

IZMEĐU STVARALAČKOG »EGZILA« I POTI-
CAJÂ DOMAĆE KNJIŽEVNE TRADICIJE
(SLAMNIG, ŠOLJAN, PALJETAK)

Helena Peričić

1. Ovom prigodom namjeravam izložiti uvod u predmet koji dulje vrijeme istražujem: zanima me naime na koji se način artikulira potreba za napuštanjem vlastita kako tematskog tako izražajnog »terena« u smislu i/ili cilju korištenja oblikovnih – narativnih ili versifikacijskih – elemenata pripadajućim nekim stranim *milieuima* prema kojima se hrvatski kulturni, književnoreceptijski ali i književnostvaralački prostor otvara, posebice u završnoj, tzv. postmodernističkoj, trećini 20. stoljeća. Sastavnica »prostora i granica« u sferi literarnoga »odlaska«, pa u nekim slučajevima možda i »egzila« te neminovnoga »povratka kući«, prisutna je u opusima brojnih predstavnika hrvatske (dramske) postmoderne, posebice Slamniga, Šoljana i Paljetka, ali i Brešana, Gavrana te drugih živućih dramatičara. Pokušat ću obrazložiti spomenute – s književnokomparatističkog aspekta posebno zanimljive – elemente u djelu prve trojice među navedenim piscima.

2.1. Ivan Slamnig (Metković, 24. lipnja 1930. – Zagreb, 3. srpnja 2001), »ponajznatniji pjesnik hrvatskoga jezika od pismenog nam iskona do danas« (Krunoslav Pranjić)¹, autor glasovite *Svjetske književnosti zapadnoga kruga*², vrstan versifikator i erudit, »onaj kojemu je u svjetskoj literaturi najrodniji Ezra Pound, s kojim dijeli kozmopolitski rječnik ali i zatvorenu formu«³, koliko god bio pod

utjecajem stranih književnih dostignuća, redovito se u svom književnom opusu navraćao na domaće tradicijsko književno tlo. Zacijelo manje poznat kao autor radio-drama, svojim se tekstovima toga žanra javio međutim još 1959. godine, kada je (4. listopada) i praižvedena njegova prva javnosti poznata radio-drama pod naslovom *Knez*.⁴

Svih jedanaest drama iz njegove zbirke *Firentinski capriccio*⁵ izvedeno je na dramskom programu Radio-Zagreba, a nekoliko ih je izvedeno i na inozemnim radiopostajama, dakako u prijevodu.⁶

Ono što je bilo neobično – ne samo kao žanrovski iskorak u Slamnigovu opusu nego i kao novost u kontekstu dotadanje domaće radio-drame – bila je činjenica da se već u svojem prvom radiofonskom djelu autor »odvojio od faktičnosti« te se bavio »mogućim i nestvarnim«. Zapravo je Slamnig inaugurirao »književnost igara«⁷, nasuprot istaknutom mimetizmu naše tadanje književnosti. (Književnost igara bit će prisutna i u *Šoljana*, a pogotovo u *Paljetka*.) Pri ostvarenju »igre« Slamnig se povremeno služio – posredno ili neposredno – kako formalnim tako tematskim mehanizmima iz tuđih književnih djela, dapače iz stranih književnosti.

Na primjeru drame *Knez* moguće je pokazati kako je upravo razina jezika ona koja kao sidro pridržava mnogoliterarno i mnogokulturalno raspoložena Slamniga za tlo tradicije u književnosti ili samom jeziku.⁸ Pri tome dolazi do izražaja autorov humor, kao »temeljna crta Slamnigove osobnosti i polazište njegova književnog djela«⁹, te zaigranost – koji ovdje pripadaju onim književnoznanstvenim istraživanjima što potječu od shvaćanja ludističkih umjetnosti sve od Platona pa do Schellinga, Nietzschea¹⁰ i drugih mislilaca.¹¹

Slamnig je svojom prvom radio-dramom pokazao otklon od tradicionalne realističke, racionalističke drame; on kreće prema novoj avangardnoj dramaturgiji u europskoj drami začetoj početkom 20. stoljeća, a pedesetih godina ostvorenoj u djelima Ionesca i Becketta. Radio-drama *Knez* često se povezuje sa »strukturuom sna«; u njoj (drami) glavni je protagonist, Antun, zapravo apsurdan lik koji postupno povjeruje u priču o vlastitoj pripadnosti plemićkoj obitelji Mrežničkih. Problemiziranje granice – na umjetničkoj razini – faktičnoga kao i fiktivnog dovodi nas u vezu s Pirandellom, pa i dalje u prošlost, s baroknim Calderonom (imajući na umu njegovu glasovitu dramu *Život je san*).

Na koji način, primjerice, funkcionira veza s talijanskim dramatičarom? U Pirandellovoj tragediji *Enrico IV* (iz 1921) mladi plemić, koji je u jednoj povijesnoj

maskeradi pao s konja prerušen u njemačkoga cara, izgubivši razum dvanaest je godina vjerovao kako je on Henrik IV (*Enrico Quarto*). Kada je ozdravio, otkriva da je Matilda, žena koju je volio, postala ljubavnicom njegova smrtnog neprijatelja Belcredija. Stoga on, tobožnji Henrik, odluči i dalje glumiti mahnitost. »Henrik« se okreće k Fridi, Matildinoj i Belcredijevoj kćeri, koja zapravo predstavlja negdanju Matildu, pa kad Belcredi panično pokuša oteti kćer, »Henrik« ga probada mačem i nastavlja nositi masku hineći njemačkoga kralja. Sličnom temom upitnosti »prave« istine i mogućnosti spoznaje prave stvarnosti Luigi se Pirandello pozabavio i u svojoj drami *Tako je (ako vam se čini)*. Po Pirandellu, realnost ne postoji: nema nijedne vrijednosti u stvarnosti koja je stalna »već su sve promjenljive do granice samouništenja« (Selenić).¹²

Slamnigovo multikulturalno i multiknjiževno kontekstualiziranje problema stvarnosti i zbilje po svemu je sudeći usađeno u autorovoj već u pedesetima razvijenoj svijesti o nezaobilaznom prožimanju domaće književne tradicije i stranih utjecaja. Uostalom, to je razvidno već u raspravama koje je u koautorstvu sa Šoljanom objavio u časopisu *Međutim* 1953. godine¹³ te u napisima o zadaćama komparativne književnosti¹⁴. Tako, na primjer, u napisu o Matiji Divkoviću autori – Slamnig i Šoljan – upućuju na osobine stvaralaštva, preciznije, književnoga izraza i jezičnih specifičnosti toga staroga hrvatskog pisca koje bi, po njihovu sudu, trebali slijediti i preuzeti suvremeni hrvatski književnici.¹⁵

Zalaženje u domaći diskurs stare književnosti ili pisma prisutno je tako i u drami *Knez*. Lik Đure svojevrsan je medij za prijelaz iz »stvarnosti« Antunova prigodničarskoga »partizanskog marša«, koji poduzima s prijateljem Mirkom, u »bajku« o naslijeđenom dvorcu Mrežničkih. Mirko ozlijeđene noge ostaje u nekom selu, dok Antun nastavlja put i doživljava svojevrsan »silazak u podzemlje« izmišljenoga. Đuro ga uvjerava kako je upravo on nasljednik obitelji Mrežničkih, koji su »U šesnaestom stoljeću kao Radatovići« došli »ovamo iz Bosne i po imanju Mrežnici prozvali se Mrežnički«¹⁶. Dokumenti koje Đuro pokazuje Antunu pisani su bosančicom, a također »su tu sačuvani zanimljivi uzorci pisane glagoljice«¹⁷.

Navraćanje na jezičnu tradiciju i baštinu ilustrira u *Knezu* dijalog Antuna s Djevojkom, koja ga zbunjuje svojim dijalektom:

ANTUN: *Ima li tu blizu kakvo selo, kakva kuća?*

DJEVOJKA: *Kuća? Ste zgubili pesa?*

ANTUN: Kuća, zgrada, hiža, razumiješ?
DJEVOJKA: Je, mahiš, tangór, tandól.
*ANTUN: Ništa ne razumijem pod milim bogom. (...)*¹⁸

Dakako da svojevrsno jezično eksperimentiranje koje je ovdje tek naznačeno čini jednu od važnijih Slamnigovih osobina, čak tipičnosti. Uostalom, njemu se sve, kako napisa Frangeš, »događa u rečenici«¹⁹. U drugim radio-dramama, poput *Cezaria*, načinjenoj od – kako u podnaslovu piše – »varijacija motiva iz Shakespearea« (*Na Tri Kralja*, op. H. P.), radnjom smještenoj u »Iliriju«, Slamnig oponaša Shakespeareov izraz, izmjenjujući prozu i jedanaesterački stih, povremeno se koristi rimom, a i igrama riječi nalik na Shakespeareov *pun*:

VIOLA:
Ako je ikad laž istinom bila,
Istina lažju, i to bez ostatka,
Onda će bit i odgovor kad kažem
*»Tako je.«*²⁰

Problematika Slamnigova vječnog »povratka kući« u smislu tematskih i izražajnih sastavnica u njegovu je pisanju jedan u nizu moguće sagledivih knjižvokomparatističkih aspekata cjelokupna autorova dodira ili angažmana kako u književnoj teoriji tako u praksi književnoga stvaranja.

Razvidno je da Slamnigova »slavomediteranska nonšalantnost«²¹, koja je u Divkoviću²² vidjela dobrog učitelja, dapače uzora – došla do izražaja i u pisanju dramskih tekstova koji su podređeni pravilima radiofonske matrice.

2.2. Intertekstualnost kao sastavnica dramskog opusa Antuna Šoljana (Beograd, 1. prosinca 1932. – Zagreb, 9. srpnja 1993), kojom se prelazi u prostor »tuđih književnosti«, prisutna je primjerice u njegovoj drami *Romanca o tri ljubavi* (1976). Ta sastavnica stoji na tragu Šoljanovih profesionalnih – prevoditeljskih i književnopovjesničarskih – preokupacija, obično vrlo zanimljivih s knjižvokomparatističkoga stajališta, ali i preokupacija vezanih uz njegove (a i Slamnigove) teorijske pozicije spram književne tradicije²³, kako domaće tako i strane.

Sam autor Šoljan u uvodnom dijelu spomenute drame piše kako »Na više mjesta u tekstu upotrijebljeni su stihovi drugih pjesnika, ali im se, po drevnom

običaju začinjavaca, ne navodi izvor²⁴. Autor ironizira vlastito posuđivanje tuđih stihova, koje će u nekim primjerima biti skrivenije a negdje očitije. Ima citata koji su rascijepljeni pa se njihovi dijelovi nalaze čak na razmjerno udaljenim mjestima (poput recimo aluzije na Baudelairea). Uočavanje takvih citata iziskuje dakako angažman i poznavanje kako svjetske tako domaće književnosti, što upućuje na znatna očekivanja samoga autora od čitatelja/gledatelja na razini »dešifriranja« tuđih tekstova kao i su-stvaranja (novoga) Šoljanova teksta.

U drami ćemo naići na aluzije na Cervantesova smiješnog viteza Don Quijotea:

VITEZ:

*Od sviju zamki za skitnika viteza
najopasnija je ona kada misli
da Dulcineja zaista postoji;*

... pa na Baudelaireovu poeziju (»Suglasja«):

GOSPA:

*(...) Priroda hram je ljubavi odakle
pjesma se kao ševa k nebu diže...*

VITEZ:

(...) to šuma je, uglavnom ljubavnih, simbola (...);

... na lascivnu preradu glasovita Hamletova monologa:

GOSPA:

*Pasti il ne pasti, to je pitanje!
Je l dičnije sve amorove strelice
pretvoriti u metke da mi srce pogode
i sve okončat golim bodežom,
il se odupriet, jer sam udata
i s prirodene ženske čednosti
oklopiti se slamnom vjernošću
i ne zatražit ključ za ovaj labirint,*

*a niti ključ za pojas nevinosti.
Spavat s njim ili samo sanjati?;*

i brojne druge primjere.²⁵

Na razini intertekstualnosti, a na tragu šekspirijanske tradicije, Šoljanu nije strana upotreba igre riječi, za koju je u svojoj raspravi *O Shakespeareovu Romeu i Juliji* (1797) August Wilhelm Schlegel napisao: *Igra riječi je opreka ili usporedba između smisla riječi i njihova zvuka (...)*²⁶

Jedan je od takvih primjera sljedeći:

KAPELAN:

*Ti srljaš, dijete, ko da si se opila.
Zbog čega ne spavaš? Što se to zbiva?*

SLUŽBENICA:

*Ne spavam možda od toga što snivam.
Proljetni neki miris je u zraku.*²⁷

Riječi inače postaju instrumenti, gotovo igračke koje se »kotrllaju, oslobođene od formalnih struktura, kao da žele ponovno postati dio prirode«, kako piše Ihab Hassan.²⁸ Šoljan međutim nije eksperimentator riječima pa ni njihovom igrom u onoj mjeri u kojoj su to Slamnig i Paljetak.

Zanimljivo je možda upravo ovdje spomenuti kako fabularni sklop Šoljanove *Romance o tri ljubavi* ima dodirnih točaka s dramskim tekstom *Ruža i križ* (Roza i krest, 1912) ruskoga simbolista Aleksandra A. Bloka (1880-1921), za kojega je sam autor u svom komentaru (1915) napisao da nije »povijesna drama«²⁹. Blokova drama smještena je negdje u Francusku početkom 13. stoljeća i okuplja znatno veći broj likova od Šoljanove. U središtu su zbivanja Grof Arčimbaut (vlasnik zamka u kojemu se radnja odvija), Kapelan, Izora, grofova žena, Alisa, dvorska dama, te vitez-trubadur Bertran. Blok je ovom dramom u četiri čina, pisanom u osmercu i sedmercu, poručio, kako je sam napisao u komentaru, da se unatoč pripadnosti raznim krajevima i narodima (vlastelinski) običaji ni u čemu ne razlikuju. Pišući u svojoj *Povijesti dramskoga teatra* o Aleksandru Bloku kao jednom od predstavnika ruskoga kazališta dvadesetog stoljeća, Silvio D'Amico spominje jedino

ovu njegovu dramu i ističe da »dekadentnom atmosferom odiše i lirizam u *Roza i krest*«³⁰. Teško je sa sigurnošću tvrditi da je Šoljan poznao ovo Blokovo djelo, a pogotovo da je svoju *Romancu* napisao pod dojmom te drame. Ipak, paralele su toliko očite da bi ih, čini se, bilo uputno proučiti. Pogotovo stoga jer vjerojatnost da je Šoljan poznao tekst *Roza i krest* podupire činjenica što je naš pisac s ruskoga jezika prevodio upravo Bloka.

2.3. Tematski, većina drama Luka Paljetka (Dubrovnik, 19. kolovoza 1943) vezana je uz sadašnjost, suvremenost; pa i kad se radi o mitološkim (*Andromeda i čudovište Keto*)³¹, povijesnim likovima ili likovima iz povijesti (poput Marina Držića³², ili mještana iz »grada na jezeru Q«³³ iz 19. stoljeća); ontološki je tu riječ o arhetipski shvaćenim likovima (ili licima) i situacijama koji se transponiraju iz prošlosti u sadašnjost i obrnuto, a da gledatelj toga ponekad nije ni svjestan.

Najizraženija, najizravnija, pa zacijelo i najvažnija tematsko-formalna sastavnica Paljetkova dramskog rukopisa jest intertekstualnost (ostvorena prebacivanjem, travestiranjem ili parodiranjem likova iz klasičnog djela kao što je Shakespeareov *Hamlet* ili povijesnih a književnih osoba kao što je Marin Držić, ili pomoću citata).³⁴ (Tako sam Paljetkov *Poslije Hamleta* traži detaljnu književnokomparatističku analizu u odnosu na Shakespeareovo djelo.) Anouilhova *Antigona* ili nama bliže Brešanove groteske temeljene na metatekstovima s povijesnim i književno-povijesnim osobama/likovima (poput *Julija Cezara* ili *Hamleta*) prisiljavaju *a priori* kako autora tako gledatelja scenske ili slušatelja radio-drame na ironijski odmak, opetovano promišljanje i novu interpretaciju lika/osobe koji ne pripada našem vremenu i/ili prostoru, ali se u njoj zatječe omeđen, ograničen našim životnim ili književnim horizontom očekivanja. U Paljetka je intertekstualnost moguće promatrati na razini cjeline teksta ili pak na razini ulomaka ili aluzija ukomponiranih u sam tekst. U prvom slučaju, postoji niz tekstova koji samim naslovom upućuju na svoj hipotekst. Ili pak, kada je riječ o ozračju, »malahna komedija« *Spacakomini* podsjeća na plautovske »hedonističke« burleske (koje su, naravno, imale odraza i u Držićevim djelima). Na dnu »selotejp farse« *Formula MD* stoji autorova napomena da je »Sav tekst, osim didaskalija, uzet (je) iz djela Marina Držića«³⁵. Farsa *Krvnik* rađena je, kako upozorava sam autor, prema proznim motivima Morleyja Callaghana. Valja ovdje spomenuti i dramu *Orfeuridika*, koja se dakako temelji na grčkom mitu, gdje se dakle mitsko rabi kao svojevrsna metatekstualna građa.³⁶ Najistaknutiji primjer intertekstualnosti

cjelovitoga djela jest farsa *Poslije Hamleta*, koja nudi tumačenje onoga metateksta i njegova junaka (ili anti-junaka!) kojega sam Paljetak smatra graničnim: renesansni Hamlet stoji kao međa između onoga što mu je prethodilo i onoga što je uslijedilo nakon njega – Hamlet zapravo stoji između dva umjetnička svjetonazora. Sam naslov djela dakle otvoreno upućuje na činjenicu da se djelo fabularno oslanja na *Hamleta*: osim likova koji se pojavljuju u Shakespeareovu djelu, Paljetak navodi odnosno izmišlja Horacijevu kćer Heliju, Grobarova nećaka – koji je u Paljetkovo interpretaciji Hamletov i Ofelijin sin – i tako dalje. Unutar samoga djela niz je citata koji su preuzeti iz Shakespeareove drame i uklopljeni u Paljetkovu. Dapače, dok je za Hamleta sve ostalo tajac, za Grobarova nećaka kao svojevrsnu reinkarnaciju samoga Hamleta, ali sada u mnogo odlučnijoj verziji s konca 20. st., sve ostalo je – *interpretacija*. Polazeći od te zamisli, Paljetak se poigrava medijem vlastite interpretacije, dajući svojoj mašti na volju, ali ipak slijedi pravila u prostoru vlastita (Paljetkova) pogleda na suvremenost odnosno vanjsku pojavnost. Sredina koju opisuje Paljetak nije Brešanov socrealistički *milieu* Mrduše Donje: Paljetkovo mjesto radnje jest Dubrovnik pod opsadom tijekom Domovinskoga rata; prema tome, Paljetkov za razliku od Brešanova teksta nije travestija nego se on približava kontekstu Anouilhove drame *Antigona* (naravno, pisane po Sofoklovu predlošku), koja postavlja pitanje o odnosu privatnoga i javnog, o heroizmu koji nadrađa sudbinu pojedinca da bi (o)branio opća vjerska i moralna načela te da bi stvorio čisto individualan pogled na život.³⁷ U drami *Poslije Hamleta* Paljetak za standardni govor plemenitih agonista uzima *blank verse* (najčešće nerimovani jedanaesterac, dok se sluge službenici izražavaju pretežno prozom, začinjenom proverbijalnim pjesmicama-poskočicama). Intertekstualnost je tako na djelu i na razini metametričke funkcije samoga izraza, koji oponaša Shakespeareov metatekst (ili hipotekst), da bi u Paljetka bio proširen i trećim kodom (dubrovački povijesno obilježeni), kojim govori glumačka družina – dvostruko rimovanim dvanaesterom s arhaičnim leksikom i prizvukom.³⁸ Spomenutomu valja dodati i, primjerice, ideju »kazališta u kazalištu«: Shakespeareova je »Mišolovka« u Paljetka preinačena u »Krljetku«. Paljetak ne bi »paljetkovao« (kako kaže Tonko Maroević) kad ne bi muške glumce, koji su pravilo elizabetinskoga kazališta, zamijenio – glumicama! Uostalom, u tome i jest jedno od obilježja postmodernizma: da kontrast, provokaciju pa i (kako naglašava Ihab Hassan) »kontradikciju« – čine sebi samom svrhom.

Mogli bismo u Paljetkovim dramama naći niz općih intertekstualnih paralela: osim one već spomenute s Brechtom, tu je i paralela s Pirandellom (odnos stvarnosti i iluzije te razumnosti i ludila u *Čovjeku koji je bio lud*, a što asocira na Pirandellova ovdje u 2.1. već spominjanoga *Henrika IV*), pa s Beckettom u *Doku* i *Čekaocu* itd.

Postmodernistička ironizacija (svjetske) literature dolazi do izražaja i u *Posljednjem ljetnom cvijetu*, gdje se opet anegdotski spominje figura Byrona, pjesnika i zavodnika, i njegova nesretna venecijanska ljubav Margherita Cogni; spominje se tu i Jesenjin, a poigrava se autor i s Leopardijevim stihovima iznoseći ih u izvorniku.

