatarskim djelima *Ive Brešana*. Navodeći kako su takva djela jasan primjer namjerne uporabe predloška teksta, da bi se stvorio novi tekst, koji će multiplicirati značenja klasičnog predloška, te obogaćenim novim konotacijama postati aluzivan na suvremene i političke događaje. Dakle Vidan prikazuje autorov odnos prema predlošku, te analizira poveznicu između metateksta i njegove prisutnosti u izvornom tekstu, te funkciju u realizaciji djela. Vidan interpretira Brešanovu *Predstavu Hamleta u selu Mrduša Donja* u koleraciji s Shakespeareovim tekstom da bi podcrtao grotesknost djela koja se ostvaruje spajanjem antitetičkih sadržaja.

„*Ta „groteskna tragedija“, kako joj žanr određuje autor, travestija je općepoznatog renesansnog veldjela. Fabula, srž Shakespeareove radnje, ponavlja se, i to na dvije razine; u drami koja nije samo smještena u našu moralčku krajinu, nego je i iskaz i uprizorenje naravi i čudi te povijesno obilježene i deprivilegirane pokrajine u najsurovijoj i opsceno raskrivenoj praksi javne sile*“ (Vidan 1986: 159).

² Bahtin, Mihail Mihailovič, (1895.-1975.), ruski teoretičar književnosti. (<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=5268>), (pristupljeno: 13. 8. 2019).

4. PREDSTAVA HAMLET U SELU MRDUŠA DONJA

Tekst je objavljen 1971³. godine, ali je završni oblik poprimio nakon kazališne izvedbe u Teatru &TD. Dramu je režirao hrvatski kazališni doajen *Božidar Violić* i postigao veliki uspjeh. Kasnije su dramu izvodile brojne kazališne družine, kako profesionalne, tako i amaterske, tako da možemo zaključiti da su je uprizorila većina tadašnjih jugoslavenskih kazališta. Smatra se jednim od najvećih ostvarenja hrvatske dramske književnosti. Također, prema ovoj Brešanovoj drami snimljen je i film, što je naravno pridonijelo njegovoj popularnosti. Sukladno uspjehu koji doživljava, Brešanovo djelo izvodi se često i van granica Hrvatske. Govoreći o izvedbama u inozemstvu, svakako treba spomenuti ugledno hamburško kazalište Thalia Theater, te je vrlo zanimljivo da je predstava bila izvođena i u istočnoeuropskim kazalištima, koja su bila strogo kontrolirana. Brešanov rad i stvaralaštvo, a i on sam postali su važnim predmetom poučavanja mnogih hrvatskih kritičara, dramaturga i teatrologa.

U Mrduši je Brešan uspio spojiti danski makrosvijet i Mrdušin mikrosvijet sela Dalmatinske Zagore uz pomoć parodije i svojevrsne identifikacije. „Groteskna tragedija“, kako je Brešan pod-naslovio *Predstavu Hamleta...*, žanrovsko je određenje kojim se zapravo može odrediti cjelokupni njegov dramski opus. Ova najuspješnija Brešanova drama podijeljena je u pet dramskih slika. Mjesto radnje smješteno je u Dalmatinsku zagoru, dok je vrijeme radnje vezano uz poslijeratne godine. Zanimljivo je to što sam autor u navođenju osoba, napominje da je riječ o: Nezapamćenoj predstavi Hamleta u selu Mrduša Donja...

Umjesto Hamleta imamo Brešanov lik Jocu. Njegovi suseljeni također predstavljaju ostale *Sheakespearove* likove poput Klaudija, Ofeliju, Polonija, Laerta, Gertrudu. „*Međutim Brešanova inventivnost bila je u tomu, što do identifikacije njegovih likova sa svjetski poznatim modelima dolazi u >>kulturno-prosvjetnoj<< djelatnosti (u obliku koji ilustrira i ujedno kompromitira nesvrhovitu fasadu javne moći)...*“ (Vidan 1986: 159). Riječ je o predstavi Hamleta koju izvode mještani sela.

³ Igor Mrduljaš nas podsjeća u svom *Dramskom vodiču* kako je *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* napisana već 1965. godine.

Središnji lik u drami je Škunca; učitelj i jedini intelektualac. Nezamijećen u tom društvu, podcijenjen i potlačen „...izložen proizvoljnosti hirovite vlasti uzmiče u cinizam, prerađuje tekst Hamleta prema svjetonazoru i izražajnim mogućnostima bukovičkog kraja“ (Vidan 1986: 159).

„Brešanovi likovi uhvaćeni su u mrežu iskrivljenih zrcala, u kojima se odražavaju iluzije na Hamleta, ali nam o Hamletu govore manje nego o sprezi aspiracije, iluzija i zabluda unutar kojih žive naši junaci“ (Vidan 1986: 161).

Što se tiče samih likova u Brešanovoj drami i Shakespeareovom metatekstu, oni se ne podudaraju u potpunosti. Šimurina, koji bi trebao biti homologan Horaciju u Brešanovoj je drami ograničen prostorom. Iako u Mrduši Donjoj Joco tumači Hamleta, stvarni dalmatinski Hamlet zapravo je izgubljeni intelektualac Škunca. Mačak je za razliku od Laerta, laskavac vlasti, ulizica, spletkar. Likovi su ostvarenje stereotipa, odnosno predstavljaju uvriježene predodžbe o muškarcima i ženama, te obiteljima ruralnog kraja. Možemo reći da je Brešanova drama ne parodira Shakespeareov predložak nego suvremeno društvo koje banalizira kulturu, ignorira civilizacijske tekovine te njeguje tendencioznu socrealističku umjetnost. Sustav vrijednosti takvoga društva može se sublimirati u rečenici Černišeuskoga koji je još u 19. stoljeću iz politikanskog rakursa zaključio da je kobasica vrjednija od Shakespearea. Ovaj je fenomen veoma duhovito pa i groteskno opisao i Miroslav Krleža u svojoj izvršnoj polemičkoj knjizi *Dijalektički antibarbarus* iz 1939. godine.

Dok je *Sheakespeareov* Klaudije ubojica kralja i sam pretendent na vladalački tron, zločinac je u Brešanovu djelu banalni kradljivac, koji svoje zlodjelo pripisuje seoskom poštenjaku. Također, u drami se pojavljuje mladić kojemu je zadaća plemenita i časna, a to je pronaći krivca – lopova i tako osvetiti oca, odnosno dokazati njegovu nevinost. U dramskom će se raspletu kao u nekom kriminalističkom romanu razotkriti istina o krađi i stvarnome krivcu, no nevinoga pravda sustiže kasno, nakon što je već izvršio samoubojstvo. „...*Konformizam i moralna pasivnost mještana dopušta da zločinac ne samo izbjegne kaznu, nego i da zadrži vlast, a da se činjenice sakriju i prešute*“ (Vidan 1986:159).

Vidan analizira motiv vlasti i moći kao onu silu koja ujedinjuje *Eros i Thanatos* pa je zbog toga zajednička i najprimitivnijim i najsofisticiranijim društvima, kako Brešanovu, tako i Shakespeareovu dramskome svijetu.

Prema Senkeru: „Zaplet je ipak premješten u nekakav „narodni režim“, prije Kraljevinu Jugoslaviju negoli Kraljevinu Dansku, oblikovan je u skladu s površno pogrešno shvaćenom marksističkom i lenjinističkom ideologijom. Poticaje za Predstavu Hamleta Brešan je mogao dobiti s raznih strana: iz mnogih posve nenamjernih amaterskih travestija klasične dramske literature, iz tada popularnog vica o tome kako „Cigo“ prepričava Hamleta (s likovima Amleta, Opalije i Klaumudija...)...“ (Senker 2001: 256).

Najzanimljiviji su kod Brešana intertekstualni segmenti u kojima se spajaju sasvim oprečni motivi, kao npr., govor Dalmatinske zagore i Shakespeareovi stihovi, agitpropovski jezik Partije, i vrlo lukavo politiziranje iz „sjene“, odnosno prigušen socijalističko-komunistički naboj. Svi navedeni segmenti, zapravo pomažu da bi se realnost narušila i osvijetlila u isto vrijeme.

Jezik i dijaloge, *Brešan* upotpunjuje i psovka. Zvonimir Mrkonjić (1975); tako napominje „Psovka je u Brešana istodobno sredstvo represije i riječ pobune, s pomoću kojih se sukob spušta na elementarnu razinu. Tako, potencirajući što je moguće više značajke socrealističke estetike, ali bez svojevrstne joj malograđanske sladunjavosti Brešan u Predstavi Hamleta raščlanjuje „kult ličnosti“ u njegovu rustičnom ekstraktu“ (Senker 2001: 270).

Škoko: „To pokaži materi svojoj, đubre, nek ti tude lije malo pameti koje nemaš?“ (Brešan 1979: 78).

„Mačak: Što je ovo, en ti svetu nedilju!...“ (Brešan 1979: 66).

Spomenuti Shakespeareov tekst koji će se izvoditi u amaterskoj Mrduškoj glumačkoj skupini, ne samo znatno snižen i lokaliziran, već je i vulgariziran i degradiran. Bit je u tome što to kod čitatelja ne izaziva gađenje, već komiku i humor.

Bitne značajke toga su to što je govor i tekst klasika *Hamleta* preveden na govor Dalmatinske zagore, te je jezik smješten u srž razgovorne zajednice toga sela i Partije. Mrduljaš također navodi jezik, kao bitnu komponentu: „*Jezik (dijalekt Dalmatinske zagore) bitan je činitelj Mrdušine dramaturgije: surov, razalački izravan, dramatično protivan jeziku Hamleta, sasma rubno u službi >> lokalne boje <<*“ (Mrduljaš 1997: 154).

