

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za komparativnu književnost
Odsjek za kroatistiku

Diplomski rad

METATEATAR KAO MODUS TEMATIZACIJE KANONA:
KRLEŽA U DJELIMA AUTORA HRVATSKE POSTMODERNISTIČKE DRAME

Marija Krnić
Mentorica: dr. sc. Lada Čale Feldman
Komentor: dr. sc. Leo Rafolt
Zagreb, 2014.

Sadržaj:

UVOD.....	1
FUNKCIJE METATEATRA.....	3
POETIČKI OKVIR.....	7
METATEATAR U OKRILJU HRVATSKE POSTMODERNE.....	11
TEMATIZACIJA KRLEŽE KAO KANONSKOG AUTORA	17
Krežina biografija u Hrvatskom slavuju Borislava Vujčića	20
Gospoda Glembajevi u „Fritzovoj igri“ složenoj po receptu Borisa Senkera.....	27
ZAKLJUČAK.....	35
BIBLIOGRAFIJA.....	37

UVOD

Jednom kada se učini da je idejama došao kraj, kada se stvori privid iscrpljenosti svih resursa i prevlada osjećaj nemoći da se stvori novo, okrećemo se starom i recikliramo – po toj matrici funkcionira umjetnost postmoderne. Nakon avangarde koja svoju produkciju zasniva na negaciji postojeće tradicije, na bjesomučnom traganju za novim, dotad neviđenim, što uzbudljivijim, što fascinantnijim – kao i pravaca nadahnutih avangardističkim i modernističkim poetikama – 70-ih i 80-ih godina, u doba procvata postmodernističke filozofske misli, u književnosti se javlja pravac radikalno drukčijeg pogleda na povijest. Umjesto da negira tradiciju, književnost koja se karakterizira kao postmodernistička tu istu tradiciju koristi kao platformu za novo stvaralaštvo, izgrađujući složenu mrežu odnosa i proizvodeći novu umjetnost tako što istovremeno stvara nove interpretacije postojeće umjetnosti, stavljajući tako u prvi plan postupak koji je u različitim povijesnim razdobljima već bio prisutan (Držić, Shakespeare, Joyce). Djela koja su već nekad doživjela svoju afirmaciju, odnosno bila prepoznata i ugrađena u temelje pojedinih nacionalnih kultura kao kanon, pritom su za postmodernističke autore predstavljala očit izbor. Predmet interesa ovog rada bit će međutim specifičan slučaj tematizacije kanonske književnosti. Riječ je o tematizaciji života i rada hrvatskog „književnog barda“ i jedne od najznačajnijih hrvatskih društvenih figura – Miroslava Krleže.

Tematizacija Krležinog lika i djela u kontekstu kanona po mnogočemu je specifična. Krleža je naime zanimljiv ne samo kao autor koji je za života poticao podijeljene stavove kritike, nego i kao autor koji živi ali i stvara u doba nastanka postmodernističkih modifikacija nastalih po uzoru na njegovo djelo i život. Ovaj će rad obuhvatiti period u kojem se postmodernističko stvaralaštvo podudara s Krležinim aktivnim stvaralaštvom, no isto tako i desetljeća nakon Krležine smrti, kada postmodernističko ludičko pismo prestaje biti aktualno. Moj cilj je pritom pridonijeti „krležologiji“ iz perspektive književne tematizacije Krležinog života i djela kroz upotrebu metateatra. Uprizorujući fikciju umetnutu u fikciju, metateatarski postupci omogućavaju samoj drami i kazalištu da samosvjesno progovore o sebi kao medijima. S obzirom na Krležin kanonski status, kako pokazujem u analizi, analiza metateatarskih

postupaka otvara zanimljiv kut promatranja tretmana kanonskih djela te odnosa prema tradiciji u suvremenoj hrvatskoj književnosti.

Primjeri koje ću u ovom radu tematizirati, *Hrvatski slavuj* Borislava Vujčića te *Fritzspiel* Borisa Senkera, analizirat će se kao predstavnici dviju različitih paradigmi dramske tematizacije Krleže kao književnika, dramatičara, ali i ikone iznimne važnosti za hrvatsku kulturu. Prethodno ću se osvrnuti na poetički kontekst u kojem se tematizacija Krležinih djela zbiva, a to je kontekst hrvatske postmoderne. Konačni cilj ovog rada jest prikazati sliku o Krleži koja ostaje u kulturnom pamćenju, a koja se posreduje upravo upotrebom metateatarskih postupaka. Upravo ću stoga u nastavku objasniti kako funkcioniraju ti dramski mehanizmi te kakvu su funkciju imali u hrvatskoj postmodernističkoj književnosti.

FUNKCIJE METATEATRA

Još od doba antike povijest teatra poznaje Plautove likove koji iskaču iz svojih uloga kako bi progovorili o nezahvalnom statusu onodobnog glumca te apelirali na publiku da im pljeskom doslovno sačuva živu glavu. Uistinu možemo reći da od kada je kazališta postoji i metateatar kao modus kojim kazalište odražava svijest o samom sebi. Poimamo ga kao niz dramaturških postupaka koji se pojavljuju kako bi, podrivajući očekivanu kazališnu iluziju, progovarali o prirodi književnih i kazališnih artefakata. Riječ je o postupcima koji se protežu u rasponu od minijturnih intervencija, poput glumačkih iskakanja iz uloga, preko ontoloških razdvajanja svjetova unutar jednog dramskog svijeta – najčešće u formi teatra u teatru – do preuzimanja slike kazališta kao slike svijeta.

Kroz razdoblja izmjenjivale su se različite kazališne poetike, a mijenjali su se i oblici u kojima se metateatar pojavljuje, kao i njegova funkcija. Nekoliko se temeljnih funkcija može razlučiti, a to su komentar socijalnog položaja glumca, propitivanje prirode egzistencijalne dvojnosti izvođača, nadalje komentar procesa smjena kazališnih poetika, ponekad i posredništvo u komunikaciji s publikom kroz prijenos poruka, najčešće političkog karaktera, vezanih za izvedbu i vremenski kontekst u kojem se odvija. Općenito može se reći da je metateatar zbog svoje dvostruke „zamaskiranosti“ – iluzije koja se umeće u kazališnu iluziju – imao moć da progovori o temama o kojima je ponekad zbog različitih društvenih prilika bilo otežano govoriti. U tom svjetlu postavlja se pitanje: koje karakteristike metateatru omogućuju takvo izražavanje?

Kao što je već rečeno, široka je skala oblika u kojima se metateatar pojavljuje. Osim najčešće pojavnosti, teatra u teatru, postoji niz nižih stupnjeva metateatra koji nisu nužno utemeljeni na ontološki razdvojenim svjetovima. Metateatar u širem smislu tako podrazumijeva svaki oblik podriivanja iluzije koji se onda realizira kao već spominjano iskakanje iz uloga, govor *a parte*, izravno obraćanje publici, dakle referiranje na izvedbenu stvarnost. Osim toga, metateatar uključuje i svaki oblik teatralizacije – situacije u kojima se pojavljuje kazališni izvedbeni kontekst poput kostimiranja, glume, promatranje nečije izvedbe itd. U metateatarske postupke također se ubrajaju svi oblici citatnosti koji se odnose na kazališnu tradiciju, što pak uključuje

citiranje dramskih ulomaka, usporedbu s dramskim likovima, ali i samo spominjanje dramskih autora ili glumaca. Do sustavnijeg shvaćanja metateatra svakako može dovesti prikaz funkcija koje metateatar u različitim inačicama u kojima se pojavljuje može zadobiti. Ako se kao polazište uzme shvaćanje kazališnog čina kao poruke koju pošiljatelj šalje recipijentu te ako se kazališnom činu u analizi pristupi na ekvivalentan način, može se doći do operativne sheme upotrebe tog čina.

Na osnovi tih načela Lada Čale Feldman (usp. Čale Feldman, 1997) primjenjuje Jakobsonovu koncepciju govorne poruke na fenomen teatra u teatru kao znaka. Iz analize se profiliraju četiri temeljne funkcije teatra u teatru, odnosno metateatra¹ pa tako možemo govoriti o četirima funkcijama metateatra: izražajnoj/ekspresivnoj (usmjerenoj na pošiljatelja), metajezičnoj (usmjerenoj na poruku, kôd, odnosno na tematiziranje samog kazališnog čina), apelativnoj (usmjerenoj na primatelja) te reprezentativnoj (usmjerenoj na prikazivačku ulogu kazališta).

Metateatar usmjeren na ekspresivnu funkciju teatra tematizirat će problematiku glumca kao medija prijenosa kazališnih poruka, odnosno kao čovjeka u funkciji znakovne jedinice. Tematski se ovakva upotreba metateatra odnosi na propitivanje dvojnosti glumčeva identiteta, koja je zapravo odraz općenite dvojnosti kazališta utemeljene na granici između stvarnosti i fikcije. Korpus dramskih djela koja se bave tom tematikom obuhvaća kako Pirandellovu dramu *Šest osoba traži autora*, koja ulazi u problematiku nemogućnosti glumačkog preobražaja, tako i Molièreovu komediju *Versailleska improvizacija* u kojoj je dramski lik jasno odvojena instanca od glumca.

Istom dramskom djelu svojstvena može biti prisutnost više naglašenih funkcija metateatra, pa će spomenuto Molièreovo djelo tematizirati i kritiku dominantnih glumačkih poetika, odnosno kazališnih poetika općenito. U tom slučaju riječ je o naglašenoj metajezičnoj funkciji metateatra, onoj koja propituje prirodu teatra kao poruke. Kao što je slučaj s Molièreom, u dramama ovog tipa metateatarski postupci bit će povodom raspravama o kazališnim poetikama. Shakespearova umetnuta „Mišolovka“ u *Hamletu* imat će takvu ulogu, kao i bajka „Mačak u čizmama“ u istoimenoj Tieckovoj drami. Zbog dvostruke strukture koju Tieckova drama zahvaljujući upotrebi metateatra ima, tj. zbog supostojanja ontološki različitih razina, u drami se omogućava

¹ Iako je teatar u teatru kao forma samo podskupina metateatra smatram da analiza funkcija primjenjiva na cjelokupne metateatarske fenomene.

konfrontacija tih dviju razina te se dramski sukob seli iz domene likova na granicu između okvira i umetka. Nastala pod okriljem romantičarske ironije ova drama metateatrom pomiče naglasak s onog što se prikazuje na način na koji se nešto prikazuje, odnosno na sam čin prikazivanja, a miješanjem racionalizma gledateljskog stava i iracionalizma umetnute bajke razigrano propituje granicu fikcije i zbilje.

Premještanje naglaska s kazališnog čina na primatelja, točnije na publiku, bit će dominantno u dramskim djelima u kojima metateatar ima naglašenu apelativnu funkciju. Svrha takve upotrebe metateatra prijenos je određene poruke gledatelju, a važnu ulogu igra povijesni kontekst u kojem se drama izvodi jer se s obzirom na njega poruka i konstruira. Pod okriljem „dvostruke fikcije“ javljaju se uvjeti da se u okolnostima u kojima postoji strah od represije izrazi zazorni, zataškavani sadržaj.

„Teatar u teatru bit će (...) čest postupak kojim će kazalište otvoreno tematizirati zakonitosti po kojoj maska (a onda i svako predstavljачko preuzimanje lažnog identiteta) pruža slobodu za istinu i društvenim normama prigušenu autentičnu čovjekovu prirodu, ali i svoju svijest da upravo zbog te zakonitosti može biti i ideološki opasno“ (Čale Feldman, 1997:102).

Mogućnost da se upravlja shvaćanjem istinosnog djelovanja kazališta metateatru daje priliku da utječe na sudionika komunikacije. Ne čudi stoga da je u praksi ovakav potencijal metateatra uporište pronašao u političkom teatru autora poput Brechta, Grassa i Weisa. Potonji se istakao korištenjem autentičnih povijesnih događanja i osoba kako bi pojačao značaj političnosti kazališnog čina i učvrstio tezu o tome kako je nužno da se kazalište, makar i uzaludno, bavi politikom. Zanimljivo je da Weiss u svom najpoznatijem djelu koje se koristi metateatrom: *Progon i umorstvo Jean Paul Marata što ga prikazuje kazališna grupa Charentonske umobolnice pod vodstvom gospodina de Sadea* metateatar koristi kako bi tematizirao dvojbu oko ontološkog utemeljenja svijeta. To je ipak dvojba koja će biti izraženija u posljednjoj funkciji metateatra.

Riječ je o funkciji koja naglašava prikazivačku ulogu teatra, a temelji se na prokazivanju dramaturških principa koji su zajednički i kazalištu i zbilji, odnosno praksi svakodnevnog života. Takva usporedba kao retorički topos u umjetnosti je postojala stoljećima prije nego što ga je dramaturški obradio Calderon u drami *Veliki teatar svijeta*.² Isti princip upotrebe metateatra pronalazi se u racionalističkom osamnaestom

² O konceptu metafore „svjetsko kazalište“ od Platona do srednjovjekovlja vidi Curtis (1998: 154-161).

stoljeću (Marivaux) te kod modernista (Pirandello, Genette). Osobito zanimljivu ulogu dobiva u postmoderni, kada se kroz medij teatra propituje ontološka utemeljenost svijeta. Vjerojatno najzanimljiviji primjer postmodernističkog propitivanja utemeljenja granice zbilje i kazališne fikcije Stoppardova je drama *Rosencratz i Guildenstern su mrtvi*. Svijet fikcije ove drame sama je paradigma kanona – Shakespeareov *Hamlet*. U okvirima nesigurnosti i nestabilnosti zadanih kontekstom postmoderne, to je eklatantan primjer u kojem se književna tradicija javlja kao potencijalno uporište, oslonac umjetničkom produktu u nastanku, ali istodobno i kao moguće područje poskliznuća, propasti u ontološki ponor postmodernističkog svijeta.

Polje književne tradicije pokazalo se plodnim tлом i za hrvatske postmodernističke autore. Kako su se oni služili metateatrom te metaforom kazališta kao slike svijeta u poigravanju književnom tradicijom, objašnjavam u idućim poglavljima pružajući time uvod u prikaz odnosa prema Krleži kao specifičnom kanonskom fenomenu.

POETIČKI OKVIR

Kraj 60-ih godina prošlog stoljeća doba je globalnog buđenja revolucionarnih ideja koje će se tijekom idućeg desetljeća u zemljama Zapadne Europe i Sjeverne Amerike, te u manjoj mjeri i u drugim dijelovima svijeta, artikulirati u vidu novih društvenih pokreta (antiratni pokret u vrijeme Vijetnamskog rata, socijalni pokreti u svibnju 1968, ekološki pokret). Kao rezultat oblikuje se društveni kontekst obilježen padom interesa za „stare polove koje su sačinjavale stare države, partije, zanimanja i povijesne tradicije“ (Lyotard, 2005: 22). Stvara se otpor prema velikim naracijama, i to ne u obliku nove velike alternative, nego u obliku mnogo postmodernih diskursa. Tada nastale društvene promjene utjecale su na rađanje filozofske postmodernističke misli unutar koje se kreiraju novi senzibilitet i estetika pod utjecajem kojih nastaje nova umjetnost pa tako i postmodernistička književnost.

Okolnosti u Europi i Americi zasigurno su uvjetovale nastanak postmodernističke književnosti u Hrvatskoj, međutim razvoj ovog književnog pravca bio je također pod utjecajem unutarnjih političkih tendencija koje su, svaka na svoj način, propitivale legitimnost vladajućih postulata. „Dva najvažnija konkurentna projekta (pre)uređenja našeg fragmenta zbilje – dvije utopije – ponudili su 'studentska revolucija' 1968, i 'hrvatsko proljeće' 1971“ (Senker, 2001: 24).³ Kulturna djelatnost, osobito dramska i kazališna, pritom su pridonosili artikulaciji obiju utopija, a upravo je pozornica postala prostorom na kojem se eksperimentiralo s političkim djelovanjem, propitivalo javno mnijenje te ispitivalo granice ljudskih sloboda (usp. Senker, 2001).

Osim društvenih prilika, s književno povijesne pak perspektive gledano, put postmodernističkoj književnosti utabali su književnici „krugovaši“ i „razlogovci“, autori čija se ideologija zasnivala na stvaranju umjetničke forme koja bi pružala otpor monolitnom konceptu povijesti te prokazivala vladajuću ideologiju. Upravo su se krugovaška i razlogovska književna djelatnost te njihov „poziv na pluralnost“ (Senker, 2001) pokazali plodonosnima u procesu podrivanja monolitnosti sorealističkog književnog izričaja, čime su se odškrinula vrata postmodernističkom poigravanju.

³ Iako Senker nudi kontekst koji se ponajviše odnosi na književnu produkciju, o zbivanjima na domaćem intelektualnom i književnom polju, kao i vanjskim utjecajima na ekonomske, političke i kulturne procese vidi Kolanović 2011. Također o odnosu vladajućeg socijalističkog režima prema visokoj i popularnoj kulturi od 60-ih prema kraju sistema vidi Senjković 2008.

Postavlja se pitanje: koja su to pravila što ih poetika postmodernističke književnosti određuje te kako uopće izdvojiti postmodernističku književnost u odnosu na poetike drugih razdoblja. Za početak, kako povući granicu između modernističke i postmodernističke književnosti?

Sukladno poteškoćama koje se javljaju pri pokušajima da se postmodernistički „duh vremena“ stavi u okvire striktnih definicija, poteškoće se javljaju i kada se pokuša definirati postmodernistička književnost – što ne treba čuditi s obzirom na kratak vremenski odmak s kojim danas govorimo o datom razdoblju. Po nekim autorima, postmodernizam čak niti ne zaslužuje zasebni status u povijesnoj periodizaciji književnosti, nego se može definirati tek kao nastavak, zasebna fuzija, modernizma.⁴ Ipak, usprkos snažnim argumentima *protiv*, koji zahtijevaju oprez pri uporabi ove dvojbene periodizacije, nekoliko je razina na kojima se postmodernizam prilično jasno izdvaja u odnosu na ostala književna razdoblja.

Jedna od važnijih distinktivnih odrednica postmoderne je odnos prema tradiciji. Kao što se već može vidjeti iz nazivlja koje u sebi sadrži prefiks *post*, postmoderna nužno uspostavlja odnos prema modernizmu a time i prema književnoj avangardi kao sastavnici modernizma. Kako Hassan primjećuje u okviru inovacijske paradigme, avangarda se prema kulturi, odnosno književnoj tradiciji, postavlja tako da je negira (usp. Hassan 1992: 19). S obzirom na tako izgrađen odnos prema tradiciji postavlja se pitanje – kakav je odnos prema tradiciji što ga postmoderna gradi u odnosu na ona što ga je uspostavila avangarda? Načelni odgovor teorije na to pitanje jest da je posrijedi odnos opozicije; dok avangarda nudi „poetiku osporavanja“ (A. Flaker), postmoderna nudi poetiku poigravanja.

Uistinu, postmoderna nema namjeru izbrisati prošlost, ona je pomireno uzima u obzir, a u odnos prema književnoj tradiciji postmoderna uvodi „pozitivan samoovladavajući mir“ (Hassan, 1992: 226). Ipak, teško da se može jednoznačno odgovoriti na pitanje kako se odnosi prema njoj. U širokom rasponu između negacije i afirmacije krije se poziv na igru koji postmoderna upućuje tradiciji. Poziv je to na igru koja funkcionira po pravilima dvostrukog kodiranja, intertekstualnosti i citatnosti, itd.,

⁴ Usp. Brlek (2009: 293). Brlek prvenstveno polazi od teze da je Lyotard pogrešno, lakomisleno tumačen ta da je uspostava književne postmoderne samo produkt težnji periodiziranja koje nekad nameće i neprirodne, nasilne granice.

a u kojem nastaju postupci, figure i žanrovski oblici poput: klišeja, parodije, plagijata, pastiša, itd. Taj proces možemo shvatiti kao kreativno stvaralaštvo novih tekstova u kojem se poseže za književnim djelima, intervenira u postojeći sustav kodova te im se daje novo značenje. Ono što postmodernističke autoreferencijalne postupke razlikuje od postupaka karakterističnih za prethodne periode visoki je stupanj pounutrašnjene samosvijesti, ali i čitateljeva aktivna uloga, (razmišljajući o izvedbenom aspektu – gledateljeva uloga).⁵ Iz aktivne uloge proizlazi nužnost poznavanja konteksta, što postmodernu izdvaja u odnosu na prethodna književna razdoblja. Ona, naime, u osnovi stvara kritički ironijski stav prema prošlosti, ali i prema sadašnjosti (usp. Hutcheon, 1989: 41).

Činjenica da se pri kreaciji novog teksta upotrebljava drugi književni tekst vodi relativizaciji kreativnosti samog postmodernističkog autora. S obzirom na to da autor sada „vidi u prošlosti dragocjenu iskustvenu zalihu, od ideja, do književnih postupaka“ (Bogišić, Čale Feldman, Duda, Matičević, 1998: 291), značajnije se počinje profilirati kao netko tko vješto upravlja postojećim književnim kodovima, netko tko je dobro upoznat s tradicijom i vješto je rastače, a ne kao nadahnuti genij koji stvara vlastita jedinstvena djela. Dobrom poznavanju tradicije važno je pridodati visok stupanj poznavanja književne i kulturne teorije kao neke od karakteristika poetike. Naime, kraj 60-ih godina, kada se formira postmodernistička književnost doba je hiperprodukcije književnoteorijskih tekstova mahom poststrukturalističke provenijencije koji ostvaruju bitan utjecaj na književnu produkciju u nastajanju (usp. Bogišić, Čale Feldman, Duda, Matičević, 1998: 291). Sprega teorije i postmodernističke literature ne samo da će značiti obranu autora od pejorativnog prizvuka reciklaže nametnute činom preispisivanja, već će predstavljati i svojevrsni balans još jednoj sklonosti postmodernističke književnosti: otvaranju prema popularnoj kulturi te novim medijima. Navedene sklonosti na postmodernističku književnost odražavaju se kako tematski, tako i formalno, rušenjem genološke hijerarhije, odabirom 'nižih' i hibridnih žanrova. Tako će se u istoj kategoriji kao i žanrovski oblici poput pjesme, novele i drame naći vic,

⁵ Kada je u pitanju odnos prema stvarnosti, Hutcheon tvrdi da postmodernistička književnost ne odražava stvarnost, niti je reproducira jer to i ne može. U historiografskoj metafikciji, primjerice, nema pretenzije mimetizma. U zamjenu, fikcija nudi novi diskurs kojim konstruiramo varijantu stvarnosti, a jedno i drugo kao i konstrukcija te potreba za njom izuzetno su naglašeni u postmodernističkoj književnosti. Jedan od načina na koji se to događa naglašavanje je dvojnog sudjelovanja autora i čitatelja/gledatelja u stvaralaštvu (usp. Hutcheon, 1989: 40).

kabaret ili pak književnoteorijska analiza, biografija, autobiografija, kao forme koje se nekoć nisu smatrale književnim formama.

Netransparentnost jasnih granica periodizacije postmoderne preslikava se konačno i na nemogućnost da se uspostavi zajednički nazivnik unutar različitih književnih rodova. Proučavatelji postmoderne pokušavaju tako rasvijetliti kriterije specifične za pojedini rod. Metateatar, sa svim ranije navedenim karakteristikama – visok stupanj književne (dramske) i kazališne samosvijesti metateatarskih postupka, tematizacija oblikotvorne uloge, njegova uloga kao sredstva referiranja na prošlost i tradiciju te propitivanja autoritativnih pozicija – u mojim budućim analizama poslužit će kao ključni argument u definiciji postmoderne.⁶ U narednim stranicama osvrnut ću se na upotrebu metateatra u postmoderni s naglaskom na uspostavi ranije naznačene distinkcije prema modernizmu.

⁶ Na sličan način, stavljajući naglasak na pojavu stiha u drami kao argument definicije, dramski postmodernizam pokušava odrediti Pavličić. Pavličić, međutim, pojavom stiha u drami formalno uopće ne razdvaja hrvatski dramski modernizam i postmodernizam. Ta pojava praktički je podjednako zastupljena u oba perioda, a mijenja se njena upotreba. No, uzrok promjene funkcije pojave stiha u drami uvjetovan je kontekstom, odnosno, kada govorimo o 70-ima i 80-ima, pojavom postmodernizma (usp. Pavličić, 1995: 67-97). Za razliku od Pavličićeva, argument koji izlažem određuje dramsku pojavu metateatra kao indikator da se dramsko djelo od druge polovice 20. stoljeća nadalje odredi kao postmodernističko. Da argument nije primjenjiv isključivo na postmodernističku dramu 70-ih i 80-ih, potvrđuju i drame koje će se u nastavku analizirati. Naime, iako jedna nastala u 90-ima, a druga u ranim dvijetisućitima, obje nose atribut postmodernističke drame.

METATEATAR U OKRILJU HRVATSKE POSTMODERNE

Metateatar u modernističkoj dramskoj književnosti, kao što primjećuje Čale Feldman, zaokupljen je vrijednosnom hijerarhijom među ontologijama života i glume, iskustva i imaginacije, zbilje i sna, te umjetničke, kazališne prikazbe i fokusira se na pojmove autorstva i inovacije (usp. Čale Feldman, 1997: 142). Hrvatska se postmoderna u odnosu na to metateatrom koristi slobodno i neobavezno, zamjenom ontologije fikcije i zbilje, vrijednosne razine književnosti i dokumenta, izjednačavajući političnost društvenog kazališta i društvenog života. Korištene strategije su intertekstualne, a izvori su konkretna djela, najčešće klasici svjetske i dramske književnosti (usp. ibid: 142), citiranjem kojih se podriva ideja autorske neponovljivosti ukazujući na ideološku manipulaciju kulturnim tekstovima.

Jedna od temeljnih karakteristika upotrebe metateatra odnosi se na činjenicu da hrvatskim autorima nikako nije promaklo iskoristiti potencijal koji pruža analogija ustrojstva svakodnevnog života i kazališta. (Riječ je o naglašavanju prikazivačke uloge teatra.) Hrvatski dramatičari dakle odabiru dramaturšku metaforiku usporedbe svijeta i kazališta te tako kazalište postaje svojevrsnim „osiguračem slobode govora“, preciznije, dramatičari koriste kazalište kao „još jedan način da se kritičnost i provokativnost provuku posredovane nekakvim zasunom, u ovom slučaju zasunom umetnutog kazališta kao trenutku primjerene metaforičke slike“ (ibid: 143).

Ističe se nekoliko načina provedbe analogije, jedan od njih isticanje je kazališta kao modela kojim se ukazuje na ideološki represivni sistem, kao što je to slučaj s Brešanovom dramom *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* te s dramom *Julije Cezar* ali i Šnajderovom dramom *Hrvatski Faust* te Gavranom dramom *Kreontova Antigona*, itd. Uloge moćnika dobivaju likovi ili kolektivi proizašli iz kazališne sfere poput graditelja kazališta, vođa amaterskih kazališnih družina, a u nekim slučajevima i publike. Analogija se uspostavlja na razini strukture događanja unutar dvaju okvira, pri čemu je stvarnosnom okviru nametnuta struktura dramskog djela koje se tematizira. Glumac pri opisanoj upotrebi metateatra predstavlja pojavu koja „...poslovično označava čovjeka upregnutog u njemu tijesne uloge i tuđe fikcije – čovjeka na kojemu se vježbaju i političke koncepcije i njihovi eminentni predstavljajući znakovi“ (ibid: 147). Iz navedenog autorica izvodi zaključak kako konotacije koje usporedba kazališta i života izaziva imaju negativan predznak, što znači da se i kazalište, kao i zbiljski svijet

predočuju kao patvoreni, represivni te zaposjednuti ideologijom: „Čudno ili ne, velika većina autora slijedi tjeskobnu ideju ekspliciranu pedesetih godina u Marinkovićevoj *Gloriji* – kazalište kao kuća ili jednostavno prostor igre najprije su metafore s negativnim predznakom“ (Čale Feldman, 1997: 143). Zanimljivo, upravo kroz upotrebu negativno konotirane usporedbe kazališta i svijeta u fokus se stavljaju kategorije tipične za postmodernizam kao što su različitost, drugost, slabost i rubnost.⁷

Drugo najznačajnije obilježje upotrebe metateatra posezanje je za klasičnim, mitskim i povijesnim predlošcima u potrazi za predmetom metateatarskog poigravanja. Posebnost ovakve upotrebe metateatra bavljenje je „problemom 'kazališne povijesne distance', suvremene kazališne interpretacije i recepcije povijesnih događaja i klasičnih tekstova“ (ibid: 302). Na takav se način dramska djela ovih obilježja stavljaju u kategoriju „historiografske metadramatike“ čime ih se karakterizira kao dramske inačice djela koja pripadaju historiografskoj metafikciji (usp. Hutchenon, 1989:40), jednoj od dominantnih pojava u postmodernističkoj prozi. Razlog velikog interesa hrvatskih dramatičara prema ovakvoj upotrebi metateatra može se tražiti u učinku što se dobiva „kombinacijom metateatarskog i intertekstualnog ontološkog udvajanja 'zbilje'“ kojom je moguće „postići višestruke i često uzajamno nespojive smisaone i autopoetičke učinke“ (ibid: 303). Također, tematiziranje povijesnih činjenica ili pak književnih klasika koji su dosegli mitski status formom metateatra – formom izuzetno velikog potencijala iskorištavanja dramaturške autoreferencijalnosti – „nudi čitav niz kombinacija vremenskih i povijesnih podudaranja i sukoba koji se mogu graditi s unutarnje i vanjske strane kazališnog okvira što potom funkcionira ujedno i kao kontekst recepcije ili kao izvankazališni kontekst unutrašnjem okviru“ (ibid: 127).

Činjenica da književni fenomeni ili, pak, izvanknjiževni fenomeni blisko vezani za djelo, (poput autorske ličnosti), koji postaju predmetom tematizacije metateatrom, imaju mitski status u književnopovijesnom pamćenju svakako nagoni da se upitamo što je ponajviše budilo interes u hrvatskih autora. Pridoda li se tomu i činjenica da se metateatrom njihov status tematizirao pod okriljem postmoderne, koja, kao što je navedeno, uspostavlja ludički odnos prema tradiciji, budi se interes da se otkriju pravila

⁷ Zanimanje autora za ove kategorije ponovno će se pojaviti u hrvatskoj dramatici nekoliko desetljeća nakon prve pojave postmoderne, i to nakon velikih društvenih promjena u Hrvatskoj od 90-ih godina nadalje, koju zanimaju teme poput problema „identiteta, nasilja, ideoloških aparata i sistemskih imperativa rubnih ili marginaliziranih skupina“ (Rafolt, 2011:13).

pod kojima je ta igra uspostavljena, odnosno da se iščita odnos prema tradiciji što se na ovaj način prikazuje. Postavlja se konačno pitanje: koji autori i koja djela su najprisutniji u pismu postmodernih hrvatskih dramatičara?

U potrazi za izvorom inspiracije, predmetom obrade, modelom za preuzimanje dramske strukture, suvremeni hrvatski dramatičari podjednako su posezali za djelima svjetske i djelima hrvatske književnosti. Iz opusa kanonskih djela svjetske književnosti koji su poslužili kao uzor postmodernističkim preispisivanjima važno mjesto zauzima antička književnost. Djela grčkih tragičara ponovno u postmoderni, nakon dubrovačke renesanse, značajno pobuđuju interes hrvatskih dramatičara. Mjesto antičkih tema u postmodernističkom kontekstu obilježeno je interpretacijskim impulsom koji se najčešće zove resemantizacija mita (usp. Zlatar, 1995: 128). Iskaz zanimanja suvremenih autora za antičke tragedije može se uočiti već krajem pedesetih godina u Ivaniševićoj drami *Antiantigona – ljubav u koroti*, a zatim i u varijanti priče o antičkoj junakinji koju nudi Petrasov Marović (*Antigona u Tebi*) te Gavran (*Kreontova Antigona*). Zanimljivo je primijetiti kako sva navedena djela koja u centar pažnje stavljaju Antigonin lik – ponekad osobito naglašavajući potencijal momenta suprotstavljanja političkim figurama – „zauzimaju zasebno mjesto u hrvatskoj dramatici“ (Zlatar, 1995: 127). Mitski je pak junak Edip zastupljen kao predložak za dramu *Edipos*, Đ. M. Šporera, *Edip* Sanje Ladović, a *Octopussy* Ivana Vidića tek aludira na mit o Edipu te posjeduje klasičnu grčku tragičku strukturu. Za razliku od djela koja u centru pažnje imaju Antigonin lik, za ova se djela ne može reći da uspijevaju pronaći svoje mjesto u hrvatskoj dramatici. Posljednji u nizu navedenih autora, Ivan Vidić, predstavnik je skupine mladih dramatičara koji od 90-ih godina nadalje stvaraju desetak drama s antičkim motivima i njihov se rad mora u ovom kontekstu posebno izdvojiti. To osobito nadalje vrijedi za Ladu Kaštelan koja u knjizi *Pred vratima Hada* objavljuje svoje prerade Euripidovih drama te jedne Eshilove. Njen rad Zlatar izdvaja na osnovi „zamisli i dosega izvedbe“ u doba kada parodija i persiflaža postaju gotovo perskriptivnima (ibid: 132).

Ovim dvama postupcima podliježu stoga i brojna djela svjetske književnosti poput Gogoljeove drame *Revizor* (Brešan, *Svečana večera u pogrebnom poduzeću*), Ibsenove drame *Kuća lutaka* u Gavranovoj drami *Nora danas*, Wedekindovog djela *Buđenje proljeća* (*Ospice*, Vidić), dok je Wildeova prerada biblijske priče o Salomi, ali i njegov biografski moment mjesto pronašao u Senkerovoj drami *Dandy*. Isti je autor

obuhvatio cjelokupnu europsku dramsku tradiciju u drami *Putujuće kazalište majstora Krona*. Nerijetko hrvatski autori posuđuju i književne mitova poput onog o Don Juanu (Ivanac, *Odmor za umorne jahače*, Ranko Marinković, *Pustinja*) ili o Faustu (Brešan, *Nečastivi na Filozofskom fakultetu*, Šnajder, *Hrvatski Faust*). Život autora jedne od najpoznatijih prerada potonjeg mita, Goethea, postao je također temom drame (Bakmaz, *Vježbe u Goethe institutu*). Ipak, najveću pažnju kod autora plijeni Shakespeare, preciznije njegova drama *Hamlet*. Naime, suvremeni hrvatski dramatičari stvorili su čitav niz djela koja se oslanjaju na ovo vjerojatno najutjecajnije djelo dramske književnosti uopće. „Naročitoj privlačnosti ove tragedije (koja je i sama plod posudbe i intertekstualnih odnosa) za spomenutu vrst književne igre [misli se na parafraze i intertekstualne igre] nedvojbenom je sastavnicom i u njoj sadržani postupak autocitata, teatra u teatru, naime umetnuti Hamlet u malom, predstava 'Gonzagova umorstva'“ (Čale Feldman, 1997: 320, 321). *Hamlet* se tako pojavljuje u djelima sljedećih autora: Brešan (*Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*), Slobodan Šnajder (*Gamlet*), Prica (*Ostavka*), Bukić (*Stanovnici sna*), Vujčić (*Narudžba*), Paljetak (*Poslije Hamleta*) te autorice Prolić (*Slučaj Hamlet*).