Navest ću nekoliko primjera citatnosti temeljene na stranim primarnim tekstovima.

Izabirem radio-dramu *Smrt gospodina Olafa*³⁹, gdje nailazim na citatne aluzije na Shakespeareova *Hamleta*, ali ujedno i na autorovo (Paljetkovo) neposredno isticanje izvora citata:

KRALJ: Ali ne budite odveć pitomi! Kretnje neka vam odgovaraju riječima, a riječi kretnjama, no ponajviše morate paziti da ne prekoračite granice.

GLUMICA: Svakako.

*KRALJ: Ovo je, kao što znate, iz »Hamleta«. A sad na posao (...)*⁴⁰

...očita je aluzija i na *Pjesmu nad pjesmama* u uporabi karakterističnoga vokativa:

*GLUMAC (glumici, op. H. P.): Što se s tobom zbiva, prijateljice moja? (potcr. H. P.)*⁴¹

... a tekst sadrži i dvosmislenu te, dakako, lascivnu aluziju na Sapfo:

GRAĐANKA I: Majka me naučila kako da postupim: Bilo je krvi do koljena. Bio je Božić i svuda snijeg... Muž je bio zadovoljan. Kokoš je i onako platila glavom.

*GRAĐANIN (Podrugljivo): O hymene, o hymeneju!*⁴²

Primjera citata ili aluzija na djela iz stranih književnosti mogli bismo nizati na stotine ili – u podrobnoj analizi cjelokupna Paljetkova opusa – čak tisuće, ovisno naravno o tomu jesmo li ih sposobni registrirati i/ili dešifrirati, što opet upućuje na činjenicu da Paljetak od samoga recipijenta svojega djela očekuje da se svojom intelektualnom i književnom informiranošću sam uključi u proces osmišljavanja teksta.

3. Na temelju analize nekih dramskih djela autora Šoljana, Slamniga i Paljetka – a tu su i imena onih koji ovdje zaslužuju pozornost, iako ih tek spominjem (Brešan i Gavran) – prijelazi preko granice domaćega kulturnog i književnog prostora u strane ostvaruju se upotrebom raznih oblikovnih – narativnih ili izražajnih sastavnica. Funkcionalni književnostvaralački »egzil« u tim se dramskim djelima ogleda kako u mikro tako u makrojedinicama teksta: od imena likova, motiva, socio-povijesnih i mitoloških elemenata do intertekstualnih postupaka u odnosu na stranu književnost, kojima se *de facto* izriče stajalište samoga autora i iskazuje opći ton djela, bili oni parodijski (Šoljan) ili travestijski (Brešan), metafikcionalni ili metametrički (Paljetak), a posebice ludistički (temeljeni na igrama riječi, izraženoj lascivnosti, trivijalizaciji literarnog odnosno umjetničkog čina itd.). Međutim, kakav god mehanizam bio primijenjen u konkretnom djelu ili njegovu segmentu, on je, čini se, ključan ukazatelj na činjenicu koja se ovdje iskristalizirala: o književnoiskustvenoj i kreativnoj ukorijenjenosti autorâ u vlastitom tlu odnosno o njihovom – opetovanom i redovitom – vraćanju domaćem književnotradicijskom korpusu i onome što on nudi.

LITERATURA

Biti, Vladimir, »Intertekstualnost spram kontekstualnosti«, u: *Upletanje nerečenog*, Zagreb, Matica hrvatska, 1994, 140-148.

D'Amico, Silvio, *Povijest dramskog teatra*, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1972.