Najintrigantniji je sraz onaj između „visoke“ kulture i primitivne sredine i zajednice. U isto vrijeme taj sraz dobiva duhoviti ton, ali i kod čitatelja ili gledatelja, treba probuditi i malu napetost, i svojevrsnu analizu egzistencijalne tematike i aktualiziranje svijesti o besmislu. Senker navodi kako se publici tekst svidio jer je odmah u njemu vidjela i dobila nešto prepoznatljivo. Kako po pitanju vremena, tako i prostora, tako i ostalih obilježja, kao npr. kulturnih. „...*Poslije Drugoga svjetskog rata u nas gotovo da i nije bilo sela bez „doma kulture“ i ovakvog ili onakvog „kulturno umjetničkog društva“ s „dramskom sekcijom“ – u „društvenoj prostoriji Narodnog fronta“, svojevrsnoj socijalističkoj politeami, uvježbavaju i izvode izobličenu, degradiranu i vulgariziranu Shakespeareovu tragediju*“ (Senker 2001: 255).

Lada Čale Feldman, analizira teatar u teatru, na temelju citata Mire Muhoberac, koja piše o maskiranim likovima koji na kraju budu demaskirani maskiranjem.

Mišolovka je i u *Predstavi Hamleta* pronašla svoj pandan, a to je cijelo djelo *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*. Čale Feldman ovaj postupak uspoređuje s uporabom zrcala i udvostručenoga zrcaljenja u kojemu, prema psihoanalitičkoj Freudovoj teoriji, san u snu, odnosno teatar u teatru, postaju istinski, tj. zbiljski. Uza sve navedeno Senker napominje da uz malo pozornije čitanje ove groteskne tragedije, dobivamo jasan pokazatelj da struktura ovog djela složenija od travestija kojoj je glavni cilj ismijavanje određenog tekst predložka, ili pak potpuno suprotno; obrana od iskrivljenih tumačenja i naravno humor, odnosno nasmijavanje upućenog čitateljstva. „*Mrduša je duhovna okomica (Hamlet) podbodena u kaljužu izopačene ljudske naravi. Sraz klasičnog djela svjetske književnosti i animalnog poriva za vladanjem nad ljudima, a k tome smješten u mrak neke vukojebine, izaziva gotovo brechtovski efekt začuđenosti. Njime izazvan komični učinak >>olakšava<< zastrašujući dojam u dramu ugrađenog zla, pa tekst funkcionira kazališno besprijevano*“ (Mrduljaš 1997: 155).

4.1. PRISUTNOST SHAKESPEAREA U BREŠANOVOM DJELU

Vidan za primjer daje učitelja Škuncu koji izgovara dijelove monologa. Kako bi sebi i publici prikazao Hamleta i problem njegova dvojstva. Ponavljajući tekst, Škunca se i sam pronalazi u njemu. Zatim navodi prvo čitanje glumaca, seljaka, kada su dogovarali predstavu.

U toj situaciji u djelu oni čitaju izvorni Shakespeareov tekst, ali ga krivo izgovaraju .

1. Škuncino pisanje novog Hamleta, odnosno prerada teksta „u narodnoj metrici i steretipijom pučkih formata i klišeja s kojima njegov glumački sastav lako izlazi na kraj: >>Oj Amlete, moja muška nago, / Ti si meni i milo i drago<<“ (Vidan 1986: 160).

2. uvježbavanje i izvedba adaptiranog Shakespeareovog teksta.

3. Okvirna radnja djela, također ponavlja tok i tematiku *Hamleta*. Dok u *Hamletu* postoji još i scena „mišolovke“ koja ponavlja prvobitni i u glavnoj radnji prepričani događaj, znači dvaput, uporabom pantomime i recitacijama. Iako kod Brešana nije riječ o bratoubojstvu, odnos veza između unutarnje predstave i tematike okvirne radnje postoji.

4. Odnosi u Brešanovom tekstu između predstave i događanja u selu.

5. Korištenje dva medija i to verbalna za spominjanje Hamleta. Prvo: Šimurinino prepričavanje predstave Hamleta (odnosno „Omleta“) koju je gledao u Zagrebačkom teatru.

6. Drugo; razglas na megafonu, radijske kritike o predstavi Hamleta.

Vidan nadalje napominje kako je uloga Shakespeareovog djela kao metateksta, odnosno predložka u tome što se on citira s razlogom, odnosno Brešan ga skladno primjenjuje. Prisutan je u intertekstu, te svijest o Hamletu, je neprestano aktivna kroz cijelo djelo.

5. NEČASTIVI NA FILOZOFSKOM FAKULTETU

„Nakon iznimno uspjele i uspješne praizvedbe *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja* u zagrebačkom Teatru ITD, zaredala su i druga uprizorenja te „groteskne tragedije“. Sve ih je, međutim, s pozornice pomela ideološka i politička „čistka“ koje su godine 1972. i poslije po Hrvatskoj i drugim republikama i pokrajinama tadašnje SFRJ proveli lokalni izvršitelji odluka središnje vlasti. *Kulturna zagrebačka Predstava Hamleta jedina je preživjela sedamdesete, unatoč nemalim pritiscima na kazališnu upravu, te do početka osamdesetih nanizala više od tristo repriza. Brešan je, razumije se, platio ceh takvoj popularnosti*“ (Senker 2001: 350). Iako predstava isprva nije cenzurirana ipak je odlučeno 1973. g. da rad na predstavi mora biti obustavljen. Uvedene su i prerade, kao npr. promjena naslova u; Pojava Nečastivog u općini N. i njegovo istjerivanje uz zajedničke napore općinskog komiteta i biskupskog ordinarijata. Predstava se ipak izvodila u Sloveniji, Srbiji i Makedoniji. Tek u drugoj polovici osamdesetih godina, došlo je i do uprizorenja u Hrvatskoj, najprije u Splitu, pa u Varaždinu i onda u nekadašnjem Jazavacu (Kerempuh) u Zgrebu.

Iako je taj „Nepoznati Netko“ imao namjeru zaustaviti daljnje izvedbe Brešanove društvene mišolovke na sceni, zapravo je postigao suprotan učinak. Upravo se na trideset i sedmogodišnjeg pisca Ivu Brešana skrenula pozornost. U svojim je dramama Brešan izvrsnim dramaturški postupcima nastavio prizivati recipijentovu svijest i savjest, te sasvim uspješno poticao na etička i moralna pitanja kod čitatelja i publike. Najviše se to osjeća u drami *Nečastivi na filozofskom fakultetu*, kojoj u podnaslovu autor pridaje sljedeću žanrovsku odrednicu: moralitet u sedam slika.

U tom djelu suprotstavlja vlast, kler, intelektualce, dramatičira njihovu poziciju u političkoj stvarnosti, propituje njihovu religioznost, status u intelektualnoj zajednici na način da njihove egzistencije dovodi u vezu sa faustovskim motivom. Za razliku od *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja* koji se bavi više aktualnim zbivanjima, u *Nečastivom* autor dramatičira i unutarnje borbe likova i njihova duševna stanja. Vidan smatra kako kod Nečastivog nema toliko poveznica, kao što je slučaj s Mrdušom i Hamletom.

U središtu se ove drame nalazi se intelektualac, profesor filozofije, odnosno marksizma. Protagonist se bori s ljudskom glupošću, nepovjerenjem, i vlastohlepljem. Takva retrogradna i mračna zajednica ne samo da izaziva njegovo nezadovoljstvo, nego ograničava opseg njegova djelovanja i rada u znanstvenoj zajednici. Glavni lik, Fausner, profesor marksizma, obaviješten je kako je njegova znanstvena radnja, izazvala negativna recepciju. Naime njegova je rasprava inaugurirala religiozne elemente što je uznemirilo članove Općinskoga komiteta. Unutrašnja Fausnerova drama otpočinje u trenutku kada osjeti nepovjerenje prema svojim kolegama, kada otpočne preispitivati i samoga sebe. Nečastivi dolazi u obliku podvornika Blažeka. On nudi Fausneru ugovor kojim bi ovaj osigurao svoj položaj. Fausner ga isprva odbija nakon čega ga odbor odlučuje kazniti i dovesti u pitanje i sam njegov položaj. Jedino tko ga je žustro branio u tome linču bila je njegova studentica Margarita.

Nečastivi svojim nadnaravnim sposobnostima nastoji opčiniti Fausnera. Nakon nekoga vremena pronalazi profesorovu Ahilovu petu i pridobiva njegovu dušu obećavši mu Margaritinu ljubav. Fausnerov ugovor s Nečastivim uzrokuje paniku među članovima odbora koji u pomoć pozivaju stručnjake za demonologiju i samoga biskupa. Margarita ga napušta zbog nečastivih postupaka. U međuvremenu on zahtjeva od Nečastivog poništenje ugovora, no za to biva kasno. Dramska radnja kulminira sastankom Općinskog komiteta, gdje se susreću predstavnici dviju protivničkih strana, odnosno dviju vlasti. Crkvena i državna vlast se udružuju protiv profesora Fausnera. Brešan je ovim intertekstualnim postupkom uspio pokazati kako je dogmatska misao, kako ona crkvena, tako i ona državna u totalitarnom režimu, pogubna za svaki intelektualni razvitak. Nečastivi će na kraju drame prijeći u tijelo Fausnera, a Fausner u tijelo gluhonijemog vodoinstalatera Miška.

U Fausnerovom će tijelu Nečastivi zabavljati crkvenjake i državnike. On će vehementno natakati piće i častiti se jestivom, zapravo će režirati karnevalsku gozbu u kojoj će pridobiti niz nečasnih duša. U sobi vlada scena homologna Krležinom *Kraljevu*, samo što je ovoga puta to raspojasana gozba političara i crkvenjaka. Djelo završava karnevalskom scenom, divljim plesom i ljudskim krikom. I taj finale pisac znalački koristi da bi prikazao karnevalizirani svijet obrnutih vrijednosti.

Legenda o Faustu bila je metatekstom *Nečastivoga na Filozofskom Fakultetu*. U hrvatskoj je književnosti prafaustovski motiv prisutan još u srednjovjekovnom *Slovo meštra Polikarpa* u kojem naslovni junak vodi dijalog sa smrću. Stoga nije neobično da Brešan ovu dramu žanrovski određuje moralitetom prema hrvatskom, prafaustovskom, srednjovjekovnom tekstu.

„Uporišna teza drame jest dodirivanje dvaju dogmatizama: politbirokratskog i crkveno-bojovničkog. Naizgled nespojive krajnosti povezuju se pojavom *Nečastivog, tog zloduha farse, koji će u ovoj drami tjelesno nazočan (za razliku od Mrduše) pokrenuti pomahnitalo kolo u završnom prizoru Valpurgine noći*“ (Mrduljaš 1997: 158).

Dijabolika, kod Brešana, pripada svijetu moći i dogme, što hoće reći i političke i crkvene vlasti. Zanimljivo je kako za razliku od ostalih dramatičara Brešan ne uvodi lica visokoga statusa što je uobičajeno za žanr tragedije, nego lica karakterizirana prema osobama iz njegove neposredne stvarnosti, iz mjesnih odbora ili općinskih komiteta. U povorci njegovih likova nalaze se direktori pogrebnih poduzeća, župnici i predsjednici kućnog savjeta. Brešan pred kazališnu publiku postavlja zrcalo. Scene iz njegovih drama mišolovke su za njegovu publiku, te kao u renesansnom kazalištu lica iz gledališta mogu prepoznati svoj odraz na pozornici.

Prisustvo *Nečastivog*, odnosno Sotone ili đavla, ne intrigira dovoljno. „*Fantastika je sredstvo kojim se paralela s Faustom očitava na razini lakrdije, jer je lakrdija žanr, koji se ovog puta nadao našem autoru da predoči suvremene konflikte*“ (Vidan 1986: 166).

Upravo žanrovska odrednica moraliteta omogućuje dramskome piscu da konfrontira Dobro i Zlo, Život i Smrt. Njegov Faust nije geteovski učenjak već je na kraju postao naš Faust, kojeg bi smo po njegovom djelovanju mogli definitivno smjestiti na naše prostore i u našu zajednicu. Doduše na početku djela dramski se pisac izravno referira na Goethea jer njegov Fausner čita *Fausta*.

Brešanov dramski tekst relaciju s metatekstom najviše ostvaruju na razini simbola, kao npr. ugovor s Mefistom i veza s crnim psetom, lik Margarete, demonske sile koje demoraliziraju zajednicu u cjelini te završni dernek Valpurgine noći.

Većina njegovih tragikomedija na kraju završava pijankom, orgijom, raskalašenom gozdom koja povezuje lica u koloplet animalnih strasti. Iznimkom je uvijek izolirani tragični junak, nekoć buntovnik iz sjene koji je nosilac pogaženih duhovnih i intelektualnih vrijednosti. Brešanove su poruke deziluzionističke: bezizlaznost iz korupcije, zla i nemorala.

6. ANERA

Drama *Anera* je objavljena u središnjem kazališnom časopisu *Prologu* 1983. godine. *Lada Čale Feldman*, koja je posebno analizirala ovu Brešanovu dramu, kritički se osvrnuvši na dramaturški slaba mjesta, ističe kako je djelo ostala u sjeni *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja*. *Anera* predstavlja svojevrsnu Brešanovu „reprodukciju“ Racineove *Fedre*. Dramatičar ponavlja intertekstualni postupak koji je primjenjivao u prethodnim dramama: koristeći najveće klasike književnosti zapadnoeuropskoga kruga, tragična lica najvišega kraljevskog/historijskog ili božanskog/titanskog/mitskog preobražava u obične ljude iz svoje suvremenosti. Zbog toga klasicistička tragedija u Brešanovoj intertekstualnoj reinterpetaciji postaje tragikomedija. *Anera* postaje suvremena Fedra, riječ je o ženi provincijskoga heroja koja se, baš kao što je slučaj i u Racineovom predlošku, zaljubljuje u svoga pastorka Makrijola.

U *Brešanovim* djelima većinom dominiraju muška lica, kao i u velikom broju hrvatskih drama. To je zbog stereotipnog predodžbe prema kojoj je svijet politike predestiniran samo za muškarce. Brešanova su djela su tako povezana političkim temama pa ne čudi što u njegovim djelima dominiraju protagonisti a ne protagonistice. *Anera* je u tom smislu iznimka. Međutim, Senker točno opservira da su žene kod Brešana vezane isključivo za sentiment i eros. On gotovo da formira dva tipa žena: obožavateljice i priležnice. Ako je riječ o obožavateljicama, one obožavaju najčešće buntovnike ili/i idealiste. Kada je riječ o priležnicama, one su vezane za uzurpatore. Muškarce odlikuje karijerizam, idealizam i političnost. Žene su, kako Senker dobro primjećuje, vezane isključivo za muškarce i to na način da su podložne i ovisne o njima.

Usprkos dobrom podrijetlu Anera napušta roditelje, te s Lovrom odlazi na rodni otok Ogoļjan. On je isprva odvažni idealist i buntovnik, no kako se političke prilike mijenjaju njegov idealizam iščezava, jednako kao i društvena moć. Kasnije će buntovnik i idealist postati njegov sin, a Anerin pastarak. Kao suvremena Fedra ona se zaljubljuje u Makrijola, jer on ima sve ono što je njegov otac imao kao mlad. „*I u Brešana je sukob oca i sina prikazan kao sukob starog s novim principom. Markijol odbija slijediti utrte putove, usvajati gotove sudove Partije, živjeti u začaranom krugu 'kancelarija'... Sin teži ponoviti herojsku borbu za novo. Međutim to bi značilo uništenje vrijednosti za koje se izborio otac*“ (Čale Feldman, 1989: 72).

Rešetka odnosa Brešanovih dramskih lica vjerno ponavlja Racineov predložak. U Brešanovoj drami kao aktivna figura izostaje jedino lik Aricije, koja je kod njega Marica, ali lice *in absentia*.

Izuzev velike razlike u statusu Brešanovih i Racineovih lica, druga se velika diferencija očituje u upotrebi jezika i njegove stilske razine. Racineov je jezik lijep, ugodan, uzvišen i plemenit, dok kod *Brešana* lica govore vulgarno i prostački. U Aneri se koristi kontinentalni idiom, dok se ostali likovi služe primorskim otočnim govorom. „*Konfrontacijom književnih klasika i suvremenosti Brešan- izvanjski – stvara suodnose između dviju raznih kultura, a u samom tekstu o našem vremenu proizvodi sraz različitih jezika (stilova, idioma, diskursa) i time iskazuje onaj sukob – ili dijalog? – unutar naše vlastite kulturalne situacije, o kojemu komad u biti i govorili, intertekst osporava lažne autoritete...*“ (Vidan 1997: 174).

Vidan navodi strukturalne slabosti ove Brešanove drame: „*Bitna strukturalna razlika dviju tragedija ukazuje i na uzrok ove kompozicijske slabosti. Racineovo je djelo u pravom redu drama pojedinca, U tom mediju razvijaju se i svijest Hipolitova i svijest Fedre; politički motivi (obećana vlast nad Atenom) tek su u funkciji osobnih odnosa. U Brešana politički je kontekst mnogo razrađeniji...*“ (Vidan 1997: 173).

Uvelike se razlikuje rasplet i završetak klasicističke tragedije i suvremene tragikomedije. Fedra se, po uzoru na antičke tragične heroine, ubija zbog slijepoga usuda tragične sudbine. Njezino plemenito podrijetlo joj nalaže tragičnu žrtvu. *Brešanova* Anera kao tipična žena iz naše produljene prošlosti, diskriminirana i subalternostaje životariti u besmislenom i tmurnom braku sa Lovrom.

Ona nije plemkinja iz Vojnvićevoga *Sutona*, ali je u tjeskobnu transformaciju njezina lika upisao Brešan i taj implicitni citat iz domaće dramske tradicije. Brešan čini još jedan odmak od klasičnoga predloška: za razliku od Fedre, Aneri je njezina ljubav prema pastorku uzvraćena. Brešan je iznova klasičnu tragediju inaugurirao u poslijeratno vrijeme i hrvatsku otočku provinciju, čime je potvrdio Steinerovu tezu da bi tragedija bila tragedijom mora uključiti lica kraljevskoga, mitskoga ili herojskoga statusa a njezina tragika ne proizlazi iz nekoga moralnoga prava ili pravednosti, nego je izazvana slijepim usudom na kojega čovjek ne može utjecati.

Izravna povezanost sa Racineovim metateksom jest trenutak kada učiteljica Anera čita pronađeni tekst *Fedre*. Izravni dijalog koji se uspostavlja u *Predstavi Hamleta u selu Mrduša Donja* sa Shakespeareovim *Hamletom*, kao i dijalog koji se *Nečastivom na Filozofskom fakultetu* sa Goetheovim *Faustom*, također se uspostavlja između Brešanove *Anere* i Racineove *Fedre*. Analizirajući *Aberu*, Lada Čale Feldman nastoji dokazati da Brešan piše svoje drame shematski na temelju klasičnih predložaka. Autorica nadalje ističe da iz već poznatih karakteristika Brešanovih djela, proizlazi i njegova književnička osebujnost.

7. HIDROCENTALA U SUHOM DOLU

Drama *Hidrocentrala u Suhom dolu* podijeljena je u pet činova. Ona nastaje na predlošku *Tarturfu*, klasika jednog od najvećih komediografa svjetske književnosti Jean-Baptiste Poquelina, poznatijega kao Molierea. Brešan stvara tip lokalnoga licemjera služeći se već uvriježenim univerzalnim molijerističkim tipom. U Suhome dolu lisičariti će autohtoni licemjer, Milko Penjca. Na ovom je mjesto važno upozoriti da upravo Brešanov intertekstualni postupak kojega primjenjuje u svim svojim dramskim djelima omogućuje piscu da u već postojeći simboličko-značenjski sustav klasičnih tekstova upisuje nove konotacije i značenjske grozdove.

Zbog toga postupka ovaj dramski pisac veoma uspješno prikazuje anomalije svoje suvremenosti, zaoštrava i prokazuje groteskne i apsurdne situacije u koje se uvode obični ljudi iz provincije kada se trebaju nositi sa gotovo mitskim zadacima kojima nisu dorasli.

U središtu ove komedije multipliciraju se bezizlazni zapleti potaknuti licemjerjem, zlom i vlastohlepljem. Nižu se apsurdne situacije koju nitko ne može kontrolirati osim protagonista i njegove političke moći. Brešanov prevarant i licemjer iskorištava naivnost i gramzljivost nekolicine provincijalaca, točnije članova jedne obitelji. Međutim neki su članovi obitelji prozreli Penjčeve prevare iz čega i izrasta dramski sukob. Dovoljno je što jedan lik prozre prijetvornost Milka Penjca želeći ga raskrinkati dok ga ostali zdušno brane. Brešan na taj način vrlo originalno reinterpreтира tip klasičnoga licemjerja jer raspličući dramsku radnju prokazuje sve članove obitelji kao prijetvorne. Svatko od njih ima svoje interese, netko veće, a netko manje, tako da pisac zapravo motiv hipokrizije iz mikro svijeta (obitelj) prebacuje na makro plan (čitav društvo).

I u ovoj drami Bešan preuzima shemu odnosa među licima iz metateksta s tim da se u njegovoj drami opet pojavljuju lica iz njegove suvremenosti: prvi, drugi i treći samoupravljajući, te na kraju pojavi druga iz republičkog SUBNOR-a. *A propos* upotrebe jezika i njegove stilske razine Brešan svojim licima pridaje dijalektalni govor prepun psovki i vulgarizama.

8. OSTALA INTERTEKSTUALNA DJELA

Analizirajući ove četiri drame, treba spomenuti i ostale u kojima se javlja zamjerna intertekstualnost. *Smrt predsjednika kućnog savjeta* je jedina drama, odnosno groteskna tragedija, koja nema prepoznatljivi predložak. Analizirajući djelo, možemo samo primijetiti poveznicu s *Predstavom Hamleta*.... Kao i većinu *Brešanovih* djela, obilježena je ova drama aktualnom situacijom i istovremenom polemikom sa stvarnošću. Poveznice s *Predstavom Hamleta*, bi bile uloga profesora Cindrića, koji je dosta sličan liku Škunce. Također utišani i frustrirani profesor, izgubljen u sredini u kojoj se nalazi, stereotip je neshvaćenog intelektualca. Zgrada u kojoj se odvija radnja, predstavlja nešto civiliziraniju, u najmanju ruku urbaniziranu Mrdušu. U *Hamletu* bila je to Mrduša Donja a u *Smrti predsjednika kućnog savjeta* postala je ona tek Meduša Gornja. Likovi u drami nisu dovoljno urbanizirani, oni su tek seljaci koji naseljavaju grad, koji su ondje izmješteni. Oni su samo promijenili mjesto radnje, no ne i obrazac ponašanja koji je ostao isti kao i u Mrduši. Brešan se koristi svojim prepoznatljivim stilskim i govornim sredstvima; uporabom jezika autentičnog za rubnu gradsku zajednicu, koju obilježava provincijski stil i način govora, bilo da je riječ o političkom žargonu i politiziranim frazama. Kroz sve ove elemente sustavno se pojačava ton aktualnosti i svojevrsna, već spomenuta „opipljivost“ djela, kako scenska tako stvarnosna.

Za Arheološka iskopavanja u selu Dilj, Brešan je predložak pronašao u Platonovoj idealnoj državi. Između ostalog cilj mu je i bio prikazati nemogućnost postojanja takve države. Ovo djelo ima pravilnu izmjenu dva scenarija, te se iste situacije ponavljaju na istom mjestu samo u drugačijem vremenu. *Svečana večera u pogrebnom poduzeću* nema jasno određen predložak, no vidljiva je povezanost s *Gogoljevom Revizorm*. Opet se lik intelektualca postavlja u središtu radnje. I ovdje je intelektualac pasivan i zapostavljen. Još jedan poznati element prethodnih Brešanovih drama je prisutan po uzoru na konvencije renesansne drame. Riječ je o gozbi koja se kod Brešana preobražava u dernek, na kojem se lica izmiruju. Uz to možemo zaključiti kako je Brešan u svom teatru stvorio svojevrsnu shemu prema kojoj je oblikovao dramsku radnju.

9. POLITIČKO KAZALIŠTE

U *Brešanovom* kazalištu, odnosno djelima, političnost je i više nego očita. Već je spomenuto, kako kod *Brešana* politika predstavlja sudbinu. Doslovno, politički činovi određenih likova, određuju slijed radnje i sudbine likova. Naravno ti politički segmenti u djelu, osim što intrigiraju, nose i svojevrsnu pouku. U svojoj *Povijest političkog kazališta* Siegfried Melchinger izravno postavlja tezu prema kojoj političko kazalište ima svoju povijest, jednako kao što je u različitim epohama ono tvorevina novoga vremena. Politika u kazalištu stvar je samog kazališta, a ne politike. Ipak treba izdvojiti jednu Melchingerovu opservaciju: „*Dakle, kazalište je bilo i jest oblik politike, kao što je politika bila i jest objekt kazališta: njegova tema. Prolazak kroz povijest morat će pokazati povezanost obaju tematskih gledišta. U svakoj epohi postavlja se pitanje; koliko je kazalište bilo slobodno? Odgovori se mogu, zajedno gledani izbrojeni, ulijevati u temeljno pitanje: koliko kazalište kao javna i strogo društvena produktivnost uopće može biti slobodno. Drukčije formulirano: koliko su se slobodni osjećali ili se osjećaju oni koji stvaraju kazalište, pogotovo političko kazalište*“ (Melchinger 1989: 6)?

Melchinger ističe, ono što se definitivno odnosi na *Brešana* i njegovo političko kazalište, a to je da onaj koji se u svojim djelima bavi politikom stječe prije svega znanje i iskustvo o ponavljanju političkih okolnosti, odnosno povijesnih struktura. Zloupotreba moći, neovisno o vremenu u kojem se ona pojavljuje, uvijek je ista. Politički teatar po tomu je stvar forme a manje sadržaja. To je vidljivo i u *Predstavi Hamleta u selu Mrduša Donja*.

Zbog svega rečenog i unatoč neizbježnom postojanju politike u kazalištu, nije svako kazalište političko. Političko kazalište predstavlja i donosi situacije i zbivanja, koji su važna većini društvenih aktera. Glavno obilježje takvog kazališta prije svega je javnost, od koje se očekuje kritika ali i spremnost da i sama bude kritizirana.

10. ZAVRŠETAK

Jednako kao što je Brešanova *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* bila hvaljena i napadana, tako je i rad književnikov bio javno kritiziran i onemogućavan. Brešan u svojem osebujnom radu hrabro iznosi kritiku totalitarizma koju upućuje izravno u lice tadašnjem režimu. Koristeći se intertekstualnošću autor nas želi sustavno opominjati da se povijest ciklički ponavlja, pa makar u drugačijem obliku, ali isto tako podučava da u književnim postupcima ništa nije novo, nego je sve već bilo iskušano.

Želja pišćeva za promjenama kako u književnosti, tako u politici, pa i u životu općenito, prikazuje se u neprekidnom pokušaju da dokaže kako se može stvarati i pisati usprkos institucijama, ideologijama i opasnim politikama. Bilo da je riječ o poduzeću, o kamenjaru, o otoku ili Filozofskom fakultetu, Brešan je uspio fiksirati važne probleme zajednice u kojoj je živio i ljude koji su ga okruživali.

Uz pomoć klasičnih tekstova i predložaka, uspio je oplemeniti novi dramaturški hrvatski žanr grotesknih tragedija. Uz to uspostavio je u samo središte problem intelektualaca, koji ne samo da se bori sa svojim najbližima, već ovisi koliko o politici, toliko o vjeri a onda i o očekivanju šire zajednice. Brešan je boje od drugih vršnjaka osvijetlio problem malih „zabačenih“ mjesta. Ivo Brešan iza sebe je ostavio zabavna, poučna i komična djela. Međutim najvažnije je možda i to što nije izbjegavao iznijeti izravne političke probleme vremena u kojem je živio. Samim tim postao je glavnim predstavnikom hrvatskog političkog kazališta novije dramske književnosti. Zaključiti se može kako je stvorio niz neponovljivih i nekonvencionalnih intertekstualnih djela, a sukladno razdoblju u kojem je živio rastvorio je pukotine stvarnosti i pokazao mitologiju svakodnevice komunističkog režima. Njegova kritika nije bila radikalna ali je bila razorna i poštena.

11. POPIS LITERATURE

1. Brešan, Ivo: *Groteskne tragedije*. Prolog, Zagreb 1979.
2. Čale-Feldman, Lada: *Brešanov teatar*. Teatrologijska biblioteka, Zagreb, 1989.
3. Melchinger, Siegfried: *Povijest političkog kazališta*. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1989.
4. Mrduljaš, Igor: *Dramski vodič*. AGM, Zagreb, 1984.
5. Senker, Boris: *Hrestomatija novije hrvatske drame*, II. dio (1941-1995). Disput. Zagreb, 2001.
6. Vidan, Ivo: *Intertekstualnost u dramama Ive Brešana*. Dani hvarskog kazališta, 12, Split, 1986.

<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=27671>), (pristupljeno 13. 8. 2019).

<https://www.hrleksikon.info/definicija/intertekstualnost.html>),

(pristupljeno 13. 8. 2019).