

Lada Čale Feldman, Zagreb

# KRLEŽIANA/ /SENKERIANA/ /STOPPARDIANA

PREMIJERE

RAZGOVOR

PORTRET

FESTIVALI

MEDIJI

VOX

HISTRIONIS

MEĐUNARODNA

SCENA

AKTUALNOSTI

TEORIJA

FOKUSE

MI U SVIJETU

NOVE KNJIGE

DRAMA

Povod i krajnje interpretativno odredište mojega pri-  
loga razmjerno je nedavno praizvedeni *Fritzspiel* suvre-  
menog hrvatskog dramatičara Borisa Senkera<sup>1</sup>. No, ka-  
ko se iz ponuđenog naslova naslučuje, *Fritzspiel* i nje-  
gov konstitutivni dramaturški obrazac ringišpilske vrtnje  
u krug odveo me trima krugovima kojima je on u pro-  
duktivnom presjecištu: Krležiana, nazivnik enciklopedij-  
skog rasklapanja Krležina razruđenog opusa, što se  
eksplicite pojavljuje u svojstvu zamjenskog, ukoričenog  
spomenika u Senkerovu *Cabaretu ITD*, ovdje će ujedno  
obuhvatiti onaj dio Krležina opusa koji se upleo u Sen-  
kerianu i izvan samoga *Fritzspiela*, mnogostruke burles-  
kne travestije *Gospode Glembajevih*, dok će Stoppardi-  
ana ovdje figurirati kao krug koji se preklapa djelomice  
sa Senkerovom Krležianom, ali i dijelom s ostatkom  
Senkeriane, što će mi pak poslužiti kao potporanj tezi  
da Senker Krležu revitalizira u duhu srodnom Stoppar-  
dovim dramaturškim premetaljkama Shakespearea.

Na jednome je dakle kraku ove kritičarski slijepijene  
trojke veza koju ne moram dokazivati i o kojoj je, povod-  
om *Kerempuhove* Petriziane, prvog dijela Senkerova  
*Dvokrležja* što je nastalo u suradnji s Tahinom Mujičićem,  
već pisao Velimir Visković, tek se usputno osvr-  
nuvši na *Fritza i Pjevačicu*, drugi dio krležijanskog dipti-  
ha istoga dvojca, te prije nastanka *Cabareta ITD* i *Fritz-  
spiela* iz pera samoga Senkera. Visković ističe sklonost  
kalamburskoj igri već u samim naslovima komada (*Ke-  
rempuhovo* – kontaminacija naslova *Kraljevo* i *Balade*  
*Petrice Kerempuha*; *Fritz i pjevačica* – *Princ i plesačica*)  
kao i, osobito u komadu *Fritz i pjevačica*, “humanizaci-  
ji” biografije pisca koji je još za života bio smatran “mi-  
tom, hodajućim spomenikom, autorom pedesetak užas-  
no ozbiljnih knjiga i urednikom niza golemih enciklope-  
dijjskih svezaka” (1997., 81)<sup>2</sup>.

Pridružimo li Viskovićevim opaskama kabaretske na-  
stavke osamostaljene Senkeriane, mogli bismo govoriti  
o sustavnoj autorovoj ironijskoj krležomaniji, posve iz-  
van dominantnog koda apsorpcije ponajprije frazeologi-  
je “Krležina dijaloga” u dramatici od Matkovića preko  
Marinkovića do Šnajdera, o čemu je i Senker pisao iz vi-  
zure znanstvene analitike, izravno se suprotstavivši krle-  
žijanskom teatru kao “sinonimu za krajnje uozbiljeno,  
antikomično, gotovo didaktično kazalište” strano duhu  
što ga je Krleža vidio u Marinu Držiću, “ocijenivši ‘veliki  
smijeh’ nad literarnim ukusom epohe i ideološkom za-  
glupljenošću mnogo povoljnije ne samo od lažnih nego  
i od iskrenih patetičnih tirada poznijih dramatičara”  
(Senker, 1981., 39). Dapače, u istome članku o “utjecaju  
Krleže na suvremenu hrvatsku dramsku književnost  
posljednjih četrdeset godina”, Senker izričito naglašava  
dvije distinkcije: prva se odnosi na krležijansko epigon-  
stvo u suprotnosti s autonomnim stvaralačkim sljed-  
beništvom Krležine ideje književnosti, drame i kazališta,  
koje je prema Lasićevoj dijagnostici daleko slabije od  
prve, epigonske inačice; druga se pak distinkcija odno-  
si na razdiobu “utjecaja Krleže” od “utjecaja Krležom”,  
drugim riječima, od posredništva Krležina lika i djela  
kroz “mutno staklo” pedagoških institucija, izdavača,  
antologičara, kritičara, povjesničara, novinara, stilisti-  
čara, redatelja, glumaca i napokon samih književnih imi-  
tatora iza kojeg se mogao nazirati samo “deformirani  
lik” nekad i te kako i slijeva i zdesna osporavana opusa.  
Ishodišno mjesto Senkerova vlastita dramatičarskog  
krležijanstva valja tražiti, dakle, upravo u osjetljivosti na  
ove dvije distinkcije: u prvoj će odabrati put Krležine

“ideje književnosti”, protiv “ideološke zaglupljenosti” i “patetičnih tirada”, više no tematsku, stilsku i kompozicijsku recepturu, dok će mu druga poslužiti za persiflažu “mutnog stakla” i “veliki smijeh nad literarnim ukusom epohe”, kako bi se dvostrukim optičkim izokrenućem možda ukazala jasnija i Krležina i vlastita književna i kazališna snaga<sup>3</sup>.