- Gluščević, Zoran, *Mit, književnost, otuđenje*, Beograd, »Vuk Karadžić«, 1970.
- Hartnoll, Phyllis, *The Theatre, A Concise History*, revised edition, London – New York, Thames and Hudson, 1991.
- Kravar, Zoran, »Allegría« (In memoriam: Ivan Slamnig), *Zarez*, Zagreb (19. 7) 2001, 60-61 (Internet).
- Nankov, Nikita, *Postmodernizam i kulturni izazovi*, s engl. prev. Marija Paprašarovski, Zagreb, Hrvatsko filološko društvo, 2004.
- Oraić-Tolić, Dubravka, *Teorija citatnosti*, GZH, Zagreb 1990.
- Prosperov Novak, Slobodan, *Povijest hrvatske književnosti*, Zagreb, Golden marketing, 2003.
- Selenić, Slobodan, *Dramski pravci XX veka*, Beograd, Umetnička akademija u Beogradu, 1971.
- Stamać, Ante, *Zapravo, Šoljan*, Zagreb, Društvo hrvatskih književnika, 2005.
- Supek, Rudi, *Modernizam i postmodernizam*, Zagreb, Antibarbarus, 1996.
- Surio, Etjen /Souriau, Etienne/, *Dvesta hiljada dramskih situacija*, prev. Mira Vuković, Beograd, Nolit, 1982.
- Szondi, Peter, *Teorija moderne drame 1880-1950*, prev. Ivan Katić, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb 2001.
- Vidan, Ivo, *Engleski intertekst hrvatske književnosti*, Zagreb, Zavod za znanost o književnosti, 1995.
- Vončina, Nikola, *Hrvatska radio-drama do 1957*, Zagreb, Školska knjiga, 1988.
- Vončina, Nikola, *Doba raznolikosti, Ljetopis hrvatske radio-drame od 1957. do 1964*, Zagreb, Hrvatski radio, 1996.
- Vončina, Nikola, »Od 'Kneza' do 'Firentinskog capriccia'«, *Republika*, 61, 2005, 11, 62-74.

BILJEŠKE

¹ »Oproštaj od usnula pjesnika Ivana Slamniga (1930.-2000.)«, u: Krunoslav Pranjić, *O Krležinu stilu & koje o čem još*, Zagreb, ArTrezor naklada, 2002, 279.

² Ivan Slamnig, *Svjetska književnost zapadnoga kruga*, Zagreb, Školska knjiga, 1973.

³ Slobodan Prosperov Novak, *Povijest hrvatske književnosti*, Zagreb, Golden marketing, 2003, 463.

⁴ Radio-drama *Knez* objavljena je prvi put u *Književniku* (Zagreb) 1960. (br. 7).

⁵ Rijeka, Izdavački centar Rijeka, 1987.

⁶ Drama *A couple or As you like It* postoji i u engleskom prijevodu, u izdanju Radio-Zagreba: Slamnig,

A Couple or As You Like It (Njih dvoje ili Stari vic), prev. na engl. G. McGregor, Zagreb 1976.

⁷ Nikola Vončina, *Doba raznolikosti. Ljetopis hrvatske radio-drame od 1957. do 1964.*, Zagreb, Hrvatski radio, 1996, 38.

⁸ Usp. Branimir Donat u: *Izabrana djela /Ivan Slamnig/*, prir. B. Donat, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1983.

⁹ Zoran Kravar, »Allegria« (In memoriam: Ivan Slamnig), *Zarez*, Zagreb (19. 7) 2001, 60-61 (Internet).

¹⁰ U članku »Juvenilizacija mašte i njezina ontogeneza«, u knjizi *Modernizam i postmodernizam*, Rudi Supek navodi ulomak iz Nietzscheova *Zaratustre*, gdje među ostalim stoji:

»(...) Dijete je nevinost i zaborav, stalno otpočinjanje, igra, kodač, koji se iz samoga sebe okreće, prvi pokret, sveto kazivanje Da.

Doista, za igru stvaranja, braćo moja, potrebno je sveto kazivanje Da: svoju volju sad hoće Duh, svoju volju zadobiva onaj koji je u svijetu izgubljen. (...)« Rudi Supek, *Modernizam i postmodernizam*, 221.

¹¹ Nikola Vončina, nav. dj.

¹² Slobodan Selenić, *Dramski pravci XX veka*, Beograd, Umjetnička akademija u Beogradu, 1971, 116.

¹³ Slamnig-Šoljan, »Misli o nacionalnoj literarnoj tradiciji«, *Međutim*, Zagreb, 1, 1953. i: Slamnig

– Šoljan, »Materijal iz tradicije: Matija Divković«, *Međutim*, Zagreb, 1, 1953, 2.

¹⁴ Ivan Slamnig, »Nacionalna literatura i komparatistika«, *Zadarska revija*, Zadar, 13, 1964, 1, 47-61.

¹⁵ Usp. Helena Peričić, »Strana književnost i nacionalna književna tradicija (O dvjema Slamnigovim raspravama u časopisu Međutim)«, *Književna revija* (Dani Ivana Slamniga, Osijek, 26-29. listopada 2000), ur. Branka Ban et al., Osijek, 1-2, 2001, Matica hrvatska Osijek, 65-67.

¹⁶ Slamnig, *Firentinski capriccio*, 15.

¹⁷ Isto.

- ¹⁸ Isto, 10.
- ¹⁹ Ivo Frangeš, *Povijest hrvatske književnosti*, Zagreb-Ljubljana, Nakladni zavod Matice hrvatske – Cankarjeva založba, 399.
- ²⁰ Ivan Slamnig, *Firentinski capriccio*, 87.
- ²¹ Ivan Slamnig, »Nacionalna...«, 53.
- ²² Slamnig- Šoljan, »Materijal iz tradicije: Matija Divković«, *Međutim*, Zagreb 1953, 2, 103-113.
- ²³ Riječ je zapravo o sastavnici koju osobno nastojim istražiti na razini djelovanja trojice domaćih pisaca, od kojih je jedan živući. Radi se o Slamnigu, Šoljanu i Paljetku. Nav. dj., 197.
- ²⁴ Isto, 210.
- ²⁵ I dalje: »(...) a kako se u ljubavi uopće ono duhovno i ono čutilno nastoje najprisnije stopiti, kako ona zamjećuje najfinije aluzije jednoga na drugo i u tomu uživa, tako se ona s puno slutnje može poigravati i sličnostima tonova. Obično se sve igre riječi zabacuju kao nešto djetinjasto i nenaravno. Ako prvo ima razloga, onda ga ne može imati drugo; a iskustvo svakako pokazuje da se djeca rado bave čutkim sastojcima riječi i izvrću im značenja.« (A. W. Schlegel, *O Romeu i Juliji*, prev. B. Tolić, preuzeto iz knjige M. Bekera, *Povijest književnih teorija*, SNL, Zagreb 1979, 254.)
- ²⁶ Šoljan, nav. dj., 227.
- ²⁷ Ihab Hassan, *Komadanje Orfeja*, Zagreb, Globus, 1992, 230.
- ²⁸ Aleksandar Blok, *Teatr*, Lenjingrad 1981, 203-274.
- ²⁹ Silvio D'Amico, *Povijest dramskog teatra*, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1972, 397.
- ³⁰ Luko Paljetak, »Andromeda i čudovište Keto« (scenska romanca), *Dubrovnik*, Dubrovnik, 25, 1982, 1-2-3, 109-127.
- ³¹ U »selotejp farsi *Formula MD No1 & No2*«. Vidi bilj. 9.
- ³² U tekstu »Krvnik ili Dva nemirna dana u gradu na jezeru Q«, u: *Prolog*, Zagreb, 12, 1980, 44-45, 213-214.
- ³³ »Citiranje, u tom dubrovačkom primjeru bez navodnika i ne posve doslovno, ali nedvosmisleno jasno, samo je jedan od oblika aludiranja, reminiscencija, preobražavanja, prerađivanja, naglašavanja, podsjećanja, kojima tekstovi Luka Paljetka obiluju«, piše Ivo Vidan u poglavlju »Anglističke aluzije Luka Paljetka«, u knjizi *Engleski intertekst hrvatske književnosti*, Zagreb, ZZZK, 1995, 266.
- ³⁴ Dakako, šala na račun Držićeva priznanja da je sav *Skup* preuzet iz Plautove *Aulularije*.
- ³⁵ *Forum*, Zagreb 2000, 7-9. Mit se ovdje odražava u Orfeju kao ontološkoj sastavnici, ali i ostalim mitskim imenima likova samih, kao metaforama kolektivnog sna. Mit je ovdje ne samo humoran, nego i, dopustite, zafrkantski palipsest vremena, ironična »palingeneza«³⁶ literarnih formi, povratak Dioniza. Mit, koji u svojoj prirodi – bez-vremen i a-moralan – ovdje se preslikava u osvrtnje ka prošlom vremenu (Pompeji) koje u biti to nije: nije prošlo.
- ³⁷ Usp. Ljiljana Ina Gjurgjan, »Intertextuality in Paljetak's After Hamlet«, u: Luko Paljetak, *After Hamlet*, /transl. Graham McMaster/, Zagreb, Moderna vremena – The Bridge, 1999, 28-29.

³⁸ Usp. Tonko Maroević, nav. dj., 158-159.

³⁹ *Smrt gospodina Olafa*, u: Luko Paljetak, *Tri farse*, Split, Logos, 1982.

⁴⁰ Isto, 55-56.

⁴¹ Isto, 61.

⁴² Isto, 67.