

**TOPOS *THEATRUM MUNDI*  
U ROMANIMA IVE BREŠANA**

**Mirna Brkić**

*Sveučilište u Mostaru, Bosna i Hercegovina*

**Key words:** *the theatrum mundi topos, Bresan's novels*

**Summary:** The *theatrum mundi* topos, i.e. seeing the world as a stage, and an individual as an actor on that stage derives from Plato. The Latin metaphor of *theatrum mundi*, established in the Middle Ages, has constantly been enriched with new meanings.

The paper deals with the use of the *theatrum mundi* topos in Ivo Bresan's novels, *Birds of Heaven* (1990) and *The Confessions of a Characterless Man* (1996).

The protagonists of both novels see the world as a stage on which, according to their needs and when forced by their instinct for survival, they take different life roles. Bresan explicitly calls his protagonists actors, for whom the whole world is merely a stage. The *theatrum mundi* topos is powerfully present in both novels, ranging from understanding of the scholar John of Salisbury, through the baroque understanding of topos to the topos in symbolical works and impossibility of determining identity in permanently changing world, following Pirandello.

Due to the use of meaningfully rich topos *theatrum mundi*, Bresan's novels become semantically more complex and require an experienced reader.

Topos *theatrum mundi*, tj. doživljavanje svijeta kao pozornice, može se pratiti još od Platona. Formulacija u njegovoj raspravi *Zakoni* prvo je, kako navodi V. Žmegač, „klasično mjesto“ u povijesti te predodžbe, a glasi: “Svakoga od nas živih stvorova shvatimo kao marionetsku lutku božanskog podrijetla, koju su bogovi sastavili bilo kao igračku ili zbog nekoga ozbiljnog razloga.“ (Žmegač, 1986:213)

Latinska metafora *theatrum mundi* učvršćuje se u srednjem vijeku. Učenjak iz 12. st. Ivan od Salisburyja u svom glavnom djelu *Policraticus* navodi misao o sceni života. Smatra da ljudi glume na pozornici svijeta jedan ovu, drugi onu ulogu, a kad predstava završi, padaju maske i pojavljuje se pravo lice. U Ivana od Salisburyja cijeli je svijet glumište, a prostor „kazališta“ proteže se i na svemirska prostranstva jer se na nebeskim visinama nalazi

Bog i duše pravednika koji promatraju životno glumište. (Žmegač, 1986:214)

U renesansi i baroku predodžba o „svijetu kao pozornici“ predstavlja viziju svijeta u kojoj čovjek samo igra na pozornici života uloge koje mu je Bog namijenio. Bog je autor, redatelj i ujedno najvažniji gledatelj predstave života.

U europskoj književnosti brojni su pisci, npr. Molière, Shakespeare, Calderón, koristili ovaj motiv u svojim djelima kako bi ukazali na povezanost kazališta i života. Najpoznatiji odlomak iz svjetske književnosti koji postoji na ovu temu je Jacquesova meditacija o životnom dobima iz Shakespeareove drame *Kako vam se sviđa*:

„Sav svijet je pozornica;  
A ljudi, žene u njoj glumci samo,  
Što dolaze i odlaze sa scene;  
I mnogo život uloga mu pruža...“ (Shakespeare, 1951:56)

Zemlja i cijeli svemir kao poprište igre temeljna je zamisao Calderónove alegorijske drame *Veliko kazalište svijeta (El gran teatro del mundo)*. Svemirom vlada svevišnji „Majstor“, a zemaljsku zbilju alegorijski zastupa „Svijet“, kome su podređene ljudske uloge - Kralj, Mudrac, Ljepota, Bogataš, Prosjak i drugi. Između dvoja vrata na pozornici - vrata rođenja na jednoj strani i vrata smrti na drugoj strani - zbiva se predstava života. (Žmegač, 1986:218)

I u 18. i 19. st. postoje brojna književna djela u kojima se javlja topos *theatrum mundi*. No, u 18. st. kazališna metafora je preuzela ponešto drugačiju funkciju - društvenost je bila pod zakonom kazališta. Tu je bilo dopušteno varati i glumatati zbog svidanja. Svjetski čovjek od manira bio je glumac, kao što je i elegantna dama bila glumica. Poznat je opis Comédie Française kako ga izriče Perzijanac Rica u *Perzijančevim pismima* (br. 28.) - mladi Perzijanac koji po prvi put vidi jedno europsko kazalište uopće ne može razlikovati gledatelje od glumaca. (Schwanitz, 2000:107)

Ako odemo dalje u prošlost, sve do srednjovjekovlja, nalazimo da ni za vrijeme srednjovjekovnih karnevala nije bilo razlikovanja glumaca od gledatelja, tj. života od predstave. Karneval možemo smatrati golemom predstavom u kojoj glavne ulice i trgovi služe kao pozornica. Grad se pretvara u kazalište bez zidova, a stanovnici u glumce i gledaoce. Karneval je bio neka vrsta stvarne (iako privremene) forme samog života. Dakle, u karnevalu sam život je igra, a igra privremeno postaje sam život.

Topos *theatrum mundi* nalazimo i u 19. st, npr. u Goetheovu romanu *Patnje mladog Werthera*. Werther tradicionalnu metaforu shvaća na nov način -

svijet vidi kao lutkarsku predstavu. Usporedba s marionetama za njega je izraz iskustva u sredini u kojoj vladaju stroge konvencije dvorskog opfođenja koje guše sva očitovanja spontanosti.

Ta je kritika društva kod Rousseaua poprimila nov moderni obrat, kad je on u socijalnom glumatanju jednako kao i u kazalištu otkrio uzroke slabljenja ljudske autentičnosti.

Od tada se pojam *thetarum mundi* povezuje sa sve očitijim ljudskim otuđenjem te se 30-tih godina prošlog stoljeća razvio pojam uloge što ga je zatim Dahrendorf u svojoj knjizi *Homo sociologicus* (1967.) uveo u njemačku sociologiju. Povlači se granica između mnogostrukog Ja i njegovog okolnostima uvjetovanog ponašanja, što uvijek izražava samo jedan mali dio mnogostrukog, bogatog Ja. Mnogostrukost ličnosti i rascjepkanost u stalno promjenljivom svijetu najbolje je u svjetskoj književnosti prikazao u svojim dramama L. Pirandello. (Schwanitz, 2000:108)

U nastavku rada promotrit ćemo kako topos *thetrum mundi* koristi Ivo Brešan u svojim romanima *Ptice nebeske* (1990.) i *Ispovijedi nekarakternog čovjeka* (1996.).

Godine 1990. Ivo Brešan objavljuje svoj prvi roman *Ptice nebeske*, koji je zbog pikarskih odlika bio pravo osvježenje u hrvatskoj proznoj književnosti. U svim djelima s pikarskim elementima likovi pikara preuzimaju različite životne uloge i doživljavaju svijet kao pozornicu. Zapravo, jedna od prvih lekcija koje pikaro usvaja jest da društvo ne dopušta preživljavanje onima koji nigdje ne pripadaju tako da igra društvenih uloga i nošenja maski kako bi se uklopio u društvo postaje nužna. U tome im pomaže što vrlo brzo shvaćaju da se društvo da lako prevariti, odnosno da želi biti prevareno. Treba samo shvatiti što tko želi i tu ulogu savršeno odigrati.

Osim toga, u svim pikarskim romanima dramatski modus prezentacije dominira kroz dominaciju dijaloga, vanjskog opisivanja, promjene scene i spektakularnog tretiranja događaja.

Glavni junak Brešanova romana je Motka, simpatični lutalica i prevarant, koji uspijeva opstati zahvaljujući svojoj snalažljivosti, inteligenciji i u velikoj mjeri sposobnošću lakog preuzimanja bilo koje uloge iz sustava. Motka ima, kao i ostali pikarosi, nevjerojatnu sposobnost transformacije. Već u prvom poglavlju romana odvija se prva njegova preobrazba. Iz kofera vadi, mogli bismo reći, kazališne rekvizite. Poput glumca koji se priprema za predstavu Motka se iz odrpanca transformira u uglednog gospodina:

Najprije iz kofera izvadi kompletan pribor za brijanje(...) Kad je s tim bio gotov opere u potoku kosu, začeslja se i namaže briljantinom, tako da mu je čitava glava sinula u punom

džentlenskom sjaju. Uskoro se ta preobrazba protegne i na ostali dio figure. Iz kofera izvuče vrlo elegantno građansko odijelo s prslukom, kravatom, šeširom i novim lakiranim cipelama. Kad se presvuče u to, nitko ne bi mogao ustvrditi da pred sobom nema otmjenog mladog gospodina, zapravo kicoša odjevenog po posljednjoj modi, koji se upravo spremio za primanje u visoko društvo. Na kraju, kao da stavlja točku na "i", iz kofera izvadi zlatni sat s lančićem, stavi ga u džep od prsluka i objesi lančić tako da se vidi(...) zatim se, s držanjem princa koji je upravo izašao iz bajke, uputi put Drniša. (Brešan, 1990:12)

Tako maskiran pred okupljenim Drnišanima - gledateljima predstave, izvodi cijelu predstavu u kojoj je on i redatelj i scenarist i kostimograf i glavni glumac.

Brešanove aluzije na predstavu u romanu su očite, što je još jedan postupak tipičan za pikarske romane - osvještavanje činjenice da je pikaro tek glumac na pozornici života:

*„Ne obazirući se na to, Motka sjedne za prazan stol podalje od prisutnih i namjesti se tako da mu oni budu izvan vidnog polja, kao glumac na pozornici koji zna da ga publika gleda, ali u interesu scenske iluzije, nikad ne pogleda u nju.“* (Brešan, 1990:16)

Odnosno, Motka eksplicitno naziva sebe i Gica, svog suputnika i partnera u prevarama, glumcima kojima je cijeli svijet pozornica:

*„Dragi moj Gic, naš je posao u tome da igramo različite uloge i da od toga živimo. To se ništa ne razlikuje od glumaca u teatru, osim po tome što mi igramo bez scenografije, u stvarnim prostorima, i što moramo biti znatno uvjerljiviji.“* (Brešan, 1990:147)

U posljednjem se poglavlju romana autor u fusnoti čak zahvaljuje dramaturgu Davoru Žagaru na nekim idejama koje su mu pomogle u razradi poglavlja čime jasno upozorava na vezu pikarskog žanra i kazališta.

U prvoj prevari/predstavi u romanu Motka igra ulogu mladića koji dolazi iz Amerike, a odigrat će je tako vješto da nitko neće posumnjati u njegovu vjerodostojnost. Nova uloga traži i nove vještine. Pazeći na sve detalje, počinje čak i pričati iskrivljenim hrvatskim ubacujući engleske riječi:

*„Ja nisam odavde, mister- reče Motka kao malo kolebajući se.*

*- Došao sam izdaleka(...) Iz Emerika(...) Zovem se John Kustić.“* (Brešan, 1990: 25)

Pred kraj romana direktoru neke filmske kompanije učinilo se da bi Motkin i Gicov život bio odličan predložak za filmski scenarij. Oblikovanje života Brešanovih junaka za filmski scenarij logičan je nastavak njihovog života kao pikara - niza uloga koje su igrali na pozornici života u kojima su

Ljudima predočavali različite verzije samih sebe. U prvom dijelu romana Motka i Gic igraju razne uloge na pozornici života kako bi kontrolirali i prevarili druge zbog vlastite koristi. Već i tada shvaćaju da život ima obilježja kazališta. U drugom dijelu romana njihove vještine postaju predložak za film. Brešanov roman tako sugerira da postoji jednakovrijednost između života i pozornice. Svijet je pozornica, a pozornica može biti ogledalo svijeta.

No, Motkin i Gicov biva život preoblikovan u filmski scenarij ne onakav kakav je doista bio, nego tako da odgovara vladajućoj ideologiji. „Prepariran u duhu postojeće ideologije“, kako kaže Motka. U filmu su:

Motka i Gic bili prikazani kao čisti socijalni slučajevi, koji su se, zbog bijednih uvjeta u kojim su živjele njihove obitelji pod bivšim režimom, odali lopovluku. Zatim je slijedio cio niz njihovih pustolovina(...) da bi sve završilo kako ih narodna vlast raskrinkava i šalje na preodgajanje, nakon čega postaju čestiti građani i svjesni članovi socijalističkog društva te kao takvi odlaze u život. Iz idejnih razloga bila je potpuno izostavljena scena s Talijanima, jer se Miletiću činilo skandaloznim i krajnje opasnim prikazati kako Talijani tjeraju jednu skojevku u krevet fašistu, samo zato da bi se domogli zlata. (Brešan, 1990: 308)

*Ispovijedi nekarakternog čovjeka* (1996.) drugi je Brešanov roman. *Ispovijedi* su samo na površini roman o pustolovinama glavnog lika. Obrazac pikarskog romana poslužio je Brešanu da na usta Fabricija Viskova iznese svoja filozofska i etička načela te da uobličiti književno originalan pogled na problem povijesti i povijesne istine.

Ako pikarski roman i lik pikara, kako su naglašavali prvi teoretičari žanra, nastaje kad je društvo u stanju „duboke promjene“ (Bjornson, 1977: 4) i ovaj pikarski roman i lik pikara Fabricija nastaje kao komentar na važna i dramatična zbivanja u Europi, bivšoj Jugoslaviji, odnosno Hrvatskoj u 20. st. kada se raspada Austro-Ugarska Monarhija te se smjenjuju čak dva revolucionarna, totalitarna koncepta, koja su imala ambiciju uspostaviti novi, bolji poredak - fašizam, a zatim i komunizam, a roman završava prijelomnim trenutkom hrvatske povijesti - stvaranjem neovisne hrvatske države.

Topos *theatrum mundi* snažno je zastupljen u ovom Brešanovu romanu, u rasponu od srednjovjekovnog poimanja učenjaka Ivana od Salisburyja, preko baroknog poimanja toposa do poimanja toposa u simbolističkim dramama i nemogućnosti određenja identiteta u stalno promjenljivom svijetu, na tragu Pirandella.

Brešanov Fabricije Viskov cijeli svijet doživljava kao pozornicu na kojoj igra različite uloge pred očima svijeta kako bi preživio i opstao u kaosu koji oko njega vlada. Tako Fabricije iz poglavlja u poglavlje romana mijenja nekoliko identiteta, ali njegova nutrina ostaje, uglavnom, netaknuta. On je Fabricije Viskov, pravoslavac Amfilohije, konte Fabricije de Viskov Draco Dragojević, samo broj na Golom otoku - C 47532, gdje uništavaju njegov identitet, Crnogorac Milan Đurović, da bi na kraju opet postao Fabricije Viskov.

U Fabricijevu životu se tijesno isprepliću stvarnost i fikcija i teško je razlučiti „stvarni“ život od uloge koju igra, što zapravo i ne treba činiti jer su sve to dijelovi njegove mnogostruke ličnosti.

Na više mjesta u romanu, Brešan, preko Fabricija, iznosi teze o svijetu kao pozornici na kojoj jedinka samo glumi zadane joj uloge. Ovakvo poimanje toposa *theatrum mundi* na tragu je Shakespearea i Calderona.

Fabricije se i poziva u svojim promišljanjima na Shakespearea: „(...)ako je život pozornica, kako kaže Shakespeare, a ljudi glumci na njoj, onda je karakter kostim koji oni nose u predstavi. I kad predstava svrši, a oni odu u garderobu i skinu kostim, odmah ćeš ih vidjeti u njihovom prvom svjetlu, kao male, sitne i beznačajne.“ (Brešan, 1996: 10)

Neke epizode iz romana Brešan eksplicitno naziva predstavama ili igrokazima, npr. epizodu u kojoj Fabricije mora ukloniti okrutnog talijanskog zapovjednika. Cijela ova epizoda nazvana je predstavom - igrom ljubavi i smrti, koju je oko pukovnika Scottija zaigrao Fabricije Viskov: „*Teren je bio potpuno pripremljen, kulise i mizanscena postavljeni, glumcima podijeljene uloge, i trebalo je sačekati petak, pa da predstava počne.*“ (Brešan, 1996: 244)

Sličnu situaciju nalazimo u romanu i kada je za partijce režirao cijelu predstavu Zormanovog atentata, a epizodu u kojoj četnici planiraju okrutno umorstvo mlade partizanke naziva „sotonskim igrokazom“.

No, kao osvjedočeni racionalist, Fabricije niti na jednom mjestu u romanu ne priznaje postojanje Boga kao režisera predstave, kao što su to činili barokni pisci, ali priznaje da možda postoji neko više biće koje promatra što ljudi rade na velikoj pozornici života i koje se možda smije našoj ludosti i našim zabludama: „*Ne kažem, možda i postoji neko više biće, koje nas promatra, a da mi to i ne znamo, i zabavlja se našom ludošću, kao što se mi zabavljamo promatrajući druge žive vrste kako se u prirodi međusobno bespoštedno istrebljuju.*“ (Brešan, 1996: 253/254)

Na tragu shvaćanja toposa kako ga vidi učenjak iz 12. st. Ivan od Salisburyja, za kojeg je cijeli svijet glumište, a prostor „kazališta“ proteže se i na svemirska prostranstva jer se na nebeskim visinama nalaze duše pravednika, odakle promatraju životno glumište, sljedeće je Fabricijevo

razmišljanje - navodi da pokojni konte iz nebeskog teatra gleda kako se rodbina tuče oko njegova imetka: „*Pomislio sam kako konte sad uživa na drugom svijetu i kako se iz neke lože nebeskog teatra sigurno slatko smije, gledajući sve ovo kao najzgodniju komediju koju je ikada vidio.*“ (Brešan, 1996: 157)

Doživljavanje svijeta kao pozornice, a čovjeka kao glumca, najočitiije je kada Fabricije cijelu svjetsku politiku vidi kao veliku predstavu kojom se obmanjuju široke mase: „*Tko zna, možda je i cjelokupna svjetska politika, uključujući i ovaj rat, jedna takva vrsta spektakla, koji je jedno u onom što je vidljivo za javnost, a nešto posve drugo u onome što se iza toga krije, a što nitko, pa ni oni koji vode igru, ne može ni izdaleka naslutiti.*“ (Brešan, 1996: 264/265)

Kao pripadnik Orjune Fabricije je vrlo dobro prozreo narav tzv. političkog teatra. Politika je teatrabilna poput kazališne predstave ili karnevala. Karneval i javni politički skupovi oduvijek se služe istim ili sličnim predstavljачkim sredstvima, posebno lutkom, vatrom, bukom i natpisima (transparentima). Čuvši da je kralj ubijen, orjunaši se odlučuju za krvavu odmazdu, a Fabriciju se čini, a pikaro uvijek ima poziciju „izvan“ sustava, poziciju onog koji demaskira stvarnost, da svi nose maske i da je cijeli svijet pozornica, a politika tek jedna velika predstava.

(...) ta se tirada izgleda, svih dojmila, osim mene, jer sam na svim licima čitao tugu i žeđ za osvetom, te sam i ja, da ne bih ispio bijela vrana, na sebe navukao masku nalik na one koje sam vidio kod ostalih. Tad mi pade na pamet da možda svatko od nazočnih radi ovog trenutka to isto, naime, svojim licem imitira ono što vidi kod ostalih, i da su čak sve velike i masovne političke strasti jedna vrsta glume, u kojoj svaki pojedinac podešava svoje ponašanje prema ponašanju drugih. Nije li zato sav ovaj emotivni naboj, koji se nadvio nad nama posvuda u zraku, obična scenska iluzija, umjetno stvorena kazališnom intonacijom direktorova glasa? (Brešan, 1996: 56)

Fabricije ne daje odgovor tko je taj koji režira predstavu života i povlači konce. Tek fatalistički zaključuje da smo svi uvučeni u igru: „*Nisam li ja samo običan mali pijun drvene glave, koji ništa ne razumije i koga na šahovskoj ploči međunarodne politike pomiču ruke nekih nevidljivih igrača?*“ (Brešan, 1996: 390)

U simbolističkoj drami, predstavnici koje su Yeats, Hofmannsthal, Strindberg, Blok, Andrejev i Maeterlinck, stječe se dojam da životom vladaju svemoćne, nevidljive sudbinske snage koje ne možemo prozreti, ali

koje poput neke zle kobi prate naše radnje i korake. Likovi su po svojoj dramskoj funkciji usporedivi s nemoćnim lutkama. Kršćanskog Boga zamijenio je u simbolističkih pisaca veliki Neznamac ili kakav drugi vizualni simbol nepoznatih snaga koje ravnaju našim životom, ali koje ne moraju biti metafizičke naravi. Brešanovi „nevidljivi igrači“ koji ravnaju životima malih pojedinaca mogu se tako povezati i sa simbolističkom tradicijom toposa *theatrum mundi*.

Dolazimo i do suvremenog poimanja toposa *theatrum mundi*, njegova rađanja iz duha sociologije i suvremenog poimanja uloge. Ovaj Brešanov roman je, kao i neke od njegovih drama, i na Pirandellovu tragu. Koristeći se likom pikara, koji je od ustanovljavanja žanra netko tko je mnogostruk, tko stalno mijenja identitete, Brešan problematizira (ne)postojanje identiteta u kaotičnom, stalno promjenjivom svijetu. U jednom intervjuu Brešan navodi: „Temeljniji problem suvremenog čovjeka najviše je gubitak vlastite osobnosti, jer ga život stalno sili da se prilagođava trenutku i tako postaje tuđ samom sebi i drugi u odnosu na sebe“. (Tunjić, 2001: 85)

Fabricijev identitet se u stalno promjenjivom svijetu, kojem se mora uvijek iznova prilagođavati, uvišestručio, tako da ni on više nije siguran koji je njegov identitet pravi. Pirandellovski problematizira postojanje vlastitog identiteta, odnosno da li identitet kao nešto stalno, nepromjenjivo uopće postoji:

Da bih se pomirio sa sobom, trebao bih najprije znati tko sam ja. U životu sam svašta radio, batinao sam, varao ljude, slao ih u smrt, ali ih i spašavao i nesebično im pomagao. Bio sam u fašistima, i u komunistima, i u još nekim strankama, ali nikad zato što sam to prihvaćao iz uvjerenja, nego uvijek zato što me život protiv moje volje tu doveo. Tako se u meni može naći svačega, i od dobra i od zla, što ga ima u ovom svijetu, a ništa od toga nisam pravi ja i, ujedno, sve sam to pomalo. A tko sam i što sam uistinu, ne znam. Možda je upravo to, što ne mogu biti ništa s uvjerenjem i vlastitim pristankom, moja prava priroda. (Brešan, 1996: 366)

Ovakvu podvojenost pikara još je na primjeru prvih pikarskih romana uočio C. Guillén pri pokušaju definiranja žanra:

(...)ovo razlikovanje bitka i privida, ili između „unutrašnjeg“ i „spoljašnjeg“ čoveka, naročito je značajno za pikarsku prozu i za izvanredno domišljate primene autobiografske forme u njoj. Dok se *pícaro* „socijalizuje“, dok preuzima, sasvim svesno, društvenu ulogu, događa se i izvestan proces „interiorizacije“. Unutrašnji čovek (koji



se odlikuje svekolikom bogatstvom i pretanjenošću čovekovih skrovitih misli i sudova) potvrđuje svoju nezavisnost od spoljašnjeg čoveka (obrazaca ponašanja, jednostavnosti društvene uloge). Ova duboka podvojenost junaka je, mislim, jedna od značajnih tekovina pikarske proze i njen suštastven doprinos tematici modernog romana...(Guillén, 1986: 88)

Kao što je Lazarillo od svog prvog učitelja, slijepog prosjaka, naučio kako se znatno mogu razlikovati unutarnje i vanjsko lice čovjeka te da je ono vanjsko često samo ljuštura i maska koja skriva prvo lice stvari, tako će, zaključuje Guillén, svi kasniji pikarski junaci, a to možemo reći i za Brešanova Fabricija, biti učenici Lazarillova slijepca. (Guillén, 1986: 91)

Nakon punih dvadeset godina u kojima su svi vjerovali da je mrtav, Fabricije se pred kraj romana vraća u Šibenik, gdje pronalazi suprugu Cvitu i odraslu kćer za koju nije ni znao. No, ne može vratiti svoj identitet jer službeno više ne postoji. Fabricijevi problemi s dokazivanjem identiteta ponovno su na tragu Pirandella i njegova romana *Pokojni Mattia Pascal*.<sup>1</sup> Fabricije se može zaposliti jedino kao Milan Đurović, nevjenčano živi sa Cvitom, a pojavljuje se i bivša žena pravog Đurovića. Prvotno komična situacija pretvara se u tragičnu. Zahvaljujući pomoći veleposlanika kojem je pomogao u Rimu, identitet mu je vraćen i napokon se Fabricije uspijeva istrgnuti iz mreže politike te pada u potpunu anonimnost.

«Ovo je bila, dragi čitatelju, ujedno i moja posljednja rotacija u vrtlogu života, nakon koje sam nastavio tiho i anonimno tavoriti u njegovim mirnim vodama.» (Brešan, 1996: 484)

Zanimljivi su u ovom kontekstu doživljavanja svijeta kao pozornice još dva lika iz Brešanova romana - to su konte i Đidi, koji su inače likova pikara. Konte je lik koji uživa u smišljanju i provedbi spletki/predstava zbog njihove ljepote i užitka koji mu donose, a ne zbog nekog materijalnog dobitka ili preživljavanja. Objašnjenje za takvo konteovo ponašanje Brešan nalazi u karakteristikama mediteranskog mentaliteta koji uživa u dobro smišljenoj i izvedenoj prevari. No, korijene takvog ponašanja možemo tražiti daleko u prošlosti. Tako Maurice Lever u *Povijesti dvorskih luda* navodi da su svojedobno u Europi postojala udruženja plemića koja su

---

<sup>1</sup> Prvi put prepoznamo takav lik u protagonistu Pirandellova romana *Pokojni Mattia Pascal* (1904.). Budući da je iz novina doznao da je pronađen leš za koji svi smatraju da je on, dakle da je službeno mrtav, Mattia Pascal to iskorištava i preuzima novi identitet kako bi nestao iz javnog i društvenog života. No, kad razočaran odluči otkriti istinu, shvaća da se sredina u kojoj je živio već naviknula na njegovu odsutnost, da za njega više nema mjesta i daje još jedna od individua koje nisu izmahnule težnji društava da je umrtvi u masku i da joj ubije duh.

smišljala i provodila spletke/predstave, ne zbog neke materijalne dobiti, nego iz čistog užitka, povodeći se za dvorskim ludama. Drugi lik je Đidi, Brešanova varijanta dobrog vojaka Švejka, koji je uvijek iznova smišljao spletke/predstave kao bi prevario sustav. Možemo zaključiti da se zahvaljujući i korištenju značenjima nabijenog toposa *theatrum mundi* Brešanovi romani mogu čitati na više razina. S jedne strane, to su iznimno zanimljivi romani o brojnim uzbudljivim, ponekad nevjerovatnim pustolovinama glavnih likova. S druge strane, autor, zaogrnut maskom svojih likova, pokušava skinuti maske sa zbilje. Iznosi svoja filozofska i etička načela, kao i kritiku zbilje, uz to i skepsu prema svim dogmatskim sustavima koji opravdavaju u ime općeg dobra nasilje nad pojedincem te uobličava književno originalan pogled na problem povijesti i povijesne istine.

#### **Literatura:**

- Bjornson. Richard. 1977. *The Picaresque Hero in European Fiction*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press
- Brešan. Ivo. 1996. *Ispovijedi nekarakternog čovjeka*. Zagreb: Znanje
- Brešan. Ivo. *Ptice nebeske*. 1990. Zagreb: Znanje
- Brkić. Mirna. 2008. *Pikarski roman - od kanonizacije do transformacije u 18. st. Mostariensia*. Mostar. 127-123
- Brkić, Mirna. 2006. *Ptice nebeske - pikarski roman Ive Brešana*. Riječ. 12. Rijeka. 87-101
- Čale. Frano. 1995. *Pirandello kao dramatičar i njegovi odjeci u Hrvata*. Predgovor drami *Šest osoba traži autora*. Zagreb: ABC naklada
- Guillén. Claudio. 1982. *Književnost kao sistem*. Preveo Tihomir Vučković. Beograd: Nolit
- Hall. James. 1998. *Rječnik tema i simbola u umjetnosti*. Preveo M. Grčić. Zagreb: Školska knjiga
- Lozica. Ivan. 1997. *Hrvatski karnevali*. Zagreb: Golden marketing
- Nemec. Krešimir. 2003. *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000*. Zagreb: Školska knjiga
- Schwanitz. Dietrich. 2000. *Teorija sistema i književnosti*. Zagreb: Naklada MD
- Shakespeare. William. 1951. *Kako vam se sviđa*. Zagreb: Matica hrvatska
- Tunjić. Andrija. 2001. *Razgovori u Hrvatskoj*. Zagreb: AGM
- Visković. Velimir. 2000. *Brešanovo dvadeseto stoljeće*. U knjizi: Umijeće pripovijedanja. Oglеди o hrvatskoj prozi. Zagreb: Znanje
- Žmegač. Viktor. 1986. *Krležini europski obzori*. Zagreb: Znanje
- Lever. Maurice. 1986. *Povijest dvorskih luda*. Prevela Gordana V. Popović. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske
- Lukács. Georg. 1968. *Teorija romana*. Preveo Kasim Prohić. Sarajevo: Veselin Masleša.