Drugi krak dodira triju poredanih imena u naslovu je, međutim, daleko osjetljiviji: baš kao što Krležiana, ni “bistra” ni “mutna”, nije mogla znati u što će se pretvoriti ubačena u Senkerianu, teško da je Stoppardiana sa svoje strane uspostavljala ikakvih hotimičnih dodira sa svojim dvjema susjedama. Ipak, upravo mi se Stoppardiana učinila dragocjenim putokazom u pune razmjere, etos, pa i usporediv domet prijespomenute dramaturške pretvorbe. Smjestiti Senkera uz bok Stoppardu iz više je razloga riskantan, možda i nesrazmjeran potez, i to u obama pravcima, to više što su obojica još živući i aktivni autori, pa još jednom ističem kako u mojemu naumu nema intencije da se Senkeriana i Stoppardiana posvema preklope, kao ni da se jedna drugoj u bilo kojem smislu, ponajmanje vrijednosnom, podredi. Svoje usporedbene kule u zraku gradim na tragu istih niti vodilja koje su Pavličića od Begovićeve *Gige Barićeve* uspješno odvele do Joyceova *Uliksa* (Pavličić, 1997.), a Torbarinu od Držića do Shakespearea (Torbarina, 1993.), u svima usporedbenim primjerima, karakteristično, od iste, hrvatske, do iste, engleske kulture, sa zajedničkim zaključcima o reperkusijama djelovanja u srodnoj epohi, u prvom slučaju modernizmu, u drugom kasnoj renesansi, te po svoj prilici dodirnim obrazovnim i poetičkim parametrima, onkraj faktografskih upita tko je od usporedene dvojice pisaca jedan drugoga doista čitao i nasljedovao.

Kao što je poznato, Torbarina je odmah “priznao” da je Shakespeare imao tri godine kad je Držić umro te da bi ustvrditi kako je znao hrvatski i ugledao se na Držića bilo u najmanju ruku preuzetno. S kronologijom Stoppardiane i Senkeriane, tih još na sreću proširivih spisateljskih krugova, nije posvema isto: engleski je dramatičar stariji od Senkera, čak mu je sedam komada prevedeno i izvedeno u Hrvatskoj, *Rosencrantz i Guildenstern su mrtvi*, *Travestije*, *Pravi Inspektor Pas*, *Prava stvar*, *Arkadija* i *Indian Ink*, te hamletovski dio diptiha *Dogg's Hamlet*, *Cahout's Macbeth*, u lutkarskoj Bourekovoj verziji, pa je posve izvjesno da je njegov opus Sen-

keru poznat, a i sam je nekoliko puta boravio u Hrvatskoj, čak i 1991. iskazao podršku njezinoj neovisnosti<sup>4</sup>, premda, ponavljam, izravne veze toga tipa nisu stožer moje argumentacije.

S druge strane, nije mi dovoljno ni ostati na generalijama postmodernističke poetike koje hrvatskog i engleskog pisca lako mogu objediniti pod kišobranima eksplicitne intertekstualnosti i ludičke citatofilije, autorreferencijalnog samouvrtanja, međusobnog dijaloga dijelova vlastita opusa, zatim parodije, pastiša, metahistoriografske fikcije i ontoloških igara ponornim strukturama umetnutih kazališnih kutija. Iako se može reći da te proceduralne opcije i dalje prožimaju oba opusa *in progress*, ne samo da su svojstvene i brojnim drugim autorima istoga razdoblja, nego i kao da polako gube određenu poetičku snagu na početku ovoga stoljeća, a i ne razjašnjavaju posvema posebne srodnosti u razlozima, referencijskim točkama te svrsi njihove uporabe u datome dramaturškom, ali i kulturnom kontekstu dvojice autora<sup>5</sup>.

Tako je, primjerice, zanimljivo da biografiju i jednoga i drugoga autora nešto veže sa sferom preko kulturno-političkog plotu što je šezdesetih i sedamdesetih još duboko dijelio dva svijeta: ako je Senker anglist po obrazovanju, Stoppard je češkog podrijetla, pa kao što je potonji, kao izraziti štovatelj engleske književne baštine, ipak zarana senzibiliziran za spisateljsko disidentstvo “istočnih carstava”, osobito Havelovo, tako je i prvomu stalo do predkomunističkih europskih, između ostalog i engleskih standarda nacionