

Dramski palimpsesti: aspekti tekstualnosti u dramama Toma Stopparda i problemi njihove recepcije

Matošević, Nina

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:034544>

Rights / Prava: [Attribution 4.0 International](#)/[Imenovanje 4.0 međunarodna](#)

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



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za komparativnu književnost

Diplomski rad

**Dramski palimpsesti: aspekti tekstualnosti u dramama Toma Stopparda i
problemi njihove recepcije**

Studentica: Nina Matošević

Mentorica: dr. sc. Lada Čale Feldman

Zagreb, kolovoz 2020.

Sadržaj

1. Uvod	1
2. Transtekstualnost i književni palimpsesti.....	3
3. Aspekti tekstualnosti – manifestacije transtekstualnosti u dramama Toma Stopparda	5
3.1. Intertekstualnost	5
3.2. Paratekstualnost.....	8
3.3. Metatekstualnost.....	10
3.4. Hipertekstualnost.....	13
3.5. Arhitekstualnost	16
4. Problem recepcije	19
4.1. Transtekstualnost upućena implicitnom čitatelju/gledatelju.....	19
4.2. Očitovanje implicitne publike u Stoppardovim dramama	22
5. Empirijska publika i njezin kazališno-kritički zastupnik	27
6. Zaključak	33
7. Izvori	34
7.1. Primarni izvori	34
7.2. Kazališne kritike.....	34
8. Literatura	36

Sažetak

Ovaj rad zamišljen je kao pokušaj novog pristupa aspektima intertekstualnosti i metateatra u dramama britanskog dramatičara Toma Stopparda. Rad se bavi analizom triju odabranih Stoppardovih drama, *Rosencrantz i Guildenstern su mrtvi* (1966.), *Travestije* (1974.) i *Prava stvar* (1982.), sa svrhom identifikacije i usporedbe pet aspekata *transtekstualnosti* prema teorijskom modelu Gérarda Genettea. Cilj ovog rada jest prije svega odrediti koliko su i na koji način aspekti intertekstualnosti, metatekstualnosti, hipertekstualnosti, arhitekstualnosti i paratekstualnosti zastupljeni u navedenim Stoppardovim dramama, kako se očituju u hrvatskim prijevodima drama te na koji je način uvjetovana njihova recepcija. Recepcija dramskih tekstova i njihovih kazališnih uprizorenja pritom se promatra kroz dihotomiju implicitnog i empirijskog čitatelja, odnosno gledatelja. Pri tome će se pokušati ispitati koji obzor očekivanja empirijska publika mora posjedovati kako bi u potpunosti razumjela sve aspekte tekstualnosti u Stoppardovim dramama te koja su književna i kulturna predznanja potrebna čitatelju/gledatelju da bi estetski učinak djela bio potpun. Kako bi se pokušala ispitati recepcija aspekata transtekstualnosti u Stoppardovim dramama kod hrvatske empirijske publike, analiza je usmjerena na pregled kazališnih kritika koje su popratile izvedbe triju odabranih Stoppardovih drama u hrvatskim kazalištima.

Ključne riječi: Stoppard, Genette, intertekstualnost, recepcija, kazališna kritika

Zahvale

Voljela bih se zahvaliti profesorici i mentorici dr. sc. Ladi Čale Feldman na strpljenju, savjetima i konstruktivnim kritikama tijekom pisanja diplomskog rada te znanjima i vještinama koje mi je pomogla steći tokom čitavog studija.

Također se zahvaljujem Zavodu za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU – Odsjeku za povijest hrvatskog kazališta za omogućen pristup stručnoj knjižnici i korištenju muzejsko-arhivske građe za istraživanje kazališnih kritika.

1. Uvod

I više od pola stoljeća nakon što je zakoračio na književnu scenu, britanski dramatičar Tom Stoppard i dalje piše, a njegov iznimno velik i raznolik opus i dalje se čita, izvodi i prevodi. Stoppardove drame desetljećima zaokupljaju pažnju kritičara, a osebujan stil, kompleksna jezična struktura i inteligentan humor Stoppardovih drama neprestano nude nova čitanja i interpretacije. Zbog toga što su nerijetko posrijedi prerade kanonskih dramskih tekstova, igre strukturom i kazališnim konvencijama, jezikom, pozornicom i ponajviše očekivanjima publike, Stoppardova djela često je čak teško u potpunosti razumjeti, a nova čitanja i uprizorenja njegovih drama uvijek otkrivaju neke nove aluzije, prikrivene citate ili pak igre riječima, koje lako promaknu ne samo prosječnom čitatelju i gledatelju, nego i kritičarima koji desetljećima pronalaze nove pristupe analizi Stoppardova dramskog opusa. No svi ti elementi koji uvijek „nedostaju“, u neku ruku i onemogućuju potpun estetski doživljaj – doživljaj koji implicitni autor upućuje implicitnom čitatelju, odnosno implicitnom gledatelju. Osim jaza koji se nužno otvara između implicitnog i empirijskog čitatelja/gledatelja, u ovome ću radu pokušati sagledati jaz koji se stvara između empirijskih čitatelja/gledatelja izvorne kulture engleskog govornog područja i recepcije istih tekstova u njihovim hrvatskim prijevodima te u izvedbi u hrvatskim kazalištima.

Još od komada kojim se proslavio 1966. godine na Edinburškom festivalu, *Rosencrantz i Guildenstern su mrtvi*, Stoppard počinje graditi svoje drame na temeljima drugih drama postupkom dramske intertekstualnosti. Dok je u nekim dramama intertekstualnost iznimno naglašena i temelji se na prepoznatljivim, kanonskim dramskim djelima, kao u navedenoj drami u kojoj (gotovo) svaki čitatelj, odnosno gledatelj, prepoznaje *Hamleta* Williama Shakespearea, u drugima se radi o mnogo prikrivenijim i suptilnijim igrama dramskim tekstovima, koje je teško identificirati u samome tekstu, još teže prevesti, a najteže prikazati u ograničenom scenskom prostoru i vremenu publici koja možda nije spremna na pozornici pratiti taj golem splet književnih i kulturnih referenci. Osim što se intertekstualnost neizbježno očituje u kompoziciji djela koja postaje svojevrсни *bricolage*, manifestira se i u zapletu, nerazumljivom ukoliko se ne poznaje uporabljeni intertekst. Stoppardove drame usto nerijetko uključuju i različite oblike metateatra, odnosno teatra *u* teatru ili pak teatra *o* teatru. Međuodnos tih elemenata složen je proces koji predstavlja (često golem) napor za gledateljsku i čitateljsku recepciju djela, za razumijevanje teksta, ali i za cjelovit, suvisli analitički pristup Stoppardu kao dramatičaru.

Ovaj diplomski rad stoga nudi moguće čitanje Stopparda, moguću analizu aspekata Stoppardove dramske *tekstualnosti*, koja između ostalog obuhvaća i intertekstualnost i metateatralnost. Kao teorijskom podlogom za čitanje Stopparda poslužit će se klasifikacijom tipova *transtekstualnosti* Gérarda Genettea koju je iznio u glasovitoj studiji *Palimpsesti: književnost drugog stupnja* iz 1982. godine. Kako bih sažela opsežan Stoppardov opus i ponudila konkretnu, usporednu analizu uz pomoć Genetteovih kategorija, u ovome radu usredotočit ću se na tri odabrane Stoppardove drame: *Rosencrantz i Guildenstern su mrtvi* (1966.), *Travestije* (1974.) i *Prava stvar* (1982.). Osim što su navedene drame iznimno plodno tlo za identifikaciju, primjenu i usporedbu zaista svih Genetteovih tipova transtekstualnosti, ova analiza dokazat će koliko su Stoppardove drame kompleksne i koliko se opiru ikakvoj kategorizaciji, a također i koliko su same Genetteove kategorije fluidne i međuovisne. Uz to, sve tri odabrane drame koristit ću u njihovih hrvatskim prijevodima, čime ću pokušati sagledati potencijalni problem recepcije Stoppardovih djela kod empirijske, hrvatske publike i kao problem prijenosa kompleksnih, međuovisnih i iznimno kulturno-specifičnih tipova tekstualnosti u drugi jezik i drugu kulturu. Naposljetku, kako bih analizirala recepciju prepoznatih aspekata transtekstualnosti u Stopparda posegnut ću za kazališnim kritikama izvedbi triju odabranih drama na hrvatskim pozornicama na temelju kojih ću pokušati zaključiti koji su tipovi transtekstualnosti došli do izražaja te kako ih je i u kojoj mjeri hrvatska kazališna kritika i publika prihvatila.

2. Transtekstualnost i književni palimpsesti

U ovome ću radu nastojati dokazati da su brojni teorijski koncepti francuskog teoretičara Gérarda Genettea još uvijek učinkovita ispomoć u razumijevanju i problematizaciji odnosa različitih tekstualnih slojeva književne prakse. Nakon što je Julija Kristeva 1960-ih godina obogatila književnu teoriju pojmom intertekstualnosti, kako bi nadopunila Bahtinov koncept romaneskne dijalogičnosti i polifonije koji je utemeljen na strukturalističkim načelima analize proznih tekstova, čak dva desetljeća kasnije Genette je u djelu naslovljenom *Palimpsesti: književnost drugog stupnja* (*Palimpsestes. La Littérature au second degré*, 1982.) razradio i proširio teoriju intertekstualnih odnosa tako što je uveo koncept *transtekstualnosti*. Prema Genetteu, transtekstualnost predstavlja tekstualnu transcendentnost teksta, sve odnose, bilo vidljive ili prikrivene, koje neki tekst ostvaruje s drugim tekstom (usp. Genette 1997a: 1). Genetteova transtekstualnost bliska je originalnom Kristevinu poimanju intertekstualnosti kao poprišta „permutacije i transformacije” drugih tekstova“ (usp. Biti 1997: 154), odnosno „[aktivnog odnosa] teksta kao mreže znakovnih sustava sa sustavima označiteljskih praksi njegove kulture“ (*ibid.*), koji je tek apstraktno polazište za sve daljnje konkretne manifestacije odnosa između tekstova. Genette, stoga, određuje pet mogućih transtekstualnih odnosa: intertekstualnost, paratekstualnost, metatekstualnost, hipertekstualnost i arhitekstualnost. Svaki tip transtekstualnih odnosa predstavlja postupak kojim se transtekstualnost manifestira u određenom tekstu, bilo putem prerade čitavih drugih tekstova, plagiranjem, citiranjem ili pak nekim od načina na koji tekst predočuje sam sebe tako što to izravno naglašava, suptilno nagoviješta ili pak implicitno podrazumijeva samom činjenicom što pripada određenom književnom žanru. Također, u Genetteovoj klasifikaciji, za koju i sam napominje da se ne smije tumačiti kao sveobuhvatna ili konačna podjela (usp. Genette 1997a: 1), intertekstualnost se tumači kao konkretan književni postupak aluzivne i citatne prakse koja se može identificirati u određenom tekstu te time taj termin gubi apstraktnu konotacije permutacije tekstova koje mu je Kristeva originalno pridala. S druge pak strane, Genetteov termin hipertekstualnosti predstavlja svaki oblik prerade čitavih drugih djela, bilo na temelju imitacije ili transformacije, što je u književnoj teoriji također dotad obuhvaćao pojam intertekstualnosti. O svakom od navedenih tipova manifestacija transtekstualnosti biti će riječi u poglavljima koja slijede.

Rezultat primjene tipova transtekstualnosti u književnosti Genette naziva *palimpsestom*, oblikom koji odlikuje da se „na istom (...) pergamentu jedan tekst ispisuje povrh drugog tako da ga ne zakriva potpuno, nego dopušta da se kroz njega nazire“ (usp. Čale prema Genetteu 1993: 35). U svakoj književnosti „drugog stupnja“ tekst (odnosno hipertekst) koji je

ispisan na drugome tekstu (odnosno hipotekstu) mora na neki način biti vidljiv čitatelju (usp. Kiebusinska 2001: 31), čime se naglasak premješta na konkretne recepcijske sposobnosti potrebne za *palimpsestno čitanje* i identifikaciju transtekstualnih tragova. Međutim, Morana Čale s pravom kritizira Genetteovo sparivanje pet transtekstualnih odnosa s teorijom palimpsesta jer palimpsestnom čitanju odgovaraju samo postupci intertekstualnosti i hipertekstualnosti (usp. Čale 1993: 34), u kojima se hipotekst transcendiraju najkonkretnijim oblicima citata, aluzija, transformacije ili imitacije drugog djela. S druge strane, iako ću u ovome radu pokušati dokazati da su odabrane Stoppardove drame plodno tlo za analizu svih pet tipova manifestacija transtekstualnosti, intertekstualnost i hipertekstualnost bez sumnje su tipovi transtekstualnosti na koje su se kritika i književne analize djela Toma Stopparda najčešće pozivale. Dok su pojedini kritičari Stoppardov stil nazvali „umjetničkim recikliranjem“ (usp. Meyer 1989: 105; Kelly 2001: 10) ili Stopparda pak, uz negativne konotacije, prozvali „kazališnim parazitom“ (usp. Brustein 1990: 93), pozadina svakog takvog tumačenja jest isticanje onih tipova transtekstualnosti koji čine Stoppardove drame upravo palimpsestima, u kojima se upravo kanonski dramski klasici jasno naziru na pergamentu ispod Stoppardova dramskog pisma.

3. Aspekti tekstualnosti – manifestacije transtekstualnosti u dramama Toma Stopparda

3.1. Intertekstualnost

Raščlambu transtekstualnosti na njezinih pet konkretnih manifestacija u tekstu Gérard Genette započinje od sužavanja značenja pojma intertekstualnosti. U Genetteovoj klasifikaciji intertekstualnost kao prvi tip manifestacije transtekstualnosti ograničena je na prisutnost jednog ili više drugih tekstova u nekome tekstu (usp. Genette 1997a: 1), na „stvarnu nazočnost jednog teksta u drugom“ (Čale 1993: 35) koja može biti eksplicitno izražena u obliku citata, implicitno u obliku aluzija ili pak implicitno bez želje da se deklarira povezanost dvaju tekstova u formi plagijata (usp. Genette 1997a: 2). Važno je naglasiti da Genette tretira intertekstualnost kao manifestaciju transtekstualnosti u tekstu koja se pojavljuje u parcijalnoj formi tragova drugih tekstova te se time razlikuje od hipertekstualnosti koja je sveobuhvatna jer se odnosi na preradu *čitavih* drugih tekstova. Genetteova intertekstualnost stoga je bliska postupku citatnosti prema Dubravki Oraić Tolić, kao i realizaciji prvog uvjeta za ostvarivanje intertekstualnih veza između tekstova koji prema Pavlu Pavličiću obuhvaća „odnos književnog teksta prema drugim tekstovima [koji] mora biti vidljiv“ (Pavličić 1988: 157), što podrazumijeva izravno preuzete citate, ali i odnos koji „može biti donekle prikriven“ (*ibid.*), dakle prisutan kao aluzivna veza između tekstova. Oraić Tolić prema citatnim signalima u tekstu dijeli citate u prave i šifrirane, pri čemu su za „prave citate (...) karakteristični vanjski, a za šifrirane unutarnji citatni signali“ (Oraić Tolić 1990: 16). Vanjski signali uključuju prepoznatljive znakove kojima su citati istaknuti (poput navodnika), dok unutarnje signale treba raspoznati sam recipijent djela tako što uviđa tragove drugih tekstova. No o stupnju prepoznatljivosti citatnih signala ne ovisi nužno i stupanj recepcije aspekta intertekstualnosti, pogotovo u Stoppardovim dramama koje ću analizirati u ovome radu, u kojima svaki tekst vrvi različitim citatnim i aluzivnim praksama koje često uključuju potpuno implicitne, neartikulirane aluzije na druge dramske tekstove koje empirijski čitatelj mnogo lakše identificira od eksplicitnih, doslovnih citata koji su „skriveni“ u Stoppardovim intertekstualno iznimno bogatim dramama.

Izvrstan primjer aluzivne intertekstualnosti može se uočiti u drami *Rosencrantz i Guildenstern su mrtvi* u kojoj Stoppard postavlja protagoniste drame u nepoznat, prazan prostor gdje su prisiljeni čekati poziv u dramsku radnju Shakespeareova *Hamleta*. Dok čekaju dolazak „glasnika“ koji će im objasniti koja je njihova „uloga“ (u metaforičkom i doslovnome smislu već napisanih uloga u umetnutoj ontološkoj razini *Hamleta*), Ros i Guil bore se s egzistencijalističkim pitanjima mogućnosti djelovanja na koje ne nalaze odgovore, pogotovo

jer je, ironično, ali i tragikomično, Shakespeare već odavno predodredio njihove sudbine. Brojni kritičari stoga su usporedno analizirali likove Rosa i Guila te Vladimira i Estragona, protagoniste Beckettove drame *U očekivanju Godota* (usp. npr. Duncan 1990). Iako Stoppard nikad eksplicitno ne upućuje na intertekst *U očekivanju Godota* (kao što na svim razinama transtekstualnosti jasno upućuje na *Hamleta*), nego je iščitavanje tragova Beckettove drame u potpunosti implicirano (i ovisno o književnim predznanjima empirijske publike), dosljednost i opsežnost aluzivnih veza s dramom *U očekivanju Godota*, od (manjka) dramske radnje, karakterizacije likova, filozofije apsurdna do apsolutne, božanske instance koja manipulira cjelokupnim svijetom iluzije (bio to Godot kao simbolična figura ili pak Shakespeare kao empirijski autor) čine aluzivnu intertekstualnost u ovoj drami čak prepoznatljivijom od brojnih drugih „pravih“ citatnih signala koje Stoppard „podmeće“ čitatelju, što se pogotovo ističe u *Travestijama* i nešto manje u *Pravoj stvari*. Zato što prepoznaje hipotekst i intertekst *Hamleta* te zbog paratekstualne „najave“ u naslovu da protagoniste čeka neminovna smrt, empirijski čitatelj/gledatelj zauzima poziciju Godota (usp. Jenkins 1989: 40) jer su mu dostupna znanja koja su uskraćena Rosu i Guilu, odnosno knjižena *predznanja* koja su potrebna za recepciju apsurdno-komičnih elemenata drame. Ipak, postavlja se pitanje koliko je aluzivna, implicirana intertekstualna veza s dramom *U očekivanju Godota* uključena u obzor očekivanja empirijske publike budući da je intertekstualnost u Genetteovom smislu najizraženija kada je dio sveobuhvatnog aspekta hipertekstualnosti, odnosno prepoznavanja citatnih i aluzivnih veza primarno s *Hamletom*.

Sličan odnos intertekstualnosti kao elementa njoj nadređene hipertekstualnosti i intertekstualnosti u obliku prikrivenije citatne prakse može se identificirati u *Travestijama*. Stoppard unutar cjelovite hipertekstualne prerade *Važno je zvati se Ernest* Oscara Wildea izravno citira replike iz Wildeove drame koje, osim što pružaju jasna intertekstualna uporišta za identifikaciju hipoteksta, također imaju ulogu umetnute ontološke meta-razine u kojoj povijesni likovi (James Joyce, Tristan Tzara i Henry Carr) postaju likovi-glumci koji uprizoruju odabrane scene iz Wildeove drame (usp. npr. Stoppard 63; 70). No osim *Važno je zvati se Ernest*, *Travestije* vrve citatima koje Stoppard vješto kroji kako bi ih upleo u neraskidivu mrežu teksta i interteksta (usp. Vanden Heuvel 1992: 56) koja postaje i središnjim recepcijskim problemom jer se zbog mnoštva citata jaz između implicitnog i empirijskog čitatelja/gledatelja samo povećava. Budući da povijesni likovi u *Travestijama* postaju dramski likovi, Stoppard izravno citira njihove vlastite tekstove kako bi ih s jedne strane okarakterizirao (kao osebuje umjetničke i političke figure), a s druge travestirao, jer je, osim u slučaju prikaza lika Lenjina,

ozbiljnost umjetničkog čina uz pomoć intertekstualnosti izokrenuta u komične i apsurdne diskurse izvađene iz konteksta¹. Osim toga, gusti *bricolage* citata u *Travestijama* (usp. Boireau 1988: 147) udružen s imenima i prikazima pojedinih povijesnih ličnosti Stoppard koristi kako bi predstavio različite stavove o umjetnosti koje likovi zastupaju, a pa stoga citatna forma postaje sadržaj drame, odnosno borba oko svrhe umjetnosti zrcali se u borbi između intertekstova koji su međusobno diskurzivno suprotstavljeni, od Joyceove modernističke proze i *limericka*, preko Tzarina „prekrojavanja“ novinskih članaka i Shakespeareovih soneta u dadaističku poeziju, pa sve do Lenjinova govora o ideološkoj funkciji književnosti.

Budući da u *Pravoj stvari*, za razliku od ostalih dviju drama, ne postoji jedinstveni hipotekst na razini prerade čitavog djela, intertekstualnost u obliku citata i aluzija mnogo više dolazi do izražaja kao jedna od manifestacija transtekstualnosti. Također, za razliku od *Travestija*, Stoppard najavljuje pojavu intertekstualno umetnutih drama, Strindbergove *Gospođice Julije* i Fordove drame *Šteta što je kurva*, tako što navodi uloge u tim dramama koje Annie glumi (Juliju i Annabellu), a koje su ključne za paralelizam između likova u okviru i njihovih zrcaljenja u meta-razinama intertekstualnih dramskih umetaka. Citiranje navedenih drama čitatelj će najjednostavnije prepoznati zbog formalnog odudaranja, posebice u slučaju stihovne forme drame *Šteta što je kurva*, ali i zbog upotrebe vanjskih citatnih signala, poput navodnika u slučaju *Gospođice Julije* koji još jasnije čitatelja upućuju na intertekstualnost. Empirijskom gledatelju pak nisu dostupni isti citatni signali, no u izvedbi se otvaraju neke nove mogućnosti da se intertekstualni tragovi naglase, primarno glumom, što i Stoppard sugerira u scenskim uputama². No bez obzira na vanjske citatne signale i upućivanje na intertekstualnost, identifikacija intertekstualnih tragova u *Pravoj stvari* bez sumnje je recepcijski sekundarna u usporedbi sa sveobuhvatnom hipertekstualnošću u dramama *Rosencrantz i Guildenstern su*

¹ Primjerice, drama započinje prizorom u kojem Joyce diktira dijelove *Uliksa* (Wildeovoj) Gwen koja ih ponavlja i zapisuje. Stoppard svjesno odabire citate prepune neologizama i riječi bez značenja karakterističnih za Joyceov visokomodernistički idolekt, a Gwen ih marljivo zapisuje kao da je riječ o potpuno uobičajenoj praksi i sasvim jednostavnom tekstu, što izaziva u čitatelja očudenje, ali svakako i komični doživljaj koji je inače nespojiv s recepcijom *Uliksa*. Na sličan način Stoppard tretira i dadaističku poeziju koju iz avangardnog performansa izokreće u diskurs ludila Tristana Tzara koji ponavlja riječ „dada“ poput mantre kojoj ni sam ne zna značenje (CARR: „Tristan Tzara. Dada. Dada. Dada. 'Zar je mucao?“, Stoppard, 24).

² Nakon što Henry predlaže Annie da će on „čitati Jeana“ (Stoppard, 69), Stoppard naglašava da Annie „čita monotono“ (*ibid.*) replike iz *Gospođice Julije* koje bi trebale biti prožete strašću i uzbuđenjem. Dakle, osim izravne najave interteksta, Stoppard upućuje i na elemente glume kojima će se jasno ocrtati razlika između teksta i interteksta. Drugi sličan primjer scenskih uputa koje najavljuju intertekst jest u osmom prizoru koji je (gotovo) cijeli intertekstualna meta-razina pokusa Fordove drame: „Annie i Billy. Prazan prostor. Ljube se i grle. Odjeveni su za probu“ (Stoppard, 107). U ovom slučaju elementi scenografije i kostimografije upućuju na intertekst, kao i na granicu između ontoloških razina.

mrtvi i *Travestije*, kao i u spletu metateatarskih igara s kojima se čitatelj/gledatelj primarno mora suočiti u *Pravoj stvari*, u kojoj je aspekt intertekstualnosti tek jedan od brojnih načina da se postigne metateatar.

3.2. Paratekstualnost

Drugi aspekt tekstualnosti odnosi se na one dijelove teksta koji se nalaze „izvan“ samoga teksta, ali su njegov konstitutivni dio te su uvijek u nekom obliku prisutni. Genette rabi termin paratekstualnost kako bi okupio sve elemente koji tekst „uokviruju“: naslov, podnaslov, predgovor, pogovor, bilješke, uvod, naslovna stranica, ilustracije itd. (usp. Genette 1997a: 3). Paratekstualni elementi nadopunjuju tekst različitim uputama za njegovo čitanje te su stoga ključni za recepciju djela. Genette paratekstualnost naziva i „pragovima interpretacije“ (usp. Genette 1997b: 2) jer je riječ o elementima koji približavaju tekst čitatelju, stavljaju ga u određeni kontekst (diskurs, žanr, odnosno neku od arhitekstualnih kategorija) te ga *predstavljaju* čitatelju tako što od teksta nastaje cjelovito književno djelo (*ibid.*: 1-2). Recepcija književnog djela uvijek i počinje od parateksta: naslova i imena autora. Budući da gotovo svi književni tekstovi sadrže te elemente (a kada ih i ne sadrže, njihov izostanak uvjetuje određeni način čitanja), ni analiza aspekata Stoppardove tekstualnosti ne bi mogla biti potpuna ako bi se pokušala svesti samo na recepciju glavnog teksta. Broj paratekstualnih elemenata nekog teksta može izrazito varirati, a sam paratekst često upućuje i na druge aspekte tekstualnosti, što je samo još jedan dokaz umreženosti Genetteovih kategorija.

Budući da recepcija djela počinje od naslova, neka i analiza recepcije paratekstualnih elemenata počne od naslova odabranih drama. Izrazito je zanimljivo da je samo iz naslova Stoppardovih drama moguće iščitati različite manifestacije transtekstualnosti. *Rosencrantz i Guildenstern su mrtvi* već naslovom upućuje na *Hamleta* kao predložak, odnosno hipotekst, što je time i prva naznaka hipertekstualnosti u dramu. U hrvatskom prijevodu, nakon naslova i imena autora navedeni su naslov, izdavač te mjesto i godina prvog izdanja engleskog originala (*Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, Faber and Faber, London, 1967.). Naslov originala pri tome sadrži izravni citat iz *Hamleta* (usp. Shakespeare 1988: 146) pa se time može tretirati kao oblik citatnosti, odnosno kao aspekt intertekstualnosti prema Genetteovoj kategorizaciji. U hrvatskom prijevodu zanimljivo je da citatnost u naslovu Stoppardove drame nije ostvarena

zbog razlike u prijevodu iste replike iz *Hamleta*³, iako se hrvatski naslov može tumačiti kao aspekt intertekstualnosti ako se tretira kao aluzija. Nakon imena prevoditelja, Antuna Šoljana, navedena je i prevoditeljeva napomena da su odlomci iz *Hamleta* preuzeti iz prijevoda Milana Bogdanovića iz 1950. godine u izdanju Matice Hrvatske. Ta prevoditeljska bilješka iznimno je važan paratekstualni element koji nagoviješta intertekstualnost u obliku citatnosti i hipertekstualnosti prerade *Hamleta*, to jest jasno daje do znanja da u tekstu koji slijedi čitatelj može očekivati „dijelove“ *Hamleta*. Osim toga, ova paratekstualna bilješka osvještava prisutnost *Hamleta* kao interteksta u drami i onim čitateljima koji nisu možda tu vezu zamijetili u samome naslovu.

Aspekt paratekstualnosti znatno je izraženiji u *Travestijama* jer dramskom tekstu prethode dva parateksta koje potpisuje Tom Stoppard: uvodne biografske napomene o Henryju Carru kao povijesnoj osobi (*Henry Wilfred Carr, 1894.-1962.*) te Zahvale autora odabranim izvorima koji su mu pomogli da sakupi potrebne povijesne činjenice na kojima je izgradio vlastitu fiktivnu interpretaciju. Svrha biografskog uvoda jest istaknuti da je Henry Carr bio povijesna osoba čija je veza s Jamesom Joyceom zaintrigirala Stopparda te ga potaknula na komični, meta-dramski komentar na likove i zbivanja u Zürichu za vrijeme Prvog svjetskog rata: „Čitalac komada među čijim su glavnim likovima Lenjin, James Joyce i Tristan Tzara, možda neće razumjeti da je, poput njih, i lik Henryja Carra uzet iz povijesti. Ali to je tako“ (Stoppard: 3). Stoppard uvod otvoreno upućuje empirijskom čitatelju, kao okvir za razumijevanje koji bi čitatelju trebao osigurati određena predznanja potrebna za estetski doživljaj djela, pogotovo jer se može pretpostaviti da čitatelj nije upoznat sa specifičnom povijesnom anegdotom susreta Joycea i Carra. Također, Stoppard navodi i okolnosti izvedbe *Važno je zvati se Ernest* u Zürichu pod Joyceovim vodstvom te navodi povijesne osobe koje su glumile u predstavi, uključujući i Henryja Carra kao Algernona Moncrieffa. Time s jedne strane naglašava da je izvedba Wildeove drame okosnica *Travestija*, njezina tema i osnovica strukture, a s druge strane, tako što navodi stvarne glumce i povijesne činjenice, Stoppard suprotstavlja povijesne činjenice fikciji, odnosno vlastitoj drami koja, uokvirena Carrovim (krivim) sjećanjima, nudi novu, komičnu verziju povijesnih događaja koji su neraskidivo strukturno isprepleteni s *Važno je zvati se Ernest*. Time Stoppard paratekstualnim uvodom otvara mogućnost da se *Travestije* tumače kao historiografska metadrama (usp. Zapkin 2016:

³ U hrvatskom prijevodu *Hamleta* Milan Bogdanović zbog zadržavanja ritma i metra navedeni je stih preveo na sljedeći način: “I kako već su mrtvi Rosencrantz/ I Guildenstern.” Iz tog je razloga potpuno razumljivo zašto je Antun Šoljan prevodeći *Rosencrantz i Guildenstern su mrtvi* odabrao doslovni prijevod stiha za naslov drame, a ne Bogdanovićev prepjev.

307; 314), oblik koji povijest prokazuje kao konstruiranu, plastičnu, ovisnu o pouzdanosti pripovjedača te nalik fikciji.

Za razliku od ostale dvije drame, hrvatski prijevod *Prave stvari* jedini je i službeno objavljen 2014. godine te je aspekt paratekstualnosti mnogo opsežniji jer uključuje podatke o britanskoj (1982.) i hrvatskoj (1989.) praizvedbi drame, uvodni komentar redatelja Ivice Šimića te glumice i producentice Vitomire Lončar, podatke o autorskom timu i glumcima predstave iz 2014. povodom koje je prijevod i objavljen te kratke biografije glumaca. Paratekst *Pravoj stvari* sadrži naputke za empirijskog i čitatelja i gledatelja, ali s naglaskom na razumijevanje konteksta nastanka konkretne kazališne predstave u kazalištu Mala scena, a s manjkom uputa za interpretaciju i razumijevanje drame koje bi mogle upućivati na kompleksnost transtekstualnih odnosa kojima je protkana i *Prava stvar*.

3.3. Metatekstualnost

Treći tip tekstualne transcendencije prema Genetteu jest metatekstualnost, odnos između tekstova u obliku komentara, kritike ili egzegeze (usp. Genette 1997a: 4; Čale 1993: 35), koji prije svega počiva na kritičkoj vezi između tekstova. Za razliku od intertekstualnosti i hipertekstualnosti, metatekstualnost uspostavlja vezu s drugim tekstom bez izravnog citiranja ili bilo kakvog navoda pa je ta veza najčešće implicirana i „tiha“ (usp. Genette 1997a: 4). Metatekstualnost također uzrokuje i novu terminološku i klasifikacijsku dvojbu jer se pojam „metatekst“ često rabi (čak i u samim *Palimpsestima*) kao ekvivalent svakom tekstu književnosti drugog stupnja te je blizak terminu „hiperteksta“ (*ibid.* 5) koji će u ovome radu zauzeti značenje izvedenog teksta, dok će se metatekst specifično odnositi na manifestaciju metatekstualnosti u nekome tekstu kao teksta o tekstu. Genetteova metatekstualnost bliska je konceptu autoreferencijalnosti te stoga i Jakobsonovoj metajezičnoj funkciji upućivanja na sam kôd (usp. Čale 1995: 69), kao „svijest o sebi i vlastitom tekstu“ (Oraić Tolić 1993: 135). Sveobuhvatna definicija autoreferencijalnosti Vladimira Bitija kao „[dimenzije] kojom iskaz ili tekst upozorava na situaciju, kontekst ili subjekt vlastita iskazivanja, na vlastitu kompoziciju, strukturu, kod, propozicijsku ili žanrovsku pripadnost“ (Biti 1997: 27) preklapa se s mogućim manifestacijama metatekstualnosti prema Genetteu koje, kao što će pokazati uvid u Stoppardove drame, često graniče s ostalim tipovima transtekstualnih praksi. U konkretnim dramskim primjerima iz Stoppardova opusa metatekstualnost se uglavnom realizira u formi

metateatra kao teatra koji uprizoruje teatar, govori o teatru (usp. Pavis 1998: 210), ali i sam sebe razotkriva kao teatarsku praksu.

Sve tri drame odabrane u ovom radu sadrže elemente metatekstualnosti koji su presudni za recepciju drame, a također ovise o određenoj razini književnog predznanja potrebnog za identifikaciju intertekstualno i hipertekstualno upregnutih tekstova na kojima Stoppard gradi svoje metadramske komade. Iako se, u neku ruku, očekuje poznavanje *Hamleta* prije recepcije drame *Rosencrantz i Guildenstern su mrtvi*, kako bi čitatelj/gledatelj u potpunosti razumio Stoppardovu metatekstualnu igru s *Hamletom* kao predloškom potrebno je poznavati *Hamleta* kao *metadramu*, dramu s umetkom koji izvodi glumačka trupa, a koji uprizoruje radnju *Hamleta* (odnosno, događaje koji su radnji prethodili i uvjetovali nastanak primarnog dramskog zapleta). Stoppard upošljava istu hipertekstualno preuzetu glumačku truppu koja uprizoruje sudbinu Rosa i Guila (usp. Stoppard: 80-82) te im pritom objašnjava fundamentalno djelovanje kazališne iluzije na gledatelje koji vjeruju da je ono što gledaju „stvarnost“, iako, ironično, jednako kao i u samom *Hamletu*, ono što likovi-gledatelji (sada Ros i Guil) gledaju na pozornici nije fikcija, nego reprezentacija njihovih života. Glumačka trupa koju predvodi lik Glumca pritom ima ulogu neprestanog metatekstualnog komentatora zbivanja na pozornici čime ne dopušta publici da pasivno „utone“ u iluziju, nego se iluzija neprestano narušava i iznova gradi⁴.

Aspekt metatekstualnosti također je (sve)prisutan u ostalim dvama dramama. *Prava stvar* drama je o samom dramskom stvaranju, o glumi kao elementu koji objedinjuje pozornicu i stvarni život te o dvojništvu koje proizlazi između likova iz umetaka i glumaca koji ih glume s jedne strane te autora i likova koje je sam napisao s druge strane. Bez sumnje, metatekstualnost, odnosno metateatralnost, prožima cijelu *Pravu stvar* na formalnoj razini teatra u teatru i sadržajnoj razini teatra o teatru. Stoppard stoga spaja dva moguća tipa metateatarskog razbijanja iluzije, predstavu u predstavi i autoreferencijalnost, kojima je cilj na indirektni ili pak izravan način „probuditi“ publiku koja se „uljuljkala“ u dramsku iluziju (usp. Hornby 1986: 104), što Stoppard odmah primjenjuje u drugom prizoru kada se „stvarnost“ prvog prizora, umetka iz drame *House of Cards* čiji je autor protagonist drame, urušava poput

⁴ Nakon što Guil bodežom probode Glumca te potonji padne mrtav, Stoppard razotkriva paradoks koji je izazvala apsolutna hipertekstualna uvjetovanost drame: nitko od likova ne može umrijeti ako Shakespeare nije tako napisao. No Glumčeva „predstava“ je ujedno i autoreferencijalni podsjetnik publici da su svi povjerovali u njegovu smrt:

GLUMAC: Kako vam se sviđjelo? (...) Vidite, u ovakvu vrstu smrti se zaista vjeruje - jer se očekuje. (Stoppard: 110)

kule od karata (usp. Boireau 1988: 138) koju publika i doslovno gleda kako se ruši na pozornici⁵. Metatekstualnost u *Pravoj stvari* objedinjuje se s elementima intertekstualnosti jer umetnuti dijelovi drama *Šteta što je kurva* i *Gospođica Julija* kreiraju i udvojene ontološke razine, a opet su i komentar radnje jer Annie kao glumica u obje drame otvoreno komentira svoje uloge kao fiktionalne, iako su brojne replike koje Annie izgovara kao Julija ili Annabella namjerno dvoznačne, a čitatelj/gledatelj mora odgonetnuti pripadaju li umetku ili okviru drame (usp. npr. Stoppard: 95-96).

Slično kao u *Pravoj stvari*, i u *Travestijama*, ovog puta na samom kraju drame, dramska iluzija razbija se tako što se u okviru drame, na razini pripovijedanja Henryja Carra iz sadašnjosti, razotkriva fiktionalnost pripovijedanih događaja koje Carr predstavlja kao povijesnu istinu. Carrovo iskrivljeno sjećanje, koje i uzrokuje hipertekstualno stapanje povijesnih osoba i likova iz *Važno je zvati se Ernest*, neprestano se ističe Carrovim izravnim komentiranjem vlastita zaborava i očajničkim pokušajima da prizove istinu koja se, kako drama odmiče, sve više otkriva kao fikcija oblikovana Carrovim osobnim stavovima i intertekstualnim utjecajima diskursa Joycea, Tzare i Lenjina. Jedan od najizraženijih postupaka kojim Stoppard metatekstualno komentira Carrovo nepouzdanost prisjećanje jest putem takozvanih vremenskih iskliznuća (eng. *time-slips*) pomoću kojih se linearni tijek dramske radnje, a time i cjelovita dramska iluzija, prekida i postaju samo moguće „verzije“ određene scene, pokušaji prisjećanja, nalik na kazališni pokus (usp. Stoppard: 21; 22; 24; 27). Stoppard u didaskalijama opisuje postupak vremenskih iskliznuća, što s jedne strane predstavlja upute za izvedbu jer uključuje scenografske elemente koje je poželjno koristiti da bi se taj aspekt metateatra istaknuo⁶, a s druge strane daje i uputu za čitanje drame, komentar na dramsku formu koja samu sebe ističe kao fiktionalnu i specifično kazališno-izvedbenu tvorevinu.

⁵ U prvome prizoru, kasnije razotkrivenom kao umetak iz Henryjeve drame *House of Cards*, Charlotte, koja se vraća kući nakon preljuba, snažnim zatvaranjem vrata ruši kulu od karata koju je njezin suprug Max slagao, čime simbolično ruši i njihov brak, što je također intertekstualna aluzija na Norino snažno lupanje vratima kojim završava Ibsenova *Lutkina kuća*, a također i Norin i Helmerov brak.

⁶ Stoppard u didaskalijama navodi sljedeće: „Možda je poželjno ovakve momente naglasiti nešto jače, upotrebom nekog zvučnog ili svjetlosnog efekta, ili čak obojega. Umjetno pojačani zvuk ure kukavice najbolje bi odgovarao, jer aludira i na vrijeme i na Švicarsku; u tom slučaju može se vidjeti prava ura kukavica kako kuka za vrijeme prvog monologa staroga Carra koji se zbiva 'sada i ovdje'. Efekt ovih 'vremenskih iskliznuća' nikako nije mišljen kao V-efekt, pa ono što se zbiva uvijek treba biti jasno“ (Stoppard: 23).

3.4. Hipertekstualnost

Četvrti tip manifestacije transtekstualnosti, hipertekstualnost, Genette svjesno problematizira kao aspekt blizak mnogim značenjima koje je u književnoj teoriji dotad pokrivaio pojam intertekstualnosti. Hipertekstualnost Genette definira kao odnos dvaju tekstova u kojem je jedan tekst derivacija, potpuna prerada drugoga, odnosno u kojem je hipertekst (novi tekst) u cijelosti izveden iz već postojećeg hipoteksta (usp. Genette 1997a: 5). Ključni element te definicije, i onaj koji razgraničuje hipertekstualnost od intertekstualnosti, jest činjenica da autor preuzima *čitavo* drugo književno djelo, s naglaskom na *cjelinu*, u usporedbi s parcijalnim korištenjem, tragovima drugih tekstova u novome tekstu, što Genette naziva intertekstualnošću. Dva su moguća načina za nastanak hiperteksta, transformacija i imitacija, iako se ni ti oblici ne smiju tretirati kao apsolutne kategorije jer je transformacija nešto širi pojam koji može obuhvaćati imitaciju. Poznati književni primjeri hipertekstualnosti prema Genetteu jesu Vergilijeva *Eneida* i Joyceov *Uliks*, oba djela nastala na istome hipotekstu, Homerovoj *Odiseji*. Unatoč činjenici da Genette uvodi hipertekstualnost kako bi terminološki naznačio razliku od ostalih oblika književnosti drugog stupnja, klasifikacija postaje sve fluidnija kada se uzme u obzir da hipertekstualnost kao cjelovita prerada gotovo uvijek mora uključivati neke oblike intertekstualnosti, eksplicitne ili implicitne, pa joj time postaje superordinirana (usp. Čale 1993: 35-36), što će se potvrditi i kao klasifikacijski problem u ovome radu. Morana Čale također kritizira Genetteovu raščlambu na kategorije jer „hipertekstualnost opisuje i kao 'još jedan univerzalni aspekt literarnosti'“ (Čale 1993: 36), kao svaku evokaciju drugih književnih djela, te je time gotovo izjednačava sa samom transtekstualnošću. No u ovome radu hipertekstualnost bit će oslobođena tih proširenih značenja koja se odnose na podrijetlo teksta kako bi se istaknuo *postupak* prerade postojećeg djela u cjelini, kao i žanrovsko uvrštavanje odabranih drama u neke od kategorija koje Genette smatra otvoreno hipertekstualnima: parodije, travestije i pastiša (usp. Genette 1997a: 9). Uostalom, Stoppardovi tekstovi plodno su tlo za proučavanje razlika između intertekstualnosti i hipertekstualnosti jer su toliko strukturalno složeni da istovremeno sadrže mnoštvo ispremreženih transtekstualnih tragova, upravo u formi transformacija, citata ili pak aluzija različitih književnih djela u *istome* tekstu. Smatram da je hipertekstualnost i iznimno koristan termin u analizi recepcije djela jer zbog pozivanja na drugo djelo u cijelosti često predstavlja onaj tip transtekstualnosti koji će biti najnaglašeniji i ključan za estetski doživljaj djela, pogotovo ako je riječ, primjerice, o parodijskom odnosu prema hipotekstu čitanje kojega je žanrovski kodirano. Važnost recepcije u poimanju hipertekstualnosti napominje čak i sam

Genette koji smatra da prepoznavanje hipoteksta utječe na hermeneutičku aktivnost čitatelja, odnosno arhičitatelja (usp. Genette 1997a: 9). Figura arhičitatelja, koju u književnu teoriju uvodi Michael Riffaterre⁷, predstavlja koncept iznimno blizak Iserovom implicitnom čitatelju, a podrazumijeva „sveznajućeg čitatelja s kojim se ne bi mogao poistovjetiti nijedan stvarni čitatelj jer su mu interpretativne sposobnosti ograničene“ (Compagnon 2007: 164). Prema tome, hipertekstualnost kao aspekt tekstualnosti s jedne je strane jasno artikulirana u hipertekstu te je kao takvu empirijski čitatelj/gledatelj neminovno zamjećuje, a s druge je pak strane jedino dohvatljiva u cijelosti onom čitatelju koji bi raspolagao svim potrebnim znanjima o prerađenom djelu (poput implicitnog, odnosno arhičitatelja) kako bi mogao doprijeti do punog značenja prerade.

Među trima odabranim dramama u ovome radu, hipertekstualnost se može uočiti u samo dvije: *Rosencrantz i Guildenstern su mrtvi* i *Travestijama*. *Prava stvar* donekle i odudara od ostalih dviju drama jer ne sadrži preradu cjelovitog hipoteksta koji bi uvjetovao prethodna znanja neophodna za njezino čitanje, odnosno gledanje dramskog uprizorenja. *Rosencrantz i Guildenstern su mrtvi*, s druge strane, drama je koja se u punom smislu Genetteove teorije može smatrati *transformacijom* predloška. Kritičari su posezali za različitim tumačenjima kako bi objasnili odnos ovisnosti *Rosencrantz i Guildenstern su mrtvi* o *Hamletu*, od toga da su *Hamleta* nazivali kosturom Stoppardove drame (usp. Karpenko-Seccombe 2016: 254) ili pak dramskim okvirom (usp. Levenson 2001: 160), s ciljem da istaknu stupanj ovisnosti hiperteksta o hipotekstu koji obuhvaća cijelu dramu, koji je kompleksniji, sveobuhvatniji i izraženiji od intertekstualnih odnosa citiranja ili aludiranja. Uz to, dramu su mnogi kritičari interpretirali kao parodiju (usp. Scott Robinson 1977: 45; Rabinowitz 1980: 261) i pastiš (usp. Brassell 1985: 37), dakle kao neki od konkretnih, žanrovski ustaljenih hipertekstualnih oblika književnosti drugog stupnja. I Genette u *Palimpsestima* piše o *Rosencrantz i Guildenstern su mrtvi* kao „obradi“ *Hamleta* koja počiva na *transfokalizaciji* jer Stoppard prerađuje Shakespeareovu dramu tako da premješta fokalizaciju (naravno, samo uvjetno rečeno jer dramski tekstovi nisu narativni) s *Hamleta* na sporedne likove Rosencrantza i Guildensterna, dok intertekst *U očekivanju Godota* objašnjava kao preuzimanje značajki Beckettova stila (usp. Genette 1997a: 292-293). Genetteovo tumačenje možda bi bilo jasnije da je upregnuo vlastite kategorije manifestacija transtekstualnosti jer smatram da je razlika u korištenju *Hamleta* i *U očekivanju Godota* idealna žele li se predočiti razlike između hipertekstualnosti i intertekstualnosti te način na koji supostoje u tekstu. Za razliku od *Hamleta*, teksta koji Stoppard rabi kao hipotekst i uz

⁷ *Essais de stylistique structurale* (1971).

to izravno citira, drama *U očekivanju Godota* nikada eksplicitno nije evocirana ni citirana u tekstu pa se stoga može smatrati primjerom implicitne intertekstualnosti u formi spleta aluzija, što uvjetuje i sasvim različit recepcijski pristup. Sve sličnosti između likova, radnje, dijaloga i prostora uspostavljaju se individualnim *prepoznavanjem* sličnosti s *U očekivanju Godota* tako da čitatelj ili gledatelj Stoppardovu dramu semantički „puni“ književnim predznanjima, iako ta znanja nisu presudna za njezino razumijevanje (na osnovnoj razini poznavanja fabule, jer „dovoljno“ je poznavati *Hamleta*), niti su potrebna da bi čitatelj/gledatelj parodijski pristupio djelu. Ipak, sukladno definiciji hipertekstualnosti moglo bi se tretirati *U očekivanju Godota* kao postupak *imitacije* predložka, na tragu čega je i Genetteova interpretacija, pa je prema takvom tumačenju hipertekstualnost prisutna u oba svoja oblika, transformaciji i imitaciji, pa se iz dva hipoteksta rađa jedan hipertekst ispremežen dvama upisanim čitanjima. Navedeni problemi u jednoznačnom određenju aspekata tekstualnosti samo još jednom dokazuju da su Stoppardove drame i previše transtekstualno kompleksne da se sagledale iz jedinstvene klasifikacijske perspektive, a da je Genetteova teorija, kao i svaka druga, samo do neke mjere primjenjiva. No upravo je umreženost manifestacija transtekstualnosti presudna za konačni, estetski doživljaj Stoppardovih drama, iako se, kao što ću pokazati kasnije u tekstu, taj doživljaj u velikoj mjeri zadržava na razini implicitnog čitatelja i gledatelja.

Interpretacija *Travestija* i ovaj put počinje od naslova: uz paratekstualnost i metatekstualnost, naslov upućuje i na posljednja dva aspekta tekstualnosti, hipertekstualnost i arhitekstualnost. Prema Genetteu, travestija stoji uz bok parodiji kao hipertekstualni žanr koji počiva na transformaciji predložka, ali s naglaskom na stilsku transformaciju koja mijenja visoki, uzvišeni stil u vulgarni, najčešće komični stil (usp. Genette 1997a: 25). Ovdje se već pojavljuju određeni problemi u pokušaju žanrovskog određenja drame jer *Travestije* ne izvrću značenje hipoteksta, na što Genette ograničuje svoju definiciju, budući da Stoppard na komičan način transformira drugu komediju, *Važno je zvati se Ernest* Oscara Wildea. Osim toga, pomoću paratekstualnih indicija može se iščitati da je riječ o *travestijama*, o množini, a ne o travestiji jednog književnog predložka. Ipak, hipertekstualnost je bez sumnje najnaglašeniji aspekt transtekstualnosti u drami: Stoppard od Wildea preuzima likove (Gwen i Cecily), dramsku radnju s njezinim ključnim elementima komedije zabune te čak svjesno i imitira Wildeov stil⁸. Bez *Važno je zvati se Ernest* kao polazišta *Travestije* bi izgubile „kralježnicu“

⁸ Stoppard se igra tako što preoblikuje Wildeov aforizam kako bi opisao samoga Wildea: „He may occasionally have been a little over-dressed but he made up for it by being immensely uncommitted“ (Stoppard 1975: 74). U hrvatskom prijevodu imitacija stila se gubi (usp. Stoppard: 85).

dramske radnje (usp. Issacharoff, 1989: 43), ali i metateatarsku dimenziju jer je Wildeova drama između ostalog i umetnuta predstava u kojoj likovi *Travestija* glume, koja pritom premiješta odnose i karakteristike likova iz umetka u povijesni okvir drame, slično kao što se citatnost kao tip intertekstualnosti u *Rosencrantz i Guildenstern su mrtvi* također pozicionira na umetnutoj ontološkoj razini. Hipertekstualnost u *Travestijama* može se usporediti i s pojmom *contaminatio* koji rabi Kinereth Meyer kako bi definirala dijalogični odnos dvaju tekstova u *Travestijama* (usp. Meyer 1989: 106), hipoteksta i hiperteksta, utemeljen na njihovom ispreplitanju, a u ovom slučaju i ispreplitanju ontoloških razina teksta. No u konačnici, tvrdi Meyer, taj odnos ovisi o publici i o njihovu prepoznavanju novog teksta u već postojećem kontekstu (*ibid.*), odnosno o adekvatnim recepcijskim sposobnostima prepoznavanja aspekta hipertekstualnosti.

3.5. Arhitekstualnost

Peti aspekt tekstualnosti prema Genetteovoj klasifikaciji ujedno je, uz paratekstualnost, i aspekt koji je inherentan svakom književnom djelu, a ujedno je i jedina u potpunosti implicitna kategorija. Arhitekstualnost prema Genetteu predstavlja skup općenitih ili transcendentnih obilježja nekog teksta kao što su tip diskursa, način iskaza ili književni žanr koji su svojstveni svakom pojedinačnom tekstu (usp. Genette 1997a: 1). Arhitekstualna obilježja autor ponekad eksplicira u naslovu ili podnaslovu, čak i u predgovoru ili pogovoru djelu, no najčešće su ipak ta obilježja neartikulirana u samome tekstu. Štoviše, tekst sam po sebi, kako tvrdi Genette, ne izražava svoju pripadnost određenoj generičkoj kategoriji, nego arhitekstualna obilježja tekstu pridaju čitatelji, kritičari i publika (*ibid.*: 4). Prema tome, arhitekstualnost je bez sumnje aspekt tekstualnosti koji ovisi o recepciji književnog djela jer određivanje žanrovske ili diskurzivne pripadnosti određenog teksta uvjetuju književna predznanja koja posjeduje empirijski čitatelj, odnosno empirijski gledatelj u okviru kazališne recepcije djela. Znanje o pripadnosti nekog djela književnom žanru ili diskursu utječe na samo čitanje, jednako kao što miješanje žanrova ili pak nemogućnost da se tekst podvrgne jedinstvenoj arhitekstualnoj odrednici često utječe na potencijalne probleme u razumijevanju, element očuđenja ili osvješćivanja žanrovske hibridnosti nekog književnog djela. I dok su neki tekstovi „arhitekstualniji“ od drugih (usp. Genette 1997a: 8-9), ponekad tekstovi čak eksplicitno navode indiciju žanra koja se ne mora obistinirati u samome tekstu.

Od tri drame koje sam odabrala za analizu u ovome radu, jedna se ističe po tome što paratekstualnim elementom naslova (barem donekle) ističe i svoju žanrovsku pripadnost. Naslov *Travestije* upućuje na već spomenuti hipertekstualni žanr dramske travestije koji transformira ozbiljni sadržaj u komični. Već u naslovu arhitekstualnost je isprepletena s hipertekstualnošću jer Stoppard najavljuje žanr travestije, a travestija, barem onim čitateljima i gledateljima koji poznaju praksu travestiranja u književnosti, najavljuje pojavu hipoteksta. Arhitekstualnost u slučaju Stoppardove drame sadrži i autoreferencijalnu dimenziju teksta koji upućuje sam na sebe i komentira svoju žanrovsku (ne)odredivost, pa naslov priziva i aspekt metatekstualnosti. Iako se drama *Travestije* može tumačiti kao travestija (ponajviše u smislu preodijevanja povijesnih likova u komične Wildeove figure i izokretanja ozbiljnog umjetničkog, političkog i povijesnog sadržaja u komične fragmente, usp. Robinson 1977: 43), nikako se ne smije tumačiti *samo* kao travestija u smislu koji Genette pridaje tome žanru jer, kao što je također već ranije naglašeno, Stoppard ne transformira ozbiljni sadržaj Wildeova hipoteksta u komični, nego je taj odnos mnogo kompleksniji jer izmiče pronalasku samo jednog uporišta koje se travestira pa se drama „raspršuje“ u mnoštvo travestija, što nadilazi svaku jednostranu identifikaciju kako hipertekstualnosti, tako i arhitekstualnosti u tekstu.

Za druge dvije odabrane drame, *Rosencrantz i Guildenstern su mrtvi* i *Pravu stvar*, arhitekstualnost je manje eksplicitno naglašena, a čak je i primarno komični ton tih drama ispremiješšan s tragičnim i apsurdnim elementima u *Rosencrantz i Guildenstern su mrtvi* ili pak na mjestima melodramatskim elementima u *Pravoj stvari*. Hipertekstualna upotreba *Hamleta* kojom Stoppard u prvi plan dovodi ironijsko i parodijsko tumačenje drame tako što izokreće sve početne pretpostavke Shakespeareova fabularnog ustroja drame (jer se fokus premješta s glavne na sporednu radnju, a paralelno se i ton drame premješta s tragičnog na komični), što utječe na najčešće arhitekstualno tumačenje drame kao parodije, iako je, ponovno, riječ samo o jednoj od mogućih arhitekstualnih odrednica, koja je često potaknuta kazališnim kritikama koje su isticale njezina parodijska obilježja. U središtu dramske radnje *Prave stvari* nalazi se ljubavni zaplet koji se zatim multiplicira i zrcali na različitim ontološkim razinama. Upravo zbog činjenice da su ljubav, brak i preljub tematske okosnice ove drame, brojni izvori klasificiraju *Pravu stvar* jednostavno kao romantičnu komediju⁹, što sužava kompleksnost drame na jedinstven žanr koji bez sumnje utječe i na recepciju djela u okvirima očekivanja koja

⁹ Na primjer, enciklopedijska natuknica o Tomu Stoppardu *Pravu stvar* naziva “prvom Stoppardovom romantičnom komedijom” (Encyclopaedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Tom-Stoppard#ref1265155>).

čitatelji i gledatelji unaprijed posjeduju, a koja su vezana uz taj popularni žanr komedije¹⁰. Arhitekstualnost je stoga uvijek prisutna u tekstu, ali gotovo joj je nemoguće jednostrano pristupiti jer je, paradoksalno, uvijek skrivena i podložna interpretativnim mogućnostima koje se otvaraju tek realizacijom teksta u svijesti čitatelja, a u slučaju kazališnih uprizorenja, i u oku gledatelja.

¹⁰ Nešto razvedeniju žanrovsku definiciju *Prave stvari* nudi John Fleming koji dramu smatra u isto vrijeme emocionalno dirljivom i *intelektualno zahtjevnom* romantičnom komedijom (usp. Fleming 2001: 174; istaknula N.M.), što barem donekle dramu smješta izvan okvira očekivanja koja su pridružena recepciji romantične komedije kao „pitkog“ književnog žanra.

4. Problem recepcije

4.1. Transtekstualnost upućena implicitnom čitatelju/gledatelju

Predstavivši aspekte tekstualnosti prema Genetteu i moguće manifestacije različitih oblika transtekstualnosti u trima Stoppardovim dramama, postavlja se pitanje koje je i konačni cilj ovog rada: zašto su Stoppardove drame često „zahtjevne“ za čitatelja/gledatelja, kojoj je publici upućen taj kompleksni splet transtekstualnih odnosa te koliko su Stoppardove drame razumljive hrvatskim čitateljima, odnosno hrvatskoj kazališnoj? Kako bi se uopće problematizirala recepcija Stoppardove transtekstualnosti, za početak je potrebno identificirati temeljni recepcijski model koji je prisutan u književnoj i kazališnoj komunikaciji. Svaka književna komunikacija u svojem najjednostavnijem obliku može se svesti na odnos autor-djelo-čitatelj. Taj temeljni komunikacijski model sredinom 20. stoljeća nadopunjen je kategorijama implicitnog autora¹¹ i implicitnog čitatelja, a u ovome će radu naglasak biti na potonjem. Iako primarno osmišljene kao kategorije za naratološki pristup proznim književnim djelima, pojmovi implicitnog autora i implicitnog čitatelja mogu se primijeniti, uz određena ograničenja, na svaki književni rod, pa tako i na dramski.

Teorijski koncept implicitnog čitatelja u književnost uvodi njemački teoretičar Wolfgang Iser¹² kako bi nadopunio komunikacijski lanac recepcije književnog teksta i tako premostio često problematičan „jaz“ između književnog djela i krajnjeg, empirijskog čitatelja. Implicitni čitatelj, jednako kao i implicitni autor, tekstualni je konstrukt koji ne odgovara niti jednom stvarnom čitatelju, nego je proizvod samog teksta koji uvijek u sebi sadrži određen način čitanja, upute za recepciju teksta koje bi, u idealnoj situaciji, empirijski čitatelj trebao u potpunosti poštovati. Implicitni čitatelj, prema Iseru, „utjelovljuje nužne preduvjete da književno djelo djeluje učinkovito – preduvjete koje ne pribavlja empirijska, izvanjska zbilja, nego sam tekst“ (usp. Iser prema Compagnon 2007: 174). Ti preduvjeti za razumijevanje djela mogu se tumačiti kao sva znanja potrebna da se tekst u potpunosti „obuhvati“, da se dosegne onaj učinak koji je zaista zbroj svih njegovih elemenata, a koja se pritom nikada potpuno ne preklapaju sa svim znanjima i kompetencijama empirijskog čitatelja, odnosno „skupom konvencija od kojih se u danom trenutku sastoji kompetencija čitatelja“ (Compagnon 2007: 181), koji Iser naziva „repertoarom“, a Hans Robert Jauss „obzorom očekivanja“. Različiti su razlozi zbog kojih određene elemente teksta upućene implicitnome čitatelju empirijski čitatelj

¹¹ Autor pojma „implicitni autor“ američki je teoretičar Wayne C. Booth (*The Rhetoric of Fiction*, 1961.)

¹² Iser, Wolfgang. (1972) *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*.

ne bi razumio ili čitao na isti način: to mogu biti povijesni trenutak, kulturna razlika, obrazovanje čitatelja, način recepcije (čitanje, izvedba, pristup tekstu putem drugih testova ili literature) i mnogo drugih „izvanjskih“ utjecaja koji sudjeluju u tvorbi konteksta recepcije književnoga teksta. Ako svaki tekst promatramo kao poruku koju implicitni autor upućuje implicitnom čitatelju, kao određeni kôd čitanja koji uvijek ima jedno, određeno značenje, empirijski čitatelj je instanca koja uvjetuje pojavu pluralnosti značenja teksta time što ga interpretira na različite načine svojstvene okolnostima u kojima se odvija recepcija. Svakako, sukladno toj teoriji otvara se pitanje pluralnosti značenja upisanih u sam tekst, odnosno zatvorenosti teksta prije čitanja, što su drugi kritičari i zamjerali Iseru (usp. Compagnon 2007: 180), no u okviru ovog rada cilj je predstaviti implicitnog čitatelja kao figuru kojoj su upućeni brojni aspekti tekstualnosti konkretnih dramskih tekstova, a koji su baš zbog ograničenih ili izmijenjenih obzora očekivanja empirijskih čitatelja u tekstu potencijalno neostvareni.

Poimanje djela u njegovoj cjelini jedno je od svojstava implicitnog čitatelja koje, prema Antoineu Compagnonu, empirijski čitatelj nikada ne dostiže:

U njegovoj pozornosti nikada nije prisutan cijeli tekst: kao putnik u kolima, čitatelj svaki čas uočava samo jedan aspekt teksta, ali kombinira sve što je vidio zahvaljujući pamćenju te uspostavlja suvislu shemu koja u pogledu naravi i pouzdanosti ovisi o stupnju njegove pozornosti. No put koji prelazi nikad ne može sagledati u cjelini. (Compagnon 2007: 176)

Ako govorimo o čitanju teksta u doslovnom smislu, pamćenje je svakako važno kako bi se uspostavile logične veze između dijelova teksta i mogućnosti razumijevanja djela u cjelini, no kada je riječ o kazališnoj izvedbi dramskog teksta, pamćenje igra još veću ulogu: gledatelj se ne može, poput čitatelja, „vraćati“ kroz tekst, a njegova recepcija svedena je na ograničen prostor i vrijeme izvedbe. Prema tome, razlika između implicitnog *gledatelja* i empirijskog *gledatelja* još je mnogo veća i kompleksnija. Uz to, gledateljeva pozornost usmjerena je na mnogo aspekata izvan samoga dramskog teksta, odnosno na sve izvedbene aspekte: glumce i glumu (govor, tijelo, gestikulaciju), izvedbeni prostor, elemente scenografije, osvjetljenja, kostime, rekvizite... Recepcija dramskog teksta može se tumačiti i u okviru recepcije pisanog teksta, ali ona uvijek u sebi sadrži elemente i implicitnog čitatelja i implicitnog gledatelja jer je sam tekst pisan kako bi bio postavljen na pozornicu, a time se može smatrati i da se implicitni autor uvijek obraća i implicitnom gledatelju putem naputaka za izvedbu koji su inherentni dramskome tekstu. Svaki dramski tekst uključuje scenske upute u nekom obliku, bilo putem pomoćnog teksta ili putem implicitnih uputa u glavnome tekstu (usp. Pfister 1988: 15-16). Funkcija scenskih uputa je uvijek dvojaka: „S jedne strane, one pružaju obavijesti o

performativnom aspektu kazališne prikazbe, tako što kreiraju fiktivni scenski kontekst virtualne izvedbe. (...) S druge pak strane, glas iz didaskalija može se poistovjetiti s pripovjedačem narativnih književnih oblika utoliko što stvara fiktivni fabularni svijet koji se na njegovoj zamišljenoj pozornici mora dočarati“ (Čale Feldman 1997: 48). Čitanjem dramskog djela u cjelini empirijski čitatelj kao krajnji primatelj izlaže se obavijestima i znakovima koji pripadaju modelu i implicitnog čitatelja, tako što tretira elemente dramskog teksta kao narativne, i implicitnog gledatelja, tako što predočava elemente virtualne izvedbe.

Još jedan književni teoretičar koji se posvetio naglašavanju razlika između implicitnog i empirijskog čitanja jest Peter J. Rabinowitz. Rabinowitz književnost sagledava kao reprezentaciju stvarnosti koju recipijenti zbog književnih mehanizama svjesno tretiraju kao stvarnost u danom trenutku recepcije (usp. Rabinowitz 1977: 125). Analizom također primarno narativne proze Rabinowitz uspostavlja vlastiti model recepcije književnog teksta prema kojem publiku (koja terminološki zamjenjuje „čitatelja“) dijeli na tri osnovna tipa: (1) stvarnu publiku, koja odgovara terminu empirijske publike; (2) autorsku publiku, koja obuhvaća hipotetsku, idealnu publiku kojoj se obraća implicitni autor; te (3) narativnu publiku, također implicirani model koji predstavlja recipijente „priče“ koju pripovjedač, bio pouzdan ili nepouzdan, nudi u određenom obliku na koji narativna publika u potpunosti pristaje, kao da, umjesto fikcije, doživljava ili promatra stvarnost (*ibid.* 125-128)¹³. Pojam stvarne publike pandan je naratološkoj figuri empirijskog čitatelja, a autorska publika figuri implicitnog čitatelja, dok narativna publika zauzima prostor između stvarne i autorske publike jer je, s jedne strane, također idealan model koji percipira djelo u svojoj ukupnosti na onaj način na koji mu je predstavljeno, ali s druge strane uključuje i stanje svijesti stvarne publike potrebno za estetsko uživanje u fikciju i prihvaćanje svih njezinih konvencija kao očekivanih, kao djelića koji sačinjavaju „svijet“ fikcije. Iako je Rabinowitz navedene termine oblikovao analizom proznih tekstova, i sam se upušta u proširenje istih aspekata recepcije na dramski diskurs. Štoviše, Rabinowitz poseže upravo za dvjema Stoppardovim dramama, *Rosencrantz i Guildenstern su mrtvi* i *Travestije*, kako bi istražio na koji način publika recipira intertekstualnost¹⁴. Iako su neke Rabinowitzeve teze iznimno bliske nekim zaključcima na koje u ovom radu upućuje i analiza recepcije Stoppardovih djela u hrvatskome kontekstu, kao što je neophodno književno

¹³ Originalni nazivi termina na engleskom jeziku su: (1) *actual audience*, (2) *authorial audience* i (3) *narrative audience* (usp. Rabinowitz 1977).

¹⁴ Rabinowitz, Peter J. 1980. „What's Hecuba to Us?": The Audience's Experience of Literary Borrowing.“ U: Suleiman, Susan R. i Crosman, Inge (ur.), *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, str. 241-263.

predznanje empirijske publike (usp. Rabinowitz 1980: 243), Rabinowitz pristupa intertekstualnosti kroz vlastitih sedam generičkih kategorija¹⁵ koje se ne podudaraju s Genetteovim kategorijama koje sam upregnula u vlastitoj analizi, a za koje smatram da su mnogo otvorenije i pristupačnije za analizu odabranih drama, pogotovo jer se mogu istovremeno identificirati u jednome tekstu, ali i imati potencijalno različit utjecaj na recepciju određenog djela u cjelini. Također, u ovome ću radu ipak zadržati Iserove nazive implicitnog i empirijskog čitatelja kao osnovnih recepcijskih modela, te empirijske publike (prema Rabinowitzu) u kontekstu recepcije kazališnih izvedbi Stoppardovih drama, dok će koncept narativne publike svjesno biti izostavljen jer, osim donekle u dramama kao što su *Travestije*, prisutnost pripovjedača nije svojstvena dramskome diskursu.

4.2. Očitovanje implicitne publike u Stoppardovim dramama

Recepcija Stoppardovih djela i aspekata tekstualnosti presudnih za razumijevanje triju odabranih drama može se pokušati sagledati upravo kroz dihotomiju implicitnog i empirijskog čitatelja. Čitanje Stoppardovih tekstova na brojnim razinama ovisi ne samo o svijesti o postojanju drugih tekstova, nego o različitim tipovima razumijevanja koja su čitatelju potrebna da bi estetski učinak bio potpun. Čitava drama *Rosencrantz i Guildenstern su mrtvi* počiva na hipertekstualnosti, odnosno transformaciji drugog književnog teksta, te je nerazumljiva ne poznaje li se *Hamlet*. S jedne se strane, ipak, razumijevanje i očekuje, jer Stoppard odabire ni više ni manje nego najpoznatiji dramski tekst zapadnog književnog kanona, te empirijski čitatelj bez sumnje prepoznaje *Hamleta* kao hipotekst barem na osnovnoj razini identifikacije dramske radnje i dramskih likova. I paratekstualni elementi, prije svega naslov drame, najavljuju pojavu Shakespeareova predloška, daju uputu za čitanje *prije* pristupa tekstu, dok ironija naslova i njegova performativnost u obliku izričite najave sudbine junaka drame nije čitatelju, odnosno gledatelju, razumljiva prije nego što dramu pročita ili vidi njezino uprizorenje, nego je ironijski učinak vidljiv tek na kraju drame kada se čin najavljene smrti obistini na pozornici. Intertekstualnost u formi eksplicitnih citata iz *Hamleta*, osim što ima ključnu ulogu u već spomenutom prepoznavanju *Hamleta* kao hipoteksta, djeluje i kao metateatarski čimbenik jer uvodi novu, umetnutu razinu glavne (i izrazito prepoznatljive) radnje iz *Hamleta* koju Stoppard ironijski tretira kao sporednu radnju, dok sporedne likove iz

¹⁵ Rabinowitz dijeli praksu „književnog recikliranja“ u sedam mogućih tipova: (1) plagiranje, (2) adaptacija, (3) prepričavanje, (4) parodija, (5) kritika, (6) revizija i (7) ekspanzija.

Hamleta koji „čekaju“ u zakulisju postavlja u središte. Upute implicitnog čitatelja u slučaju citatnosti vrlo su jasne: citate će empirijski čitatelj odmah prepoznati zbog stihovne forme, jezika i ritma, a bez sumnje i zbog naglašene granice između meta-razine koja se uvodi svakim pojavljivanjem likova iz glavne radnje *Hamleta* u kojoj Rosencrantz i Guildenstern doslovce moraju „glumiti“ sporedne uloge koje im je namijenio sam Shakespeare. No na razini implicitnog čitatelja cijela je drama intertekstualna aluzija i na *U očekivanju Godota*, što je kodirano predznanjem o Beckettovoj drami. Stoppard u drami nigdje eksplicitno ne navodi poveznicu s Beckettovim intertekstom, nego je čitanje Becketta implicirano, upisano na razinu za koju se, ponovno zbog kanonskog statusa drame i književnih predznanja, može pretpostaviti da je uključena u repertoar kojim empirijski čitatelj raspolaže. Iako su mnogi kritičari tu aluzivnu vezu naglašavali kao samorazumljivu (usp. Duncan 1990; usp. Brustein 1990), smatram da je razumijevanje Becketta ipak povezano s razinom kulturnog i književnog predznanja koja obuhvaća osviješteno i komparativno čitanje i gledanje, prepoznavanje konkretnih tematskih sličnosti (motiv čekanja, dolazak glasnika, besmisleni razgovori), ali i utjecaja Becketta na idejnoj razini djela, u poigravanju filozofijom apsurdna koju Stoppard posredstvom *Hamleta* parodira jer je smješta u kontekst u kojem ništa nije slučajno, nego je, doslovno, sve unaprijed zapisano. U neku ruku, može se tvrditi da se recepcija drame koja uključuje poznavanje širokog spektra književnih referenci također i očekuje od empirijske publike koja poznaje Stopparda kao dramatičara i njegov hermetični stil, onaj „kojemu je ciljna publika liberalna srednja klasa, s izvjesnom zalihom visokih obrazovnih sadržaja kao potencijalno upošljivim 'horizontom očekivanja'“ (Čale Feldman 2003: 146). Ipak, recepcija svih upisanih sličnosti s *U očekivanju Godota* cjelovita je jedino na razini implicitnog čitatelja jer je empirijski čitatelj, pod utjecajem brojnih naglašenijih i izravnijih transtekstualnih znakova, „zaokupljen“ hipertekstualnom, apsolutnom identifikacijom teksta s *Hamletom*.

Obujam predznanja koji je potreban za spoznaju transtekstualnih znakova još je veći u *Travestijama*. Figura implicitnog čitatelja u toj drami okuplja mnogo raspršeniju i raznovrsniju mrežu intertekstualnih odnosa: od citata koji su izrazito uočljivi (kao što je slučaj s, primjerice, Shakespeareovim *Osamnaestim sonetom* koji Stoppard, prije doslovne dekonstrukcije i ponovne konstrukcije u dadaističku pjesmu, citira u cijelosti u originalu) do onih koji su potpuno uklopljeni u dramski dijalog (kao kada se ekstenzivno miješaju citati iz različitih Shakespeareovih djela¹⁶). Dok na razini implicitnog čitatelja svaki citat zauzima jednako važno

¹⁶ Nastavak dijaloga između Gwen i Tristana Tzare sadrži citate iz sljedećih Shakespeareovih djela: *Julije Cezar*, *Hamlet*, *Kako vam drago*, *Mnogo vike ni za što*, *Henry V*, *Henry IV*, *Othello*, *Vesele žene windsorske* i

mjesto u tekstu, recepcijska hijerarhija mnogo je drukčija kada tekstu pristupa empirijski čitatelj jer *Osamnaesti sonet*, kao još jedno opće mjesto književnog prepoznavanja, postaje okosnicom identifikacije intertekstualnosti, dok gusto skrojene *bricolage* citata iz drugih Shakespeareovih djela empirijski čitatelj, a posebno empirijski gledatelj, ne može bez svih impliciranih predznanja estetski doživjeti. Brojni citati i aluzije koji tvore tkivo *Travestija*, uz Shakespearea, Joycea, dadaističku poeziju, uključuju i citate Wildeove komedije koja je ujedno i hipotekst drame, a time i „ključ“ za razumijevanje fabularnog ustroja drame. Iako Stoppard najavljuje središnje mjesto Wildeova komada u paratekstualnoj uvodnoj napomeni, postavlja se pitanje koje mjesto drama *Važno je zvati se Ernest* zauzima u repertoaru hrvatskog empirijskog čitatelja/gledatelja, jer se identifikacija hipoteksta odvija na nekoliko razina: s obzirom na umetnute likove (Gwen i Cecily), fabularni paralelizam te umetanje predstave unutar predstave kao nove ontološke razine u kojoj likovi postaju glumci. Stoppard omogućuje razotkrivanje umetanja *Važno je zvati se Ernest* kao meta-razine kroz različite ne samo tekstualne, nego i izvedbene elemente. Primjerice, povijesni likovi u izokrenutom sjećanju staroga Carra preoblače se u likove iz Wildeove komedije, čime se otvara i doslovnije tumačenje *travestije* kao čina preodijevanja kako bi se nešto ili netko ismijao¹⁷ (usp. Cooke, 1993: 208), sve sa svrhom komične transformacije povijesnih likova gotovo na razini *slapsticka*¹⁸, a posljedično i pretvaranja političke povijesti dvadesetog stoljeća u travestiju (usp. Brater 2001: 206). Dakle, budući da Stoppard nema namjeru travestirati hipotekst, nego rabi Wildeovu dramu za travestiju povijesne, političke i kulturne podloge Stoppardova komada, neophodno je razumjeti *Važno je zvati se Ernest* u kontekstu „trivijalne komedije za ozbiljne ljude“, društvene satire koju Stoppard umeće u drugu društvenu satiru, kako bi na njoj izgradio još jednu „trivijalnu komediju“ (ili travestiju), također za „ozbiljne ljude“, koji su u slučaju recepcije Stoppardovih drama čitatelji i gledatelji intelektualno „opremljeni“ književnim predznanjima potrebnim za razumijevanje ponajprije Wildeove komedije, a zatim i njezine hipertekstualne nadogradnje. Kompleksan splet transtekstualnih odnosa u *Travestijama* odgovara jedino modelu implicitnog čitatelja, dok se u stvarnim okolnostima recepcije ta znanja raspršuju, pogotovo nakon prijevoda drame.

XXXII sonet. Navedeni citati prepoznatljiviji su u engleskom originalu (usp. Stoppard 1975 : 54), ali se nažalost gube u prijevodu na hrvatski.

¹⁷ Etimologija riječi “travestija” preuzeta je iz sljedećeg izvora: <https://www.merriam-webster.com/words-at-play/its-a-travesty-word-history-definition> [20.5.2020.]

¹⁸ Na primjer, nakon poigravanja s komadanjem Shakespeareova soneta i vađenjem novog, dadaističkog soneta iz šešira, Joyce isti šešir – pun djelića soneta - stavlja na glavu (usp. Stoppard, 61).

Figura implicitnog čitatelja u *Pravoj stvari* može se prije svega sagledati kao model recepcije cjelokupnog niza razina i meta-razina koje Stoppard niže slijedeći načelo fabularnih i prostornih zrcaljenja koja su uz to isprepletana s intertekstualnom uporabom *Gospođice Julije* Augusta Strindberga te *Šteta što je kurva* Johna Forda. Još više nego u prethodnim dvjema dramama, Stoppard se u *Pravoj stvari* poigrava pažnjom i očekivanjima empirijske publike: nakon što se u drugom prizoru prvi prizor otkriva se kao artificijelan, jer je riječ o predstavi unutar predstave (o prizoru iz drame *House of Cards* dramskog lika Henryja), publika upada u neočekivanu „zamku“ kojom se ruši dramska iluzija (usp. Zeifman 1983: 141), a gledateljska pažnja uspješno se preusmjerava na metatekstualne elemente drame koja govori o nastanku druge drame koju i sama zrcali. Empirijski čitatelj, odnosno gledatelj, kao „spremište“ konvencija“, ali i „aktivni činilac njihove primjene“ (Beker 1986: 75) primoran je svoju recepciju usmjeriti na mehanizme koji te konvencije ruše, pogotovo jer svakim novim prizorom postoji mogućnost za novo ontološko udvajanje (ali i za „lažno“ ontološko udvajanje, kao, primjerice, u šestom prizoru drame kada Stoppard nameće očekivanje da je riječ o prethodno uvježbavanom prizoru iz umetka, a riječ o „stvarnosti“). Implicitni čitatelj obuhvaća ono čitanje u kojemu postoji sklad između smjena ontoloških razina te u kojemu je jasno razlučivo koji lik iz umetka zrcali koji lik iz okvira, što uključuje i zrcaljenje između teksta i interteksta (odnosno, primjerice, između Annie koja igra Annabellu i Juliju, ali i intertekstualnim aluzijama na Ibesenovu *Lutkinu kuću* svaki put kada supruga – bila to Charlotte umetnutoj predstavi *House of Cards* ili pak Annie u „stvarnosti“ – snažno zalupi vratima, prizivajući poznati intertekstni simbol raspada braka). I dok je empirijski čitatelj/gledatelj zaokupljen propitivanjem koja je razina radnje „prava stvar“, mnoga značenja koja pune ovu dramu transtekstualnim elementima koji su mnogo suptilnije artikulirani nego u slučaju *Rosencrantz i Guildenstern su mrtvi* i *Travestija*, a iznimno su spretno utkani u dramu koja je samo jednim svojim djelom romantična komedija ili pak autobiografska drama (usp. Delaney 2006: 285), potencijalno ostaju nedohvatna empirijskoj publici, što će se pokazati i u hrvatskim kazališnim kritikama.

Implicitni čitatelj u Stoppardovim dramama pred empirijskog čitatelja/gledatelja postavlja golem i zahtjevan zadatak cjelovitog razumijevanja kompleksnog i međuovisnog spleta transtekstualnih odnosa koji variraju od iznimno prepoznatljivih hipotektova do krajnje suptilnih intertekstualnih aluzija. Implicitni čitatelj u vidu Rabinowitzeve autorske publike, dakle onog recepcijskog modela kojeg je imao na umu kada je književni tekst napisan (usp.

Rabinowitz 1980: 244), još se više razlikuje od empirijskog čitatelja i gledatelja ciljne publike koja raspolaže prijevodom drama, u ovom slučaju, s engleskog na hrvatski jezik.

5. Empirijska publika i njezin kazališno-kritički zastupnik

Analiza recepcije aspekata transtekstualnosti u dramama Toma Stopparda koja počiva na razlikovanju implicitnog i empirijskog čitatelja/gledatelja donekle se može potvrditi uvidom u kazališne kritike koje su objavljene povodom izvedbi drama *Rosencrantz i Guildenstern su mrtvi*, *Travestije* i *Prava stvar* u hrvatskim kazalištima. Iako se kazališne kritike primarno fokusiraju na predstavljanje i ocjenu specifičnih kazališnih izvedbi, smatram da je zanimljivo ispitati koliko su elementi transtekstualnosti zastupljeni u najčešće kratkim novinskim kritikama koje su pratile premijerna izvođenja triju drama na hrvatskim pozornicama.

Drama *Rosencrantz i Guildenstern su mrtvi* premijerno je izvedena 17. travnja 1971. godine u Teatru &TD u Zagrebu u režiji Joška Juvančića, a obnovljena je 21. siječnja 1976. godine u istome kazalištu, s uglavnom istom glumačkom postavom. Naime, predstava je postavljena kao dio ciklusa „Kola oko Shakespearea“ koji je bio omeđen „trima suvremenim parafrazama Shakespeareovih drama oblikovani[m] u veoma uspjele predstave koje su obilježile cjelokupnu kazališnu sezonu bivše države te ostale upamćene kao izraz onodobnog trenutka, u teatarskom, društvenom i političkom smislu“ (Botić 2008: 143). Uz drame *Plebejci uvijek bavaju ustanak* Güntera Grassa i *Predstava Hamleta u selu Mrduša* Donja Ive Brešana, *Rosencrantz i Guildenstern su mrtvi* predstavljena je po prvi put hrvatskoj publici kao hipertekstualna nadogradnja na Shakespeareovog *Hamleta*, pa se u širem smislu i naziv ciklusa može smatrati paratekstualnim elementom koji nagoviješta usidrenost Stoppardova komada u Shakespeareovu hipotekstu, jednako kao što osigurava i ishodišnu točku recepcije djela kao „elaborirane intertekstualne igre“ (usp. *ibid.* 17). Izrazito pozitivne kazališne kritike nakon premijerne izvedbe prije svega su isticale izvrsnu glumu Ivice Vidovića i Rade Šerbedžije u ulogama Rosencrantza i Guildensterna te režiju, kostimografiju i scenografiju. Kritičar Dražen Vukov Colić smatrao je tim povodom da su Vidović i Šerbedžija „iskupili (...) jednu cijelu glumačku generaciju“¹⁹ te da je ta „neobično svježja, nova i izazovna“²⁰ predstava imala prijelomni karakter u hrvatskom kazalištu upravo jer je predstavljala nove izazove kako za glumu i režiju, tako i za publiku. Hipertekstualnost se pritom samo usputno spomenula, a isto vrijedi i za kritike Željka Falouta u *Telegramu* iz 1972.²¹ godine u kojima se cjelokupni značaj drame svodi na pohvalu glavnim glumcima. Tek se Marija Grgičević u kritici povodom premijere dotiče metateatra kada napominje da Stoppardov komad „predstavlja teatar koji se

¹⁹ Vukov Colić, Dražen. „Svečanost talenta“, nepoznat izvor, 17.4.1971.

²⁰ Vukov Colić, Dražen. „Svježje i izazovno“, nepoznat izvor, 20.7.1971.

²¹ Usp. Falout, Željko. „Lik glumca – Šerbedžija – Vidović (I)“, *Telegram*, 11.2.1972.; *ibid.* „Šerbedžija – Vidović (II)“, *Telegram*, 18.2.1972.

inspirira teatrom²² te pritom zaključuje da „nije lako biti gledalac“²³, što sugerira potencijalne probleme u recepciji te drame. No povodom obnovljene predstave u Teatru &TD 1976. godine B. Ježić se u tekstu objavljenom u zagrebačkom *Vjesniku* konačno konkretnije suočava s pitanjem središnjih postupaka hipertekstualnosti i metatekstualnosti te njihove recepcije: „Stoppard stvara izvanrednu paralelnu dramu s *Hamletom* koja se događa i izrasta u isto vrijeme. *Hamlet* je pozadina i kulisa, komad se naizgled odvija unutar *Hamleta*, pa ipak samo kao odjek Hamletove sudbine“²⁴. Nadalje, Ježić navodi da je cijela drama izgrađena na ideji da Stoppard sporednim likovima pruži „pravo na vlastitu dramu“²⁵ te da

nema sumnje da upravo ta osnovna crta tako čvrsto veže taj komad sa suvremenim senzibilitetom kazališnog gledatelja, pružajući mu, osim toga, kao nadopunu i objašnjenje, ujedno svojevrsni traktat o glumcu i što ga, kao treće lice ovog komada, vođa kazališne družine nudi glavnim likovima u zamjenu za njihove prave sudbine.²⁶

Elementi teatra o teatru kao oblika metatekstualnosti stoga su jedan od aspekata koji se eksplicitno nudi gledatelju, ali svakako iziskuje svijest o odnosu koji Stoppard uspostavlja sa Shakespeareom koji je, barem prema Ježićevim navodima, hrvatska publika prepoznala. O suvremenosti i aktualnosti predstave *Rosencrantz i Guildenstern su mrtvi* zaključuje i Matko Botić koji uviđa da je „Joško Juvančić (...) na pravi način i, što je još važnije, u pravo vrijeme [dramu] postavio na daske &td-a i tako argumentirano pokazao da uspjeh prve predstave nije bio slučajan“ (Botić 2008: 151). Ipak, o prisutnosti snažnih intertekstualnih aluzija na Beckettovu dramu *U očekivanju Godota* u kritikama nije bilo riječi, a iz kazališnih kritika može se samo pretpostaviti da je recepciju odjeka Beckettove drame u Stopparda kod hrvatske empirijske publike uvelike zasjenila hipertekstualna prisutnost *Hamleta* – kako u paratekstualnim „najavama“ još jedne parafraze Shakespeareova klasika, tako i u težnji da se istakne egzistencijalna ideja drame koja počiva na prilici da Ros i Guil ostvare pravo na vlastitu dramu, iako je upravo i to idejno uporište po mnogočemu ovisno o intertekstualnom zrcaljenju s protagonistima Beckettova komada.

O odjeku Stoppardovih drama kod hrvatske publike govori intervju Jasne Penečić s Tomom Stoppardom objavljen u *Vjesniku* 1974. godine, upravo u vrijeme kada su *Travestije*

²² Grgičević, Marija. „Glumački trijumf“, nepoznat izvor. Tekst je objavljen povodom premijere predstave *Rosencrantz i Guildenstern su mrtvi* 1971. godine.

²³ *Ibid.*

²⁴ Ježić, B. „Pravo na vlastitu dramu“, *Vjesnik*, 28.1.1976.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

premijerno izvedene u Velikoj Britaniji. Penečić opisuje *Travestije* kao „pravi (...) labirint literarnih aluzija“²⁷ s kojim se publika suočava u okvirima farse i komedije jer „i kad nismo kadri dokučiti sve literarne aluzije, zabavljamo se i od srca smijemo [Stoppardovim] šalama“²⁸. O „sretnom braku“ između komedije i farse progovara sam Stoppard koji želi zadovoljiti podjednako onu publiku koja je došla uživati u dosjetkama i jezičnim šalama, kao i onu publiku koja je spremna na sve intelektualne razine i književna predznanja koja *Travestije* iziskuju. Međutim, kada je 1980. godine drama *Travestije* premijerno izvedena u Teatru &TD u režiji Nenada Puhovskog, s Ivicom Vidovićem, Radom Šerbedžijom, Izetom Hajdarhodžićem te Fabijanom Šovagovićem u ulogama Henryja Carra, Tristana Tzare, Jamesa Joycea i Lenjina, kritika je predstavu prihvatila vrlo oštro. Dok su gluma, režija i scenografija uglavnom imale pozitivni odjek u kazališnim kritikama, kritičari su se obrušili ni više ni manje nego na odabir Stoppardove drame. Petar Brečić u *Dnevnim novostima Travestije* naziva „beznadno površnim i nepopravljivo promašenim tekstom“²⁹, dok Dalibor Foretić u *Vjesniku* predstavu proglašava „trivijalnom i minornom“³⁰. Zanimljivo je da Foretić napominje i kako je bilo „teško (...) probijati se kroz tri sata ove predstave“ jer „mnoge scene koje Englezima očito mnogo znače nama nisu značile ništa“³¹. „Mi“ u ovome iskazu predstavlja hrvatsku kazališnu publiku i kritiku koju Foretić izravno uspoređuje s engleskom publikom koja je premijeru Stoppardove drame dočekala s oduševljenjem. Svakako, treba pretpostaviti da nespремnost hrvatske publike leži u određenim kulturološkim razlikama koje je upravo u drami poput *Travestija* iznimno teško prevesti ili adaptirati za hrvatski kulturni i jezični kontekst, unatoč određenim pokušajima „lokalizacije“ u prijevodu Nikice Petraka³². No „scene“ koje Foretić ocjenjuje kao kulturno specifične zasigurno uključuju aspekte intertekstualnosti i hipertekstualnosti koji su mnogo bliži engleskoj publici, posebice u slučaju identifikacije intertekstualnih tragova Joyceova *Uliksa* ili pak kostura drame koji Stoppard preuzima iz Wildeove *Važno je zvati se Ernest*. Neki su kritičari pak, poput Marije Grgičević, mnogo suvislije pristupili problemu (ne)prevodivosti kompleksnih transtekstualnih odnosa i jezičnog humora u *Travestijama*:

²⁷ Penečić, Jasna. „Sretan brak između ideja i farse“, *Vjesnik*, 10.11.1974.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Kritika je dostupna u prepisanoj formi pod naslovom „Osvrt Petra Brečića u Dnevnim novostima 4.3.1980.“

³⁰ Foretić, Dalibor. „Iz dadaističkog kabarea (na bulvarski način)“, *Vjesnik*, 6.3.1980.

³¹ *Ibid.*

³² Primjerice, Petrak zamjenjuje citat stiha iz popularne američke pjesme „My heart belongs to daddy“ sa stihovima iz hrvatske pjesme „Na te mislim“ Vere Svobode. Riječ je o primjeni lokalizacije primarno kako bi se prevela igra riječi („My art belongs to dada...“), ali i kako bi se učinak prepoznavanja elemenata popularne kulture, koje Stoppard s dozom humora ubacuje u sasvim različit povijesni kontekst, prenio hrvatskoj ciljnoj publici.

S junacima, travestiranim povijesnim licima, kao što su James Joyce i Tristan Tzara u kozmopolitskom intelektualnom društvu u Zürichu 1918., a uvelike se oslanjajući na specifično englesku kulturnu, književnu i kazališnu baštinu, uz mnogo teško prevodivih aluzija i parodijskih elemenata – to je djelo izloženo velikim promjenama i pojednostavljenjima u svakom pokušaju izvođenja izvan domovine.³³

Grgičević i eksplicitno navodi potencijalne prevoditeljske probleme³⁴, kao i utjecaj britanskih dramatičara Oscara Wildea i Noëla Cowarda na Stoppardovo dramsko pismo, koji je uvelike vezan uz prepoznavanje hipertekstualnih i intertekstualnih aluzija u engleskom originalu. Uz to, za razliku od većine drugih kritičara, Grgičević uviđa izvor potencijalnih problema za recepciju *Travestija* u kontekstu hrvatske publike, a taj problem uvelike predstavljaju upravo transtekstualne prakse kojima Stoppardova drama vrvi, a koje, najvjerojatnije, promaknu čak i empirijskoj publici engleskog govornog područja, odnosno svakoj empirijskoj publici čija se razina predznanja ne podudara s implicitnom publikom. Problem manjka književnog predznanja koje onemogućava empirijskom (hrvatskom) gledatelju da uopće razumije *Travestije*, a kamoli uživa u svim slojevima te predstave, istaknuo je Dubravko Torjanac koji svoju negativnu kritiku primarno temelji na problemu recepcije:

Zahtijevano literarno predznanje u smislu poznavanja biografije i bibliografije svakog lica ponaosob – jer, to su sve teme koje Stoppard travestira – otežava komunikativnost izvedbe. Uopćeno gledalište reagirat će pravilno: površno gledalište reagirat će nesigurno, stvarajući površnu, nesigurnu predstavu.³⁵

Upravo zbog toga što se dotiče književnih i kulturnih predznanja koja nedostaju hrvatskim empirijskim gledateljima Torjanac pogađa u srž problema: bez razumijevanja hipoteksta, njegova transformacija nema smisla, što čini hipertekst zbunjujućim, nerazumljivim i – u slučaju travestije jedne komedije – nedovoljno duhovitim. Upravo u tom problemu možda leži i očita razlika u uspjehu predstave *Rosencrantz i Guildenstern su mrtvi* osam godina ranije u usporedbi s *Travestijama*: dok se hrvatska publika u *Travestijama* „mučila“ s identifikacijom mnoštva intertekstualnih tragova Joyca, Tzare i Lenjina, uz nedovoljno poznavanje *Važno je zvati se Ernest*, transformacija najvećeg svjetskog dramskog klasika, *Hamleta*, bila je mnogo istaknutija, svima podjednako razumljiva te je i više nego dobro primljena. Iako je, možda,

³³ Grgičević, Marija. „Vrijeme ironije“, *Večernji list*, 27.3.1980.

³⁴ Grgičević pritom citira prevoditelja *Travestija* na francuski jezik, Guya Dumura, koji priznaje da je „u prijevodu izgubio 30% teksta, a osim kraćenja i preinaka dodao i objašnjenja o komediji Oscara Wildea *Važno je zvati se Ernest* koja ima važno mjesto u Stoppardovim *Travestijama*, kako bi to djelo prepuno specifično engleskih referencija kušao približiti publici svoga jezika“.

³⁵ Torjanac, Dubravko. „Trivijalnost, strah, žrtve“, *Studentski list*, 4.4.1980.

engleskom empirijskom gledatelju učinak *Hamleta* i *Važno je zvati se Ernest* u ovim dvjema dramama donekle sličan, hrvatske kazališne kritike odaju da je jaz u književnim predznanjima o tim dvama tekstovima u hrvatskim kazalištima ipak golem. Ne smije se ipak zaboraviti ni da je od brojnih aspekata transtekstualnosti u drami *Rosencrantz i Guildenstern su mrtvi* kritika mahom isticala samo onaj najočitiji i najizraženiji aspekt hipertekstualnosti te da je gotovo nezaobilazna identifikacija interteksta *U očekivanju Godota* potpuno ostala u sjeni *Hamleta*.

Iako je *Prava stvar* u zagrebačkom kazalištu Mala scena praizvedena još 1989. godine, povodom osnutka samog kazališta, za potrebe ovog rada nisu mi bile dostupne tadašnje kazališne kritike, nego samo one koje su popratile ponovno postavljanje *Prave stvari* u istom kazalištu 2014. godine u režiji Ivice Šimića, upravo povodom proslave 25 godina od osnutka Male scene. O recepciji aspekata transtekstualnosti u *Pravoj stvari* na temelju kazališnih kritika mnogo je teže donositi zaključke budući da u velikoj većini dostupnih kritika nema temeljitijih analiza Stoppardove drame, pa se stoga ne spominju ni ključni strukturalni elementi metateatra i intertekstualnosti. Većina kritičara i kritičarki uglavnom se usredotočila na pohvalu glumi Dražena Čučeka i Jelene Veljače u ulogama Henryja i Annie³⁶, svojevrsnim „glumačkim mamcima“³⁷, a upravo je zbog toga u kritikama izrazito istaknut ljubavni četverokut kao tematsko središte, dok je, primjerice, metatekstualna forma predstave u predstavi i predstave o predstavi tek rijetko u fokusu. Mira Muhoberac u *Vijencu* komentira da scenografija i kostimografija uspješno naglašavaju „kontekst mehanizma kazališta u kazalištu koji određuje Stoppardovu dramu“³⁸, a uz to ističe i slojevitost teksta te „povratak na riječ“³⁹ kao osnovne učinke koje ova Stoppardova drama ostavlja na publiku. I Tomislav Kurelac u kritici ostavlja nešto više prostora Stoppardovom tekstu te tvrdi da kroz „neočekivane obrate u bračnim i izvanbračnim spletkama gotovo vodviljske radnje [Stoppard] na originalan način isprepliće odnos života i kazališta“⁴⁰. Još jedan od aspekata predstave koji je kazališna kritika mnogo propitivala bila je za hrvatska kazališta netipična izvedbeno-organizacijska struktura kazališne izvedbe. Naime, predstava se izvodila trideset uzastopnih dana (bez kasnijih repriznih izvedbi) po uzoru na anglosaksonska visoko-produkcijska kazališta kao što su Broadway i West End⁴¹.

³⁶ Usp. „Čuček nosi emocije kojima vjerujete u mraku teatra“, *Večernji list*, 8.11.2014, str. 21; „Dražen Čuček i Jelena Veljača oduševili u *Pravoj stvari*“, *T-portal*, 7.11.2014. URL:

<https://www.tportal.hr/kultura/clanak/drazen-cucek-i-jelena-veljaca-odusevili-u-pravoj-stvari-20141107>

³⁷ Usp. Govedić, Nataša. „Glumačka predstava za srebrni jubilej“, *Novi list*, 8.11.2014, str. 58, A3

³⁸ Usp. Muhoberac, Mira. „Kazališna poslastica“, *Vijenac*, 13.11.2014, str. 19, A4

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Kurelac, Tomislav. „Povratak velikog dramatičara“, *Kazalište.hr*, 14. 11. 2014. URL:

<http://www.kazaliste.hr/index.php?p=article&id=1996>

⁴¹ Borić, Tamara. „Hrabar pionirski pothvat Male scene“, *Aktual*, 1.10.2014, str. 52, A3

Uz to, produkcija drame izašla je iz klasičnih okvira kazališne predstave time što je nudila i popratne izvankazališne sadržaje kao dio „paketa urbane kulture“⁴² koji je uključivao točenje šampanjca, *baby-sitting* uključen u cijenu ulaznice ili pak popuste u različitim trgovinama. Iz svega navedenog može se zaključiti da kritika nije prepoznala (ili nije ni marila za) brojne aspekte koji *Pravu stvar* razlikuju od puke romantične komedije o ljubavnim nevjerama, koje sam pokušala istaknuti u ovome radu. To s jedne strane govori i o promjeni kazališnih okolnosti u 21. stoljeću, a posebice o promjeni paradigme kazališne kritike koja se uglavnom mnogo manje posvetila djelu Toma Stopparda u cjelini, ili barem ne na način na koji su kritičari ranije opsežnije pisali o dramama *Rosencrantz i Guildenstern su mrtvi* i *Travestije*. Ipak, razlog zbog kojeg je kritika potpuno zaobišla intertekstualnost u ovoj drami proizlazi i iz činjenice da, za razliku od ostalih dvaju drama, *Prava stvar* nije primarno produkt nekog oblika transformacije drugog književnog predloška, pa je tako i recepcija te drame uvelike neovisna o prepoznavanju intertekstova kojima se Stoppard služi. Hipertekstualnost se stoga potvrđuje kao najizraženiji oblik transtekstualnosti, odnosno aspekt Stoppardovih djela koji je kritici najuočljiviji, pa se i u tome pogledu kritika očituje kao reprezentativna za važnost književnoga predznanja i recepcijsku spremu empirijske publike uopće.

⁴² Usp. “Prava stvar - više od kazališne predstave, premijerno 6. studenoga”, *Jutarnji list*, 29.11.2014., URL: <https://www.vecernji.hr/kultura/prava-stvar-vise-od-kazalisne-predstave-premijerno-6-studenoga-970225>

6. Zaključak

Pokušaj analize kompleksnog spleta aspekata tekstualnosti u dramama Toma Stopparda pokazao se kao nimalo lak zadatak. S jedne strane, sve tri odabrane drame vrve različitim tipovima transtekstualnosti koji se međusobno isprepliću i nadopunjuju, od iznimno uočljive hipertekstualnosti, citatne ili aluzivne intertekstualnosti, preko strukturalno uvjetovanih elemenata metatekstualnosti i paratekstualnosti, pa sve do potpuno tihe i implicitne arhitekstualnosti. S druge pak strane, identifikacija Genetteovih kategorija u trima različitim Stoppardovim dramama navodi na zaključak da je Stoppardov dramski idiolekt kao takav obilježen bogatim spletom transtekstualnih odnosa koji omogućuju uvijek nove analize i pristupe njegovih dramskih tekstovima te bez sumnje uvjetuju i određene recepcijske prepreke. Razina implicitnog čitatelja, odnosno gledatelja, obuhvaća stoga onaj idealni, cjeloviti obzor očekivanja i književnih predznanja koja su potrebna da bi se Stoppardovi tekstovi doživjeli u cijelosti. Empirijski čitatelj/gledatelj koji ne posjeduje recepcijske kompetencije implicitnog čitatelja/gledatelja nužno svoju pažnju usmjerava na samo određene, naglašenije transtekstualne momente. Iz uvida u kazališne kritike povodom izvedbi triju odabranih drama u hrvatskim kazalištima može se zaključiti da je najzapaženiji aspekt transtekstualnosti bez sumnje hipertekstualnost, koja je često upravo zasjenila recepciju ostalih aspekata složene Stoppardove tekstualnosti. Genetteova klasifikacija time se pokazala izrazito korisnom za analizu Stoppardovih drama jer je uspjela terminološki izdvojiti onaj tip odnosa među tekstovima koji je najuočljiviji, a koji je dosad terminološki potpadao pod teorijski (pre)širok pojam intertekstualnosti. Naravno, ova analiza i dalje je samo jedan pokušaj tipologije kompleksne tekstualnosti Stoppardova pisma, jer, kao što sam pokušala i dokazati ovim radom, ne postoji čitanje dramskih djela Toma Stopparda koja bi bilo konačno.

7. Izvori

7.1. Primarni izvori

Shakespeare, William. 1988. *Hamlet*. New York: Bantam Books.

Shakespeare, William. 2002. *Hamlet: kraljević danski*. Preveo Milan Boganović. Zagreb: Mozaik knjiga.

Stoppard, Tom. 1975. *Travesties*. New York: Grove Press.

Stoppard, Tom. 1990. *The Real Thing*. U: *Plays Five*, London: Faber and Faber.

Stoppard, Tom. 2007. *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*. New York: Grove Press.

Stoppard, Tom. 2014. *Prava stvar*. Prevela Adrienne Hewitt. Zagreb: Kazalište mala scena.

Stoppard, Tom. *Rosencrantz i Guildenstern su mrtvi*. Preveo Antun Šoljan. Neobjavljeno.

Stoppard, Tom. *Travestije*. Preveo Nikica Petrak. Neobjavljeno.

7.2. Kazališne kritike

Borić, Tamara. „Hrabar pionirski pothvat Male scene”, *Aktual*, 1.10.2014.

Brečić, Petar. „Osvrt Petra Brečića u Dnevničkim novostima 4.3.1980.“

Falout, Željko. „Lik glumca – Šerbedžija – Vidović (I)“, *Telegram*, 11.2.1972.

Falout, Željko. „Šerbedžija – Vidović (II)“, *Telegram*, 18.2.1972.

Foretić, Dalibor. „Iz dadaističkog kabarea (na bulvarski način)“, *Vjesnik*, 6.3.1980.

Govedić, Nataša. „Glumačka predstava za srebrni jubilej”, *Novi list*, 8.11.2014.

Grgičević, Marija. „Glumački trijumf“, nepoznat izvor. [1971.]

Grgičević, Marija. „Vrijeme ironije“, *Večernji list*, 27.3.1980.

Ježić, B. „Pravo na vlastitu dramu“, *Vjesnik*, 28.1.1976.

Kurelac, Tomislav. „Povratak velikog dramatičara“, *Kazalište.hr*, 14. 11. 2014. URL: <http://www.kazaliste.hr/index.php?p=article&id=1996>

Muhoberac, Mira. „Kazališna poslastica”, *Vijenac*, 13.11.2014.

Nepoznat autor. „Čuček nosi emocije kojima vjerujete u mraku teatra”, *Večernji list*, 8.11.2014.
URL: <https://www.vecernji.hr/kultura/cucek-nosi-emocije-kojima-vjerujete-u-mraku-teatra-972243> [26.8.2020.]

Nepoznat autor. „Dražen Čuček i Jelena Veljača oduševili u Pravoj stvari“, *T-portal*, 7.11.2014. URL: <https://www.tportal.hr/kultura/clanak/drazen-cucek-i-jelena-veljaca-odusevili-u-pravoj-stvari-20141107> [26.8.2020.]

Nepoznat autor. „Prava stvar - više od kazališne predstave, premijerno 6. studenoga”, *Jutarnji list*, 29.11.2014., URL: <https://www.vecernji.hr/kultura/prava-stvar-vise-od-kazalisne-predstave-premijerno-6-studenoga-970225> [26.8.2020.]

Penečić, Jasna. “Sretan brak između ideja i farse”, *Vjesnik*, 10.11.1974.

Torjanac, Dubravko. „Trivijalnost, strah, žrtve“, *Studentski list*, 4.4.1980.

Vukov Colić, Dražen. „Svečanost talenta“, nepoznat izvor, 17.4.1971.

Vukov Colić, Dražen. „Svježe i izazovno“, nepoznat izvor, 20.7.1971.

8. Literatura

- Beker, Miroslav. 1986. *Suvremene književne teorije*. Zagreb: Liber.
- Biti, Vladimir. 1997. *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica Hrvatska.
- Boireau, Nicole. 1988. „Tom Stoppard's Metadrama: The Hunting Repetition.“ U: Boireau, Nicole (ur.), *Drama on Drama: Dimensions of Theatricality on the Contemporary British Stage*, str. 136-151.
- Botić, Matko. „Kazališna intertekstualnost *Kola oko Shakespeaea* u Teatru ITD 1971.“ U: Hećimović, Branko (ur.), *Krležini dani u Osijeku 2008.: Tekst, podtekst i intertekst u hrvatskoj drami i kazalištu*, str. 141-154.
- Brassel, Tim. 1985. *Tom Stoppard: An Assessment*. New York: Palgrave Macmillan.
- Brater, Enoch. 2001. „Tom Stoppard's Brit/lit/crit.“ U: Kelly, Katherine E. (ur.), *The Cambridge Companion to Tom Stoppard*, str. 203-212.
- Brustein, Robert. 1990. „Something Disturbingly Vougish and Available.“ U: Bareham, T. (ur.), *Tom Stoppard: Rosencrantz and Guildenstern are Dead, Jumpers, Travesties*, str. 93-96.
- Compagnon, Antoine. 2007. *Demon teorije*. Zagreb: AGM.
- Cooke, John William. 1993. „The Optical Allusion: Perception and Form in Stoppard's Travesties.“ U: Zeifman, Hersh i Zimmerman, Cyntia (ur.), *Contemporary British Drama 1970-90*, str. 199-217.
- Čale, Morana. 1993. *Demiurg nad tuđim djelom: intertekstualnost u romanima Umberta Eca*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo.
- Čale, Morana. 1995. „Intertekstualnost i autoreferencijalnost u radovima mlađih teoretičara.“ U: Biti, Vladimir, Ivić, Nenad i Užarević, Josip (ur.), *Trag i razlika: Čitanja suvremene hrvatske književne teorije*. Zagreb: Naklada MD; HUDHZ.
- Čale Feldman, Lada. 1997. *Teatar u teatru u hrvatskom teatru*. Zagreb: Naklada MD; Matica hrvatska.
- Čale Feldman, Lada. 2003. „Kležiana/Senkeriana/Stoppardiana.“ *Kazalište*, 7(13/14), str. 144-154.

- Delaney, Paul. 2006. „'They Both Add up to Me': The Logic of Tom Stoppard's Dialogic Comedy.“ U: Luckhurst, Mary (ur.), *A Companion to Modern British and Irish Drama 1880-2005*, str. 279-289.
- Duncan, Joseph E. 1990. „Stoppard and Beckett.“ U: Bareham, T. (ur.), *Tom Stoppard: Rosencrantz and Guildenstern are Dead, Jumpers, Travesties*, str. 76-84.
- Encyclopaedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/biography/Tom-Stoppard> [23. 8. 2020.]
- Fleming, John. 2001. *Stoppard's Theatre: Finding Order amid Chaos*. University of Texas Press.
- Genette, Gérard. 1997a. *Palimpsests: literature in the second degree*. Lincoln; London: University of Nebraska Press.
- Genette, Gérard. 1997b. *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hornby, Richard. 1986. *Drama, Metadrama and Perception*. London; Toronto: Associated University Presses.
- Iser, Wolfgang. 1972. *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München: Wilhelm Fink.
- Issacharoff, Michael. 1989. *Discourse as Performance*. Stanford: Stanford University Press.
- Jenkins, Anthony. 1989. *The Theatre of Tom Stoppard*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Karpenko-Seccombe, Tatyana. 2016. „Intertextuality as cognitive modelling.“ *English Text Construction*, 9 (2), str. 244-267.
- Kelly, Katherine E. 2001. „Introduction.“ U: Kelly, Katherine E. (ur.), *The Cambridge Companion to Tom Stoppard*, str. 10-22.
- Kiebuszinska, Christine. 2001. *Intertextual Loops in Modern Drama*. Madison; Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press.
- Levenson, Jill. L. 2001. „Stoppard's Shakespeare: textual re-visions.“ U: Kelly, Katherine E. (ur.), *The Cambridge Companion to Tom Stoppard*, str. 154-170.

- Meyer, Kinereth. 1989. „'It Is Written': Tom Stoppard and the Drama of the Intertext.“ *Comparative Drama*, (23) 2, str. 105-122.
- Oraić Tolić, Dubravka. 1990. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Oraić Tolić, Dubravka. 1993. „Autoreferencijalnost kao metatekst i kao ontotekst.“ U: Maković, Zvonko, Medarić, Magdalena, Oraić, Dubravka i Pavličić, Pavao (ur.), *Intertekstualnost i intermedijalnost*, str. 135-147.
- Pavis, Patrice. 1998. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. Prevela Christine Shantz. Toronto; Buffalo: University of Toronto Press.
- Pavličić, Pavao. 1988. „Intertekstualnost i intermedijalnost: tipološki pogled.“ U: Maković, Zvonko, Medarić, Magdalena, Oraić, Dubravka i Pavličić, Pavao (ur.), *Intertekstualnost i intermedijalnost*, str. 157-185.
- Pfister, Manfred. 1988. *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rabinowitz, Peter J. 1977. „Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences.“ *Critical Inquiry*, 4 (1), str. 121-141.
- Rabinowitz, Peter J. 1980. „'What's Hecuba to Us?': The Audience's Experience of Literary Borrowing.“ U: Suleiman, Susan R. i Crosman, Inge (ur.), *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, str. 241-263.
- Scott Robinson, Gabrielle. 1977. „Plays without Plot: The Theatre of Tom Stoppard.“ *Educational Theatre Journal*, 29 (1), str. 37-48.
- Vanden Heuvel, Michael. 1992. „Complementary Spaces: Realism, Performance and a New Dialogics of Theatre.“ *Theatre Journal*, (44) 1, str. 47-58.
- Zapkin, Phillip. 2016. „Compromised Epistemologies: The Ethics of Historiographic Metatheatre in Tom Stoppard's *Travesties* and *Arcadia*.“ *Modern Drama*, 59 (3), str. 306-326.
- Zeifman, Hersh. 1983. „Comedy of Ambush: Tom Stoppard's *The Real Thing*.“ *Modern Drama*, 26 (2), str. 139-149.