Ništa manje od svjetske književnosti nije suvremene hrvatske dramatičare interesirala hrvatska književna tradicija. Utjecaj usporediv s onim koji je u okvirima svjetske književnosti ostavila grčka dramska tradicija, u okvirima hrvatske književnosti ostvarila je dramska književnost dubrovačkog kruga, pri čemu je posebno mjesto zauzeo najpoznatiji hrvatski renesansni dramatičar Marin Držić. Držićevo djelo ali i život inspiriralo je niz postmodernističkih dramskih djela. Sršen će tako rekonstruirati izgublenu Držićevu dramu *Pomet* u istoimenoj drami, dok je Bakmazova drama *Kupido* primjer suvremene drame koja tematizira Držićeve pastore. Šnajder se pak u drami *Držićev san* (motiviran idejom o pjesniku i urotniku) isto kao i trojac Mujčić/Senker/Škrabe u drami *Novela od stranca*, kao osnovnom inspiracijom koristi elementima Držićeve biografije.⁸ Potonja dva dramska primjera bavljenja tradicijom, kao što je slučaj bio i s mitom o Antigoni, naglašavaju politički moment otpora vlastima – u ovom slučaju riječ je slici o Držiću na koju su upućivala njegova urotnička pisma. Glumac Držićeve glumačke skupine pojavit će se i kao lik u Matkovićevoj drami *General i njegov lakrdijaš*, drami koja primarno tematizira tradiciju ozaljskog kruga, te će na taj

⁸ Detaljnju analizu o kulturnom pamćenju Držića u navedenim drama vidi Fališevac 2011.

način kroz lik lakrdijaša uvući i tematiku dubrovačkog kruga. Pomiješani elementi fikcije te stvarni događaji vezani za dubrovačku povijest tema su Šnajderove drame *Dumanske tišine* te *Kako je Dunda spasila domovinu*. Dubrovnik se pak kao mitski grad kupljene ali svagda slavljene slobode tematizira u Kušanovoj drami *Svrha od slobode*. Primjer je to razmatranja i šire slike dubrovačke povijesti u koje se perpetuiranjem motiva dubrovačke slobode, posredovana prafrazom Gundulićevih stihova iz *Himne slobodi* o „kolu sreće“, uplela i književnost.⁹

Nisu postmodernistički autori u potpunosti zapostavili ni književnost nastalu na kajkavskom narječju, no ona je u znatno manjem opsegu predmetom posudbe nego što je to književnost dubrovačkog kruga. Jedan od primjera obrade jest drama *Matijaš grabancijaš dijak* Tituša Brezovačkog u Senkerovoj drami *Pinta nova*. Isti autor posvetio se i prvom književnom djelu na hrvatskom jeziku na čakavskom narječju, epu *Judita* i to u drami *Pobjednica Judit*. Spomenuti još valja spomenuti i da su pojedina kanonska djela hrvatske književnosti uporištem Bakmazove drame *Ispit iz književnosti* te Šoljanove drame *Romaca o tri ljubavi*, a kao primjer tematizacije biografije autora i djela, ali i djela drugih hrvatskih autora, svako valja istaknuti i Šnajderovu dramu *Kamov. Smrtopis*.¹⁰

Iz kratkog osvrta na način na koji se u dramskom pismu suvremenih autora pojavljuje hrvatska književnost može se razlučiti nekoliko paradigmi. Ponekad su u pitanju postmodernističke persiflaže ili obrade cjelokupnog dramskog djela, a nekad je i riječ o tome da se dio drame umeće u novu postmodernističku tvorevinu postupkom teatra u teatru. Manji je broj primjera u kojima se samo referira na druga književna djela ili umeću citati iz njih. S druge strane, zasebnu skupinu čine drame koje tematiziraju biografije autora – u velikom broju pojavljuju se drame u kojima biografije književnika tematizacijom postaju dijelom historiografije, odnosno pseudohistoriografije. Dakle, može se zaključiti da se dominantno ili posuđuju djela književne tradicije, ili tematiziraju biografije autora. Kada, pak, pristup obuhvaća obje perspektive, i fokus na književna djela i fokus na biografiju, u pozadini često stoji kontekst književnih krugova

⁹ Treba istaknuti da isti postupak koristi i Ivica Kunčević kada 1973. na Dubrovačkim ljetnim igrama režira *Prikazanje Dubravke ljeta gospodnjega MCMLXXIII*.

¹⁰ Ovim prikazom svjesna sam da nisam obuhvatila sva dramska djela koja tematiziraju književnu tradiciju. Međutim pokušala sam dati pregled iz kojeg će se nazrijeti konture tipologije koja će omogućiti pozicioniranje Krleže unutar slike koju postmodernistički autori stvaraju o tradiciji.

iz kojih se dana književnost razvila. Ponekad se te cjeline, kao kad je primjerice Dubrovnik u pitanju, i samostalno tematiziraju. Tematizacija šireg konteksta nastanka djela uključuje i aspekt jezika, narječja, odnosno dijalektalnu književnost.

U osvrtu na odnos prema stranoj književnosti pokazalo se da su se hrvatski dramatičari rado bavili Shakespeareom. Međutim, postavlja se pitanje: tko je s hrvatskog područja hrvatskim autorima pružio inspiraciju usporedivu sa Shakespeareom? Štoviše, postoji li djelo koje bi moglo postati ekvivalentom *Hamletu* kad je u pitanju književna posudba? Postoji li autor koji objedinjuje većinu fenomena prisutnih u procesu tematizacije ili preispisivanja kanonskih djela ili autora? Marin Držić kao najznačajniji hrvatski komediograf te značajna humanistička figura u hrvatskoj kulturi zasigurno zauzima to mjesto u području starije hrvatske književnosti. Međutim, autor koji je dosegao mitsku veličinu te pobudio interes i kritičara i književnika, čijom je temom postao još za života, jest Miroslav Krleža. U odnosu na djela prethodno spomenutih velikana, za Krležin se opus može reći da je nastao ne tako davno te da će njegovo mjesto u kulturnom pamćenju još varirati. Osobitosti Krležinog pojavljivanja u suvremenoj dramskoj literaturi objasnit ću u poglavlju koje slijedi.

TEMATIZACIJA KRLEŽE KAO KANONSKOG AUTORA

Krležina smrt koncem 1981. godine, odlazak osobe koja je već za života stekla status „mita, hodajućeg spomenika“ (Visković, 1997: 81) neminovno je ostavila značajan trag na razvoj kulturnog života Hrvatske, ali i šire u cijeloj onodobnoj državi. Intrigantna ostavština, s jedne strane, kao i praznina koja je za njim ostala, s druge strane, potaknule su raznovrsna pisanja o ovom književnom i intelektualnom bardu.¹¹ Zapravo se može reći da je ono što se pisalo o Krleži po njegovom odlasku nastavak na pisanje o njemu koje traje od prvih dana Krležine pojave na književnoj sceni. Konstantno variranje između afirmacije i negacije kroz koju Krleža za života i aktivnog pisanja prolazi tako samo dobiva posthumnu notu.

Osim kritike koja mahom zauzima polemičan stav i vodi diskusiju o Krležinoj ideološkoj pozicioniranosti pratiti se može i odgovor nekadašnjih kolega književnika¹² koji kao predmet tematizacije odabiru autorovo ime i njegovo djelo te se autor počinje pojavljivati kao referenta točka u postmodernističkoj dramskoj literaturi. U pristupu Krleži generalno se mogu primijetiti dvije tendencije koje korespondiraju s dihotomijom izloženom u prethodnom poglavlju: oslanjanje na Krležina književna djela te bavljenje Krležinom biografijom. Krleža je dakle tvorac književnog artefakta koji služi kao palimpsest za daljnja preispisivanja, ujedno predstavljajući značajan dio kulturnog nasljeđa koji postaje temom mlađih generacija pisaca.

Krležino djelo koje je najsnažnije inspiriralo suvremene dramatičare te pružilo prostor za usporedbu s utjecajem što ga je ranije u suvremenoj hrvatskoj dramatici ostavila Shakespeareova drama *Hamlet*, jest drama *Gospoda Glembajevi*. Senkerova drama *Fritzspiel* tematski je i strukturno određena njome. Ista drama je uzorom i Pavi Marinkoviću za pisanje drame *Klempajevi*, dok se Vujčić u drami *Glembajević, Odskok poskoka* koristi Krležinom toposom Glemabaja kao metaforom iskvarenog društva, pokazujući koliko je duboko ovo Krležino djelo ušlo u tkivo hrvatsko društva. U fokusu

¹¹ U moru napisa o Krleži nakon njegove smrti te obljetničkih zbivanja, kao intrigantna svakako bih istakla događanja u 2002. godini kada se otvarala Krležina ostavština. Teško se oteti dojmu da je oporučnim činom odlaganja otvaranja ostavštine Krleža i sam pridonio vlastitom mistificiranju, to više što ostavština nije donijela ništa osobito novo i zanimljivo, a o događaju se govorilo u terminima kulturnog događanja godine. O događaju otvaranja ostavštine kao i o primjeru ambivalentnog stava prema Krleži, razgovor sa Zoranom Kravarom povodom otvaranje ostavštine: <http://www.nacional.hr/clanak/12937/krlezina-ostavstina-u-rukama-krlezina-demistifikatora> (08.02.2014)

¹² U ovom je kontekstu nužno napomenuti da je Krleža neupitno značajano utjecao na pismo hrvatskih dramatičara, no to ipak nije tema ovog rada. O tome vidi Senker, 1981.

drame *Kerempuhovo* autorskog dvojca Mujčić-Senker su avangardne drame ranog Krleže, osobito *Kraljevo*, kao i Krležino lirsko djelo *Balada Petrice Kerempuha*.

Na pola puta između biografske drame i drame koja se oslanja na Krležino djelo nalazi se Senekerova drama *Podvala ludosti* u kojoj se razrađuje Krležin odnos prema ženskim likovima. Motiv posmrtnog suočavanja s ljubavnom prošlošću preuzet je iz rane Krležine drame *Adam i Eva*. Kroz mrežu odnosa glavnog lika Fritza sa ženskim likovima prikazuje se lik Krleže, no ovog puta nije naglašena autorova uloga umjetnika i intelektualca, već je u fokusu Krležin privatni život. Istu poetiku slijedi i Vujčićeva drama *Hrvatski slavuj* u kojoj apsolutno dominira Krležina biografija. Iako se poimenice samo jednom spominje u drami, Krležin život čini okosnicu dramske radnje. Drugi dio *Dvokrležja* (od kojeg jedan dio već spomenuta drama *Kerempuhovo*) čini drama također usredotočena na privatni aspekt Krležina života koja „na pozornicu dovodi zagovornike radikalne hrvatske političke preobrazbe, Stjepana Radića i osobito Josipa Broza, okretnog pragmatika kojemu je strana Fricova senzibilna kolebljivost“ (Čale Feldman, 2005: 235), pa je drami u fokusu i Krležin politički angažman. U *Zagrebuljama zagrebačkima* pak Krleža se kao dio četvorke (uz lik Marije Jurić Zagorke, Antun Gustava Matoša te Augusta Šenoje) predstavlja biografski kroz odnos s gradom Zagrebom. Iz faktografskih razloga vrijedi još spomenuti i slabo poznatu dramu Branka Matana: scenski esej jednostavnog naziva *Krleža* kojeg također karakteriziraju obilate aluzije na Krležine tekstove (usp. Pavličić, 1995: 70).

Unutar navedene tipologije ističe se nekoliko motiva koji se doduše ne pojavljuju toliko često da bi činili zasebnu kategoriju u tipologiji, no ipak ih je vrijedno spomenuti: Krležino mjesto u kanonu, odnos prema Zagrebu, odnos prema ženskoj sferi kao i odnos prema kajkavskom narječju. Simptomatičnim smatram pojavljivanje „zagrobnog života“ u nekoliko drama, primjerice u bjesomučnom vrtlogu zbivanja na sceni trećeg čina *Hrvatskog slavuja* kada se spominju varijacije Krležine sudbine nakon smrti. Istom se perspektivom i Senker poslužio dvaput, jednom u *Zagrebuljama zagrobnima* i zatim *Podvali ludosti*. Ova se pojava metaforički može shvatiti kao hrpa demona, ostavljenih nakon Krležina života, koja traži Krležino mjesto u kulturnom pamćenju.

Iznimno je važno istaknuti činjenicu da se dominantno tematiziraju Krležina dramska djela, dok ostali rodovi ostaju u sjeni. To vodi zaključku da je riječ o procesu u

kojem se dramskim djelima progovara o dramskim djelima – što je pak sama osnova metateatarskih postupaka. Naime upravo je metateatarskim postupcima inherentno da govore o prirodi kazališta kao medija te o tekstovima koji čine dramsku tradiciju, a to je i razlog da se u analizama posvetim prisutnosti elemenata metateatra kojima je funkcija tematizacija Krleže. Pokušat ću razgraničiti interpolacije Krležinih dramskih djela u novo djelo, s jedne strane, te referenci na Krležin život i društveni angažman, s druge strane, ili pak ukazati na izostanak te granice. Upitno je, naime, koliko se te dvije instance uopće odvojive. Je li moguće Krležu promatrati isključivo kao literata, odvojeno od činjenice da se on smatra jednom od ključnih figura društvene zajednice ovih prostora? Krležin politički angažman bacio je negativnu sjenu na kasniju recepciju njegovog književnog rada, mišljenje je kritike.¹³ Kako se, pak, sama (dramska) književnost postavila prema Krleži?

¹³ O režimski motiviranoj usmjeravanoj recepciji Krležina djela koja je „omela normalnu recepciju” Krležina djela govori Nemeč (1995:118-125).

Krležina biografija u *Hrvatskom slavuju* Borislava Vujčića

Deset godina nakon Krležine smrti pod svjetlima pozornice zagrebačkog kazališta Gavella postavlja se *Hrvatski slavuj*, drama u tri čina Borislava Vujčića. Vrijeme zbivanja drame podijeljeno je na suvremeno (prvi dani 90-ih) te na radnju u prošlosti sredinom 20. stoljeća, točnije u razdoblju Drugog svjetskog rata, a radnja se zbiva u Zagrebu. Analiza ove drame slijedit će zadanu dramsku strukturu događanja te će se redom osvrnuti na sva tri čina. Razlog nije doslovno linearno kronološko opisivanje drame nego želja da se ukaže na gradaciju metateatra kroz tijek radnje te da se prikaže njegova transformacija.

Drama započinje zbivanjima iz suvremenog Zagreba i prikazuje uobičajenu realističnu situaciju. Odnos Petra i Ane – dvoje mladih ljubavnika – te dramski prostor u koji su postavljeni u potpunosti su u skladu s poetikom dramskog realizma. Simbolističke tendencije drame tek su naznačene u uvodnoj didaskaliji u kojoj se evocira simbol ptice u kavezu, odnosno ideja o zatočenom piscu, ograničenom u slobodi pisanja. Intimnu igru mladog para ispunjenu nabacivanjima, odbacivanjima i povremenim reminiscencijama na prošlost iznenada prekida dolazak Petrovog prijatelja Matije, mladog dramatičara na rubu samoubojstva. Čin se završava Petrovim interventnim pozivom psihijatrijskom odjelu bolnice u kojoj radi, a telefonski poziv figurira kao most prema dramskom prostoru i vremenu idućeg čina.

Metateatarski postupci prepoznaju se na njihovom najnižem stupnju, dakle u aluzijama na kazališni život. Ana je mlada djevojka koja se tek sprema postati glumicom, teatar je njezina glavna okupacija, no kazališne reference koje se spominju nemaju izravan utjecaj na radnju ili na strukturu čina. Isto se može reći i za činjenicu da je Matija dramski pisac – ta će se uloga, naime, tek u iduća dva čina realizirati kao funkcija metateatarskih postupaka. Iz navedenog se eventualno može izuzeti moment u kojem Ana izrugujući se čita dijelove Matijine drame. No Anino bahato ponašanje i izrugivanje Matijinoj avangardnoj poetici ima tek funkciju karakterizacije likova te ne utječe značajnije na radnju. Ipak, paratekst prvog čina najavljuje buduće metateatarske događaje. Naime podnaslov prvog čina glasi: *Priča o jednoj britvi, jednom zrcalu i zazivu zastora*. Zaziv zastora može se shvatiti kao zaziv kazališne igre, a stavi li se u kontekst ranije spomenutog telefonskog poziva psihijatrijskom odjelu, poziva koji služi kao most između dvaju činova, kao da izjednačava kazalište i umobolnicu.

*Glumci su pacijenti. Ili pacijenti su glumci. Svejedno.*¹⁴ Čut će se tako u razgovoru u drugom činu.

Sukus radnje ovog čina jest proces Matijinog liječenja u psihodrami. Po Petrovom napatku Matija i ostali pacijenti sudjeluju u pripremama izvedbe Matijinog teksta, stvaranje kojeg se pokazuje blagotvornim po zdravlje pacijenata. U isto vrijeme otkriva se kako Matijin tekst ima i drugi život izvan okvira psihodramske terapije u bolnici. Naime, Petar saznaje da je Matijin tekst prihvaćen za izvedbu u nacionalnom kazalištu, a Matijino skrivanje te činjenice, kao i podlijevanje pravilima režima, shvaća kao osobnu izdaju te se čin okončava Petrovim samoubojstvom.

Tvrđnju da se na osnovi ranije povučene paralele između umobolnice i kazališta čitav drugi čin može shvatiti kao dramski čin umetnut u postojeći dramski okvir oprimjerit ću ukazivanjem na karakteristike osnovnih dramskih obilježja događanja u činu. Realističkom prostoru i vremenu prvog čina kontrastirana je simbolistička poetika drugog čina u kojem se likovi pojavljuju kao simboli, a dramsko vrijeme i dramski prostor nemaju jasne granice. Upravo kontrast koji naglašava drastičnu razliku među dvama stilovima otvara mogućnost da je drugi čin umetnut u okvir kojeg je prvi čin dio. Nadalje, didaskalije kao medijatori između teksta i izvedbe proizvode isti efekt kao i odrednice prostora i vremena. One kroz čitavu dramu razvijaju neobičan odnos prema izvedbi, zapravo odražavaju jasnu svijest o potencijalnoj izvedbi, no pri tom su metaforičke, apstraktne i nepraktične:

Pozornica je mrežastom žicom razdijeljena na dva dijela. Žica je zid, crta razgraničavanja racionalnog i iracionalnog. Na jednoj strani su dnevni obroci logičke utjehe, a na drugoj – bolest. Ili praznik duše i razbora!?

Još jedno spominjanje žice koja fizički odvaja područje iluzije dat će okvir nalik kazališnom: *Na pozornici su Petar i Predstojnik, oni se nalaze na rubu mahnitog igrališta, s 'ovu' stranu žice.*

Iznimno zanimljive pojave likovi su drugog čina o čemu govori i samo ime čina *Terapijska zajednica potopljenih srodnika*. Za razliku od prvog čina u kojem likovi tvore jednostavan trokut Ana-Petar-Matija, drugi je čin prepun likova čija je egzistencija na

¹⁴ Borislav Vujčić *Bijele tragedije* (1997). Svi citati koji se odnose na navedenu dramu iz istog su navedenog izdanja

granici fikcije: Célka, 298.0, Arija, 300.6, Crnokrlic, 297.3 samo su neki od njih. Njihova prisutnost može se okarakterizirati kao besciljno tumaranje pozornicom, a izgovorene replike kao poetični monolozi u funkciji terapijske ispovijedi. Ako Matija u prvom činu i jest pokazivao znakove ludila oni su se u realističnom okruženju Petrove sobe tretirali kao simptomi bolesti, no situacija u bolnici sasvim je drugačija – ludilo je naime *modus operandi* svih likova izuzev bolničkog osoblja. Manifestacije ludila njihova su „stalna okupacija“, a ako se drugi čin shvati kao umetnuta izvedba, manifestacije ludila postaju glumačkom poetikom, o čemu govore Matijine riječi kada kao redatelj komentira rad „glumaca“:

Meni, za moj komad, trebaju glumci. Prvorazredni glumci. Profesionalci. Profesionalci s emocijom. Trebaju mi ljudi koji znaju što je toplo, što je hladno. Trebaju mi široke geste. Racionalni mizanscen u iracionalnom. Razumijete?

Predstojnik odgovara u kazališnom diskursu i potvrđuje rečeno: *Dakle... ne odgovara vam ansambl?*

Ipak, u trenucima terapijskog uvježbavanja drame kada liječnici i Matija preuzimaju ulogu redatelja, svi se pacijenti donekle uspijevaju sabrati. Pokazujući snažan interes za dramu, pacijentima je bitno imati što bolju ulogu i osjećaju snažan poriv da je obogate. Ukoliko zbivanja u ludnici shvatimo kao umetnuti okvir, pokus u kojemu su glumci pacijenti umetanje je u već umetnuti okvir. U trenucima kada glumci preuzmu dodijeljene im uloge počinju se povlačiti paralele između već umetnutog okvira čina u ludnici i dramskog teksta koji se izvodi i tu se prvi put jasno naznačuje paralelizam povijesnih i fiktivnih likova. Naime, Matija preuzima ulogu pisca (samo se implicira da je to Krleža, nikad se on izravno ne oslovljava tim imenom), a Petar preuzima ulogu doktora (također implicirana povijesna osoba doktor Đuro Vranešić). U radnju se uvlače i druge povijesne poznate ličnosti poput Ante Pavelića i Augusta Cesarca, a naznačene povijesne situacije izvode se u obliku kazališnog pokusa. Vođenje pokusa ima pozitivan učinak na Matiju, što pripreme bolje teku on se bolje osjeća, no unatoč pozitivnom napretku, istodobno se kroz radnju niže slijed tamnih slutnji koje kulminiraju na samom kraju, naglim prevratom. Petar, naime, uočava da se pokus odigrava po tekstu koji nije izvorno Matijino djelo nego podmetnuti tekst. Anin poziv u

kojem obavještava Petra o tome da će nacionalno kazalište izvesti Matijin tekst funkcionira kao okidač koji odvodi Petra u smrt.

Igra zamjene dramskih tekstova pokazuje moć dramske fikcije da djeluje kao pokretač radnje. Izmjena teksta odredila je Petrovu sudbinu te si je on presudio onom istom britvom koja se evocira u prvom činu. Pristanak na igranje novog teksta pristanak je na falsifikaciju povijesti. No je li tu možda samo riječ o različitoj varijanti već falsificirane povijesti? Što uopće o povijesti govori fikcijski dramski tekst? Na korak do odgovora dovest će analiza trećeg čina. Naime, ako se metateatarski postupci prvog čina mogu svesti samo na kazališne aluzije, a drugi čin na uvjetno postavljen okvir na razini usporedbe kazališta i umobolnice te sekvence psihodrame odigrane unutar tog okvira, treći čin upravo je eklatantni primjer najpoznatije forme metateatra – teatra u teatru – jer prikazuje premijeru predstave načinjene po Matijinom tekstu. Kakva je njegova funkcija u ovom djelu?

Nakon što se postavi okvir izvedbe sekvencom zbivanja u parteru kazališta u kojem se predstava igra, ostatak trećeg čina nastavlja prikazivati samu radnju predstave. Ontološki plan ovog čina može se nadovezati na plan prvog čina, a utoliko je onda i opravdanije shvatiti drugi čin kao kazališnu fantaziju umetnutu u jedan od ontoloških planova. Naime, Petar koji u drugom činu počinja samoubojstvo, u trećem je činu živ i kao dio publike dionik je okvira u koji je umetnuta izvedba Matijinog dramskog teksta (ili podmetnutog teksta? To tek razvoj radnje ima otkriti). Radnja predstave prikazuje Krležin zagrobni život, odnosno određuje njegovu posthumnu sudbinu. Na početku je riječ o liku koji nakon smrti pokušava pronaći svoje mjesto i opravdati djelovanja iz prošlosti. Pritom se suočava s plejadom ličnosti poput Kabaret majstora, Gospodara činjenica, Dijalektičara, od kojih svaki djeluje kao neki odjek Krležina života te ukazuje na heterogenost njegovog lika i na nemogućnost da se on svede pod jednu osobu.

Unutar umetnute izvedbe čitav niz postupaka upotrijebljen je kako bi se razbila iluzija: od Piščeva pokušaja da se distancira od izvedbe, da napusti predstavu o svom životu – primjerice replikom: *Gdje je moja karta za predstavu*, do kratkih replika izgovorenih *a parte*. Nadalje, aludira se na Krležinu dramu *U agoniji* do te mjere da je čitava jedna didaskalija integrirana u dramu (riječ je o didaskaliji u kojoj Laura u

mučnom razgovoru s Križovcem simbolički pokazuje svoj psihički slom furioznim ubojstvom noćne leptirice, što u Vujčićevoj drami ima, naime, analognu funkciju psihičkog slamanja pisca).

Sva nepreglednost događanja počinje se ujednačavati kako drama odmiče. Uloge likova postaju jasnije, jasnije postaju i paralele s povijesnim događajima, dok se simbolika motiva naznačenih na početku drame konačno objašnjava. Referentni vremenski okvir sužava se na razdoblju između 1941. i 1945, mjesto radnje postaje preciznije određeno kao zagrebačka umobolnica u kojoj je zaposlen Đuro Vranešić, izaslanici koji dolaze u posjet pacijentu sluge su uspostavljene države NDH, a pacijent je (u to ne postoje više sumnje) upravo Miroslav Krleža (iako i dalje neimenovan).

Na prelasku iz 80-ih u 90-e, kada nastaje ova drama, u doba izmjene režima, kada je bilo upitno kakav će status Krleža zauzeti u novoj državi, ova drama progovara o povijesnom događaju, o razdoblju Drugog svjetskog rata i Krležinoj poziciji u ratu. Kao tema uzima se nikad u potpunosti razjašnjeno razdoblje Krležina života o kojemu se nerado govorilo. Pseudohistorijskim načelom drama popunjava rupe u povijesti ove личности, pri čemu ističe koliko je teatar značajan dio Krležine biografije. Povijest se, međutim, u drami tretira na specifičan način – u skladu s promjenom paradigme shvaćanja povijesti koje također nastaje sedamdesetih godina prošlog stoljeća. Nova historiografija, naime, više ne krije kako je i povijest samo priča, činjenicu koja je do tada u očima mnogih povjesničara prijetila vjerodostojnosti njihove discipline (usp. Biti, 2000: 403). Ono što je u kontekstu interpretacije ove drame također važno, činjenica je da se nova historiografija usredotočava na sadržaje koji su izmicali interesu povjesničara zainteresiranih za „velike povijesti“. Ove dvije važne odrednice vidljive su upravo u Vujčićevoj drami.

Hrvatski slavuj prikazuje dio povijesti koji je uglavnom bio izostavljen u povijesnim prikazima Krležinog života i stvaralaštva, no ono što je također važno jest činjenica da nova historiografija pruža ovoj drami uporište da se kritički osvrne prema žanru povijesne drame. Iako formalno ne tematizira ovaj žanr, sama činjenica da Vujčić predstavlja Krležu kao povijesnu figuru evocira povijesnu dramu kao žanr koji nastoji rekonstruirati duh povijesti u idealiziranom ruhu (usp. Fališevac, 2011: 274). Povijest, pak, u ovoj drami i služi samo kao sredstvo igre. Niz anakronizama, nedosljednosti

upućuje na to da krajnji cilj nije ni bio rekonstruirati nikad razjašnjene Krležine godine u vrijeme rata, nego poigrati se s mitom oko zagonetnosti Krležinog statusa. Od klasične povijesne drame odstupa i izostankom spomena ovjerenih aspekata povijesnog značenja. Princip autentičnosti zamijenjen je principom anakronizma (usp. Žmegač, 1994: 41). Takve drame nastaju kao rezultat krize povjerenja u historijsku autentičnost. „Privatnoj perspektivi prijete opasnost da se stopi s banalnošću pogleda kroz ključanicu, dok nadvremenska projekcija mita ili utopije ukida povijesno određenje“ tvrdi Žmegač (ibid, 1994: 40) upotreba metateatra u tome ima značajnu ulogu u ovom djelu.

Sagledavanje gradacije metateatra pomaže uočiti kako se svijet postepeno ontološki raslojava, a slojevi postaju sve jasnije odvojivi. Vujčić tako postepeno gradi poetiku na tragu Weissove dramaturgije u drami *Marat/Sade*: „dramaturgije naizmjeničnih deiluzionističkih i iluzionističkih kakvoća odnosa između umetnutih i okvirnih planova...“ (Čale Feldman, 1997: 114-115). Weissovo je djelo složenije, ali ipak jasnije razlučive strukture. Naime, Weissovo djelo moguće je raslojiti na tri ontološka plana u obliku koncentričnih krugova,¹⁵ dok je s druge pak strane Vujčićevu strukturu umetnutih razina metateatra teže strukturalno pregledno predočiti, prvenstveno zbog toga što autor ne operira istim stupnjevima metateatra, već se oni nepravilno raslojavaju. Unatoč tome, ova je usporedba značajna jer naglašava osnovnu funkciju metateatra u djelu. On naime služi kao zasun, okvir unutar kojeg se predstavljaju transformacije nekadašnjeg revolucionara Krleže, čime slavni pisac dobiva funkciju analognu funkciji Weissovog Marata, jednako kao što metateatar ima istu, apelativnu funkciju.

Činom upotrebe metateatra ova drama pomiruje tenziju nastalu između „prošlog“ i „ponovljenog“ koju Bennett apostrofira govoreći o problematici moderne povijesne drame (Bennett, 2013:3). Za dramu tog razdoblja karakteristična je upravo prisutna tenzija između „prošlog“ i „ponovljenog“ u okviru prikazivanja prošlosti u modernom teatru. Međutim, tipičan postmodernistički postupak umetanja metateatra, odnosno teatarske izvedbe u postojeći čin, ukazuje na sam postupak kojim se ta povijest u teatru stvara. Drugi čin koji pokazuje pripremu dramske izvedbe, kao i okvir trećem činu, odgovaraju na pitanje „kako“, pitanje koje ostaje problematično i koje se ne

¹⁵ Tumačenja Suvinova prikaza strukture drame kroz koncentrične krugove vidi u Čale-Feldman (1997: 115-117).

problematizira u modernoj drami. Tu se može nazrijeti distinkcija modernističke i postmodernističke povijesne drame. Naime, umetanjem metateatra kao čina inherentnog postmodernističkom poigravanju ukazuje se na sam postupak ponovnog ispisivanja povijesti.

Postmodernističko okrilje međutim implicira još jednu bitnu karakteristiku, žanrovsku hibridnost, što dovodi do pitanja o kojoj je vrsti povijesne drame riječ. Kao simptom postmodernističke žanrovske hibridnosti pojavljuje se Vujčićeva klasifikacija drame kao bijele tragedije¹⁶, no ova drama na više stupnjeva odstupa od tragičkog žanra. Čak štoviše, prema Žmegaču ona bi bila bliža komediji. Žmegač, naime, naglašava činjenicu da je komediji svojstven problematičan odnos prema povijesnoj građi: „komedija je smještena poglavito u predjele privatnog iskustva, ili pak u područje mitske i metahistorijske predaje, ona je u stilskom smislu ili ispod, ili iznad one razine koja je primjerena književnom pristupu povijesnim zbivanjima i ličnostima“ (Žmegač, 1994: 42). Idući dramski primjer koji analiziram upravo predstavlja žanrovsku inverziju iz tragedije u komediju. *Fritzspiel* Borisa Senkera – drama koja tematizira Krležino djelo *Gospoda Glembajevi* – obrće matricu tragedije u komični žanr, literarni kabaret.¹⁷

¹⁶ *Hrvatski slavuj* jedna je od triju drama koje su okupljene u izdanju Vujčićevih drama pod nazivom *Bijele tragedije*.

¹⁷ U sklopu izdanja *Tercet kabaret* u kojoj se uz *Fritzspiel* nalaze i *Zagrebulje zagrobne* te *TOP tečaj odvikavanja od pušenja* Sanja Nikčević piše o Senkeru kao o tvorcu žanra literarnog kabareta.

Gospoda Glembajevi u „Fritzovoj igri“ složenoj po receptu Borisa Senkera

Dvanaest godina nakon prve izvedbe Vujčićeve drame na pozornici Istarskog narodnog kazališta, a zatim i zagrebačkog Kazališta &TD izvodi se drama *Fritzspiel* Borisa Senkera. Ovaj dramaturški eksperiment rezultat je interaktivno koncipirane igre glumaca i publike upisane u tekst pod šifrom kulinarske ponude *à la carte*. Likovi (u izvedbenoj varijanti teksta – glumci) naime publiku poslužuju Krležinom dramom *Gospoda Glembajevi* i to u više sljedova, sukladno različitim stilovima, odnosno dramaturškim, redateljskim i glumačkim poetikama. Kroz čitavu dramu prikazuju se odabrani dijelovi dobro poznate drame *Gospode Glembajevi*, s jednim motivom koji nikad ne izostaje – klanjem barunice.

Niz društvenih promjena kao i izmjena poetika koje su se dogodile od vremena kad je drama napisana, nisu bitno promijenili Senkerovo pismo u odnosu na drame iz 70-ih i 80-ih godina kada se postmodernistička poetika formira. Senker naime ovom dramom i dalje ostaje vezan za posmodernističku ludičku matricu,¹⁸ a u skladu s njom formira i osnovni registar ove drame. Kao što Rafolt primjećuje: „Parodijski je registar sam po sebi metatekstualan, što će reći da dramatičara prisiljava da relativizirajući tuđu riječ, istodobno i vlastiti legitimitet dovodi u pitanje“ (Rafolt, 2011: 274). Riječ je dakle o parodiranju Krležinog pisma, ali i pisma samog autora, Senkera. Pridoda li se, međutim, objektima parodizacije i cjelokupni skup povijesnih dramskih i redateljskih poetika postaje jasno da se metatekstualnost u ovoj drami tiče metateatralnosti.

Već od uvodnih replika drame može se uočiti da se metateatarski okvir postavlja izravnom komunikacijom publike i likova. Likovi drame, čiji govor nije ništa drugo doli govor *a parte*, mogu se, naime, shvatiti kao glumci koji se transformiraju iz scene u scenu (pritom komunicirajući s publikom prije i tijekom izvedbe) sa zadatakom da kreiraju predstavu uz sudioništvo same publike. Suigra publike i likova, kao osnova Senkerove drame, temelji se pritom na konceptu kazališne suigre Branka Gavella. Glumačko-gledateljska interakcija po Gavelli naime nije Schauspiel nego Mitspiel, „što znači da su u gledaocu potencijalno aktivne sve psihofizičke funkcije koje su glumcu potrebne da izvede na sceni neku kretnju i da izgovori neku riječ“ (Gavella, 2005: 126).

¹⁸ O nedvojivosti izvedbenog i tekstualnog u tekstu drame *Fritzspiel* vidi Rafolt (2011: 207-215. O Senkrovoj poetici u kontekstu 21. stoljeća vidi Rafolt (2011: 18-19).

U Senkerovoj varijaciji Gavellinog koncepta takav model glumačko-gledateljske interakcije dobiva novo ime: *Fritzspiel*.

*Frizspiel je naime Mitspiel, vaša i naša suigra.
I pravo kazalište, jer svako pravo kazalište je Mitspiel.
To nismo izmislili mi. To je rekao Branko Gavella, Doktor Branko
Gavella, a Gavella je danas zakon.*

Sudjelovanje publike tvori neizostavan aspekt ove drame, i to u doslovnom smislu: svojim odabirom sadržaja drame publika naime kreira njezinu konačnu izvedbu. Postavivši dramu na takav način – ispreplitanjem drame *Gospoda Glembajevi* s Gavellinim konceptom gledateljske interakcije – Senker stvara rešetku koja će se kroz izvedbu puniti varijacijom cjelokupne kazališne tradicije obuhvaćajući „komunikacijski hod od usmene predaje do internetske stranice“ (Čale Feldman 2005: 241). Autor pritom koristi dramaturgiju slučajnosti; sadržaj svake izvedbe u potpunosti je nepoznat, gledatelji sami odabiru što će gledati, a glumac nikad pred početak predstave ne zna što će izvoditi. Unatoč tome što Senkerova drama počiva na tekstualnom predlošku, vođen „estetikom ponavljanja“ (usp. Lehmann, 2004: 245-248) Senker čitavu drama koncipira na način da se publici nudi poznati scenarij u različitim varijantama – „postdramska tekstovna matrica“ (usp. ibid: 30-33) nalazi se stoga u njejoj samoj dramaturškoj osnovi.

Redoslijed koji će autor ponuditi u *menuu* istodobno odražava svojevrsnu evaluaciju tih poetika u tradiciji povijesti književnosti i kazališta. Tako se drama otvara aludiranjem na slavni začetak zapadne književne tradicije, invokacijom na grčki način, koju autor koristi kako bi izravno progovorio o statusu drame *Gospoda Glembajevi*, posredovanom ulogom neizostavnog lektirnog naslova u školskom kurikulumu.

*Bistre je glave tisuća đaka smutila ona
Dokraja, a njih je same učinila žrtve da budu
Obvezne školske lektire u kojoj jedna za drugom
Užasne nižu se scene s logikom što su se dramskom
Razišle već na početku, a s razumom zdravim na kraju.*

Zatim, između uvoda invokacijom i prije ponude glavnog jela, u obliku hladnog i toplog predjela prikazuju se dvije nepovezane forme, školska drama hrvatskih iseljenika te bilješke iz psihodrame. Hladno predjelo, školska drama što su je *prema receptu Lucije Alfirević složili polaznici dopunske nastave hrvatskog jezika negdje u Njemačkoj* također

će dati primjedbu o kanonskom statusu Krležinog djela, no ovaj put iz perspektive iseljništva koje pokušava ići u korak s matičnom domovinom te vjerno slijediti školski kurikulum (dakle, jedan od glavnih kanala uspostave kanona). O drami će se tako progovoriti riječima:

Vako, u toj Gospodi radi se o jednoj vamiliji pa je to onda više ka familjarna drama.

Na pitanje o tome je li dramu gledala u ...Zagrebu u matičnom nam Hrvatskom narodnom, lik Učenica¹ će odgovoriti:

Nije, frojlan, nego ođe u Rvackom nam kulturnom centru, na videu. I bila sam sama samcata na proekciji, niko drugi nije doša. Sama ja. Ka prst. Ali sam svejedno ostala do kraja.

Svojim hladnim predjelom Senker aludira i na Brešanovu dramu *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* te na taj način povlači paralelu između nemuštog tretiranja svjetskog klasika poput Shakespearea u seoskoj amaterskoj izvedbi, koju Brešan u svojoj drami prikazuje, te interpretacije Krležinog klasika iz vizure učenice iseljeničke škole. Produkt je jednak u oba slučaja: ozbiljna klasična djela vrlo lako izgube na svojoj ozbiljnosti kada se izvuku iz institucijskih okvira.

Toplo predjelo, *Psihodrama – Bilješka doktora Altmana* na svjetlo donosi patološko viđenje Krležinih likova. Prikazuje se, u drami eksplicitno neizrečena, ali pretpostavljena povijest ludila glavnih likova. Prema receptu Jacoba Levya Morena, osnivača metode psihodrame, likovi jedan za drugim iznose svoju perspektivu događanja u drami, a u iskazima se mogu čuti detalji iz prošlosti likova koji u *Gospodi Glembajevima* nisu spomenuti. Tako se primjerice pojavljuje, u drami neprisutan, detalj prvog seksualnog odnosa Fabriczyja i barunice u Beču ili, pak, Silberbrantovog bludničenja nad malim Oliverom (kao objašnjenje njegovog kasnijeg kriminalnog ponašanja). Premda i inače karakteristična za Krležinu dramsku poetiku, suvremena metoda se u ovom prizoru koristi kako bi se dodatno istaknulo detaljno psihološko profiliranje Krležinih likova.

Nakon „lakših“ predjela uslijedit će ponuda glavnih jela i to redom tri varijacije tragičnog žanra u obliku lektirnih klasika: Eshilove i Shakespeareove tragedije te Racineove tragedije napisane u klasicističkom duhu. Prikazivanje drame *Gospoda Glembajevi* trima doista „teškim“ stilovima, po uzoru na tri drame čija je pozicija u popisu lektire nedvojbeno, donijet će čitav niz metateatarskih postupaka kojima se

komentiraju kazališne poetike. Ovu tvrdnju slikovito potkrepljuje komentar lika koji predstavlja Leonea u sceni ubojstva barunice:

*al v antičkom teatru vlada neki red
i ide se na stranu za obaviti smrt
i neke druge stvari, kao recimo seks.*

U slučaju prerade Krležine drame na način Eshilove tragedije upozorava se na antičku konvenciju neeksplicitnog prikazivanja nasilja. Baruničina smrt se u skladu s tim odvija daleko od očiju publike.

Zatim slijedi izvedba drame na način elizabetanske tragedije po uzoru na tragediju *Hamlet* pri čemu se ubojstvo prikazuje na sljedeći način:

Leone je ubija. Nezadovoljan je njezinim krikom i padom.
LEONE: O, kako bijedno odigrane smrti...
Te potom, nakon što sam sebe ubije:
*O Beatrice, ja ti umirem,
Već jaki otrov duh mi svladava –
I tako dalje...(Publici) Dobili ste sliku*

Posljednja varijanta, po uzoru na Racinea, uključuje klasicistički način prikaza smrti, podrazumijevajući strogo kodificirane tjelesne znakove.

Kreće odlučno, ali odmjereno prema Barunici Castelli, bez škara u ruci, naravno. Ona zaklonivši oči lijevom rukom, polako, korak po korak, natraške izlazi s pozornice, a on je i dalje odmjereno slijedi. „Slow-motion“ na klasicistički način. Stanka.

Sva tri primjera usredotočena su na čin baruničine smrti koji se tako prikazuje kao lakmus za ukazivanje na različitost konvencija u trima različitim vrstama tragedija.

Nakon glavnog jela u kojem se drama *Gospoda Glembajevi* predstavila u stilu europskih dramskih klasika, ali i općih lektirnih naslova, pod okriljem specijaliteta mediteranske, panonske i balkanske kuhinje drama se pojavljuje u stilu regionalne dramske poetike i to redom: na način Vojnovićeve *Dubrovačke trilogije*, Nušićeve komediografije, dramatika samog mladog Krleže te kratke Kočićeve farse. Karakteristično za Senkerov odabir navedenih dramskih poetika je to što iz njega progovara stav prema hrvatskom kanonu općenito, a ne samo o Krležinoj poziciji unutar kanona, kao što je bio slučaj u ranijim primjerima u dramama. Ovaj se, naime, odabir može tumačiti kao alternativno viđenje postojećeg kanona u kojem – često pod izlikom jezične barijere – Vojnovićeva dramska djela nemaju zasluženo mjesto te u kojem se ne otvara

pitanje uvođenja u školski sistem književnih djela iz regije, poput Nušićevih komedija. U tom istom školskom kurikulumu zanemaruju se Krležine rane drame (za razliku od omražene trilogije o *Glembajevima*), dok žanr farse nije zastupljen ni u kakvom obliku.

Iz grupe glavnih jela te regionalnih specijaliteta u kontekstu različitih oblika u kojima se pojavljuje metateatar neizostavno je važno spomenuti paralelizme. Oni su osobito zanimljivo prikazani u dijelu ponude naslovljenom *Leone, Madman of Agram* u kojem Senker jasno naglašava dramsku motivaciju ubojstva roditelja te se Krležina drama tumači kao drama osvete, a paralelizam s dramom *Hamlet* ostvaruje se na relaciji likova, i to: Leone-Hamlet, Barunica Castelli-Klaudije, Polonije-Silberbrant te pokojni Hamletov otac-pokojna Leoneova majka. S druge strane uspostavom paralelnih, ali ne u potpunosti stabilnih odnosa s Vojnovićevom *Dubrovačkom trilogijom* daje se komentar na tragični uzvišeni patos prikazan u elizabetanskom tragičnom modusu, pri čemu se duhovito prevrću likovi: „Uz duhovito preokrenuće Deše u Agnezu, Orsata u Leonea, Ignaca Glemabaja čas u gospođu Maru, čas u gospara Lukšu, još je smješnije kako se opetovano *Du bist überspannt* lako prevodi na uzvik *Ezaltan, kako pokojna mu majka!* gdje višak sretno susreće pretpovijest danijelijevskoga ludila što je Leoneovu majku nagnalo na samoubojstvo“ (Čale Feldman 2005:243).

U ponudi regionalnih specijaliteta osobito mjesto ima Krležina drama *Kraljevo*. U ovom dijelu drame nije prisutan niti jedan lik iz drame *Gospoda Glembajevi* – događanja iz drame svedena su na trač koji izgovaraju gospe i purgari na Kraljevskom sajmištu u Zagrebu 1913, dakle u dramskom prostoru i vremenu *Kraljeva*. No iako radnju drame svodi na prepričani trač, prepoznatljivost je osigurana. Činom „pakiranja“ Krležine zrele poetike u ekspresionističku poetiku iz faze *Kraljeva* Krležin autorski identitet se doslovno raslojava na dvije instance. Senker se na taj način upliće u polemiku poetika mladog i zrelog Krleže nagoviještenu govorom u Osijeku, u kojem Krleža najavljuje smjenu poetike. Postavljanjem paradigmatičke drame psihološko naturalističke poetike u okvire Krležine rane faze, Senker najavljuje novi niz uprizorenja koja se još više udaljuju od izvorne poetike *Gospode Glembajevih*.

Nakon kulminacije drame koja se odvija tijekom glavnog jela i posluživanja regionalnih specijaliteta, kako to biva u ponudi *à la carte*, slatki desert se služi u nešto manjem obujmu. Shodno tome i u *Fritzspiel* ponudi kao desert nudit će se kraće izvedbe

po kazališnom modelu koji je u manjoj mjeri ovisan o pisanom dramskom tekstu, ili je pak o njemu potpuno neovisan, (kao što je plesna izvedba). Redom će se tako nuditi plesno kazališni događaj po receptu Pine Bausch – koreografija koja implicira dramske situacije poznate drame – te kratki *performance* po receptu Jana Fabrea. Plesno kazališni događaj, osim modernističkog scenskog prikaza, inspiriran koreografijama Pine Bausch, u drami je također prisutan kao mjesto u kojem se susreće više plesnih tradicija: počevši od dječje plesne igre, valcera pa do općih mjesta iz klasičnog baleta. Tako će se primjerice u jednoj sekvenci barunica Castelli pojaviti u liku crnog labuda, dok će u posljednoj sekvenci umrijeti u maniri Maje Pliseckaje i njezine izvedbe „Smrti labuda“. *Agramerske magle* naziv je, pak, off-mainstream performancea što ga prema receptu Jana Fabrea ima izvesti *pručen* Eurokazanski festivalski ansambl, a Senker ga donosi kroz dugu didaskaliju. Radnja u ovom dijelu drame u potpunosti je apstrahirana, a replike su svedene na pokušaj da lik Leonea izgovori uvodnu parolu „mutno“. Dio ove skupine jest i gruba smiješnica *Komedija od Lea* koja se uklapa u navedenu skupinu jer se kao dio tradicije *komedije dell arte* temelji na kratkom sinopsisu čija pretpostavljena izvedba naglašava tjelesnost blisku plesnoj izvedbi.

Kulinarska ponuda završava dvjema formama pozicioniranim onkraj dramskog žanra. Riječ je o subminimalističkoj radio-operi kao iznenađenju šefa kuhinje te medijskoj senzaciji kao digestivu. Subminimalistička radio-opera prema receptu Phillipa Glassa, u izvedbi provincijskog radija, tematizira do krajnjih granica dovedenu minimalističku suvremenu umjetnost. No pretencioznost forme ublažena je amaterskom izvedbom u kojoj postaje očito da glas voditeljice pripada i glasu lika, što u konačnici proizvodi komičan efekt. Na samom kraju, „medijska senzacija“ prema receptu, ili proročanstvu Marshala McLuhana, donosi Krležinu dramu, odnosno njene fragmente „prožvakane“ kroz medije, ukazujući na suvremene tendencije prezentacije površnih i fragmentiranih podataka na nivou medijskih senzacija. Suvremene poetike koje se tematiziraju u ovoj i prethodnoj skupini dijelom vremenski korespondiraju i sa suvremenim režijama drame *Gospoda Glembajevi* te se upravo kroz njih može nazrijeti i autorovu refleksiju na recentna uprizorenja Krležinih drama. Krležin se dramski potpis prepoznaje još u tragovima, što prema samom zaključku i dovodi u pitanje i autoritativnost samog autora koja se gubi u suvremenim uprizorenjima.

Pregledom i analizom *menua* u kojem se Krležina drama u Senkerovoj igri nudi publici nameće se nekoliko temeljnih odrednica drame *Fritzspiel*. Prva se odnosi na široki spektar pojavnosti metateatra u rasponu od književnih i kazališnih referenci, govora *a parte* te dramskih paralelizama, do preuzimanja teorijskih koncepata, kako na generalnoj razini (preuzimanjam Gavelling koncepta *suigre* prema kojem se čitava drama odvija na relaciji izvođači-gledatelji koji biraju *menu*), tako i tematizacijom poetika u sekvencama.

Druga važna odrednica odnosi se na cjelokupnu kazališnu i književnu tradiciju kroz koju su *Glembajevi* predloženi te na mjesto drame u toj tradiciji. Presvlačeći Krležinu dramu u različite forme, obrćući žanrovski obrazac te proizvodeći tematizacijom tragedije *Gospode Glembajevih* komički efekt Senker dramu pridaje i funkciju lakmusa koji upućuje na kulturnu uvjetovanost svake od formi u kojoj se Krležina drama prikazuje. Istovremeno Senker se koristi tradicijom kako bi ukazao na mehanizme koji su oblikovali status Krleže kao kanonskog dramskog autora, pritom posebno ističući posredovnu ulogu lektire kao mehanizma koji formira i održava Krležina kanonski statusa te, konačno, osobito pri kraju drame, ulogu koju u formiranju Krležine uloge u kulturnom pamćenju imaju suvremene režije Krležine drame.

Ove dvije odrednice mogu se objasniti na sljedeći način: Senker se služi metateatarskim postupcima kako bi Krležino djelo postavio kao gotovo arhetipski zaplet koji se onda izvodi u različitim poetikama. Svako izvođenje drame, osim što naglašava neki od aspekata Krležine drame, upućuje na temeljne karakteristike forme u kojoj se izvodi. Glumci doslovno ukazuju na to kako bi Krležin zaplet interpretirala, ili neka druga dramska poetika, ili neki drugi autor, ili, pak, Krleža sam ali u nekoj drugoj fazi (primjer *Kraljeva*). Osim što svom čitatelju/gledatelju Senker na taj način ogoljeva dramske i kazališne poetike, ukazuje i na snagu Krležinog djela, odnosno na njenu gotovo pa mitsku veličinu.

Produkt koji Senker u konačnici nudi travestija je Krležinog djela, ali nikako u negativnom smislu. Senker s Krležine tragedije skida tragičnu masku i pokazuje niz mogućih tumačenja i načina prikazivanja. Referirajući se na mjesto u kanonu koje ova drama zauzima, Senker ujedno ukazuje kako je ustaljeno, „ozbiljno“ shvaćanje Krleže, koje je Krleža velikim dijelom i sam nametnuo, pristup Krleži učinilo previše

zatrašujućim u očima običnog čitatelja. S druge pak strane Senker, osim što ukazuje na mogućnost interpretacija jedne drame, i sam nastupa kao režiser. Stavljajući Krležinu dramu u okvir izvedbe u kojem se po postdramskom načelu očekuje „reaktiviranje sudjelovanja gledalaca“ (Lehman, 2004: 256) Senker nastupa kao tvorac „teatra projekta“ te i sam proizvodi jednu od mogućih scenskih interpretacija. On nudi jednu matricu i niz mogućnosti izbora, a samu predstavu „prepušta slučaju“ navodeći gledatelja na uzastopno ponovljeno gledanje.

ZAKLJUČAK

Mjesto autora i njegova djela u kulturnom pamćenju odražava se u raznim sferama: od važnosti što mu je kritičari pripisuju, preko pozornosti što mu je pridaju čitatelji, do načina na koje nalazi svoje mjesto u kazališnim repertoarima (ukoliko je riječ o dramskim autorima). Cilj je ovog rada bio proniknuti u problem literarnog pamćenja te pokazati kako sami književnici pamte kanonske autore. Naglasak u analizi pritom je bio na upotrebi metateatra kao modusa tematizacije kanona. Kao postupak koji je izraz samosvijesti medija dramske književnosti ili kazališta, metateatar se pokazao kao idealan predmet analize kroz koji će se promatrati kako se pamćenje autora reflektira u literarnom dramskom mediju. Analizirani drame *Hrvatski Slavuj* Borislava Vujčića te *Fritzspiel* Borisa Senkera pokazale su se kao primjerima dviju paradigmi tematizacije lika i djela Miroslava Krleže.

Kao osnovno mjesto razlikovanja dviju analiziranih drama pokazalo se ontološko ustrojstvo dramskih svjetova. S jedne strane u Vujčićevoj drami *Hrvatski slavuj* prevladava slojevitost svjetova uglavnom ustrojenih u granicama dramskog realizma. Svijet Senkerove drame *Fritzspiel*, s druge strane, može se zamisliti kao ontološka pukotina kroz koju kao arhetip povijesno propada Krležina drama i u različitim fazama propadanja preuzima raznolike oblike. Naime, centar Vujčićevog interesa privatni je Krleža, preciznije dio njegova života zavijen velom tajnosti, te se drama dijelom smješta u povijesno poznatu stvarnost, dok metateatar ima funkciju sigurnosnog zasuna prilikom fiktivnog otkrivanja dijela povijesti. U Senkerovom primjeru jedini konstruirani svijet pripada dramskoj književnosti – drama autora Fritza – *Gospoda Glembajevi* prikazuje se kao osnovni sadržaj, a cjelokupna dramska i kazališna tradicija služi kao pozadina iz koje se drama derivira.

Obje drame pokazale su da velikim dijelom slijede tradiciju upotrebe metateatra formiranu u hrvatskom teatru još od ranih godina postmoderne. To se jednim dijelom odnosi na model kazališta kao institucije represije koji preuzima Vujčić u svojoj drami, te, za ovu temu još značajnije, na preuzimanje mitskih motiva tematizacije, što je prisutno i u Vujčićevom i Senkerovom primjeru. Obje upućuju i na nove tendencije pri tematizaciji klasika. S jedne strane posrijedi je propitivanje pretpostavke da je recepcija

uvjetovana pozitivističkom sljubljenošću života autora i djela, što je naglašeno u primjeru *Hrvatskog slavuja*. Primjer *Fritzspiela*, s druge strane, naglašava propitivanje kanonskog statusa i pitanja o tome koliko je kanonizacija, paradoksalno pogodovala otporu prema shvaćanju kanonskog djela.

U širem kontekstu može se zaključiti kako dramski tekstovi koji metateatrom stavljaju u fokus dio kanona preuzimaju ulogu sekundarnog teksta, odnosno tumača kanona te na taj način učvršćuju status djela te poziciju autora u kulturnom pamćenju. Za razliku od primjerice kritike, historiografije ili izdavaštva, dramska djela to čine koristeći isti medij u kojem su kanonska djela nastala. Nerijetko su stoga takvi tekstovi (a to su pokazala i oba primjera analize) prebogati literarnim referencama, koje tekstove s jedne strane čine hermetičnima, no s druge strane omogućuju čitateljski/gledateljski užitek u prepoznavanju klasičnih obrazaca.

BIBLIOGRAFIJA:

Izvori:

Senker, Boris (2008) *Fritzspiel u Tercet kabaret*, Zagreb: Disput.

Vujčić, Borislav (1997) *Hrvatski slavuj u Bijele tragedije*, Zagreb: Hrvatski centar ITI.

Citirana literatura:

Bennett, Michael J. (2013) *Narrating the Past Through Theatre*, New York: Palgrave Macmillan.

Biti, Vladimir (2000) *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska.

Bogišić, Vlaho, Lada Čale Feldman, Dean Duda, Matičević, (1998) *Mali leksikon hrvatske književnosti*, Zagreb: Naklada Ljevak.

Brlek, Tomislav, (2009) „Absolutent moderne“ u *Poetika pitanja – Zbornik radova u povodu 70. Rođendana Milivoja Solara*, Zagreb: FF press.

Curtius, Ernest Robert (1998) *Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje*, Zagreb: Naprijed.

Čale Feldman, Lada (1997) *Teatar u teatru u hrvatskom teatru*, Zagreb: Nadklada MD i Matica hrvatska.

Čale Feldman, Lada (2005) *Femina Ludens*, Zagreb: Disput.

Fališevac, Dunja (2011) „Kako Držića pamte suvremeni hrvatski pisci“ u *Dani Hvarškoga kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Vol 37, Split: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti i Književni krug Split, 2011.

Gavella, Branko (2005) *Teorija glume: od materijala do ličnosti*, Zagreb: Centar za dramsku umjetnost

Hassan, Ihab (1992) *Komadanje Orfeja: prema postmodernoj književnosti*, Zagreb: Globus.

Hećimović, Branko, Boris Senker ur. (1995) *Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas. Knj. 1*, Osijek; Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku : Pedagoški fakultet ; Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU.

Hutcheon, Linda (1989) *A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction*, New York; London: Routledge.

Krležina ostavština u rukama Krležina demistifikatora – dostupno na <http://www.nacional.hr/clanak/12937/krlezina-ostavstina-u-rukama-krlezina-demistifikatora> [pristupljeno 08.02.2014]

- Kolanović, Maša (2011) *Udarnik! Buntovnik? Potrošač : popularna kultura i hrvatski roman od socijalizma do tranzicije*, Zagreb: Naklada Ljevak.
- Lyotard, Jean Francois (2005) *Postmoderno stanje-izvještaj o znanju*, Zagreb: Ibis-grafika.
- Nemec, Krešimir (1995) *Tragom tradicije*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Nikčević, Sanja (2008) „Boris Senker ili zaigrani profesor“ u *Tercet kabaret*, Zagreb: Disput.
- Rafolt, Leo (2011) *Priučeni na tumačenje: 10 čitanja*, Zagreb: Zagrebačka slavistička škola.
- Senker, Boris (2001) *Hrestomatija novije hrvatske drame 2. Dio (1941-1995)*, Zagreb: Disput.
- Senker, Boris (1981) "Utjecaj Krleže na suvremenu hrvatsku dramsku književnost posljednjih četrdeset godina", u: *Dani hvarskog kazališta, knj. VIII*, Split: Književni krug, 29-42.
- Senjković, Reana (2008) *Izgubljeno u prijenosu : pop iskustvo soc kulture*, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.
- Žmegač, Viktor (1994) *Književnost i filozofija povijesti*, Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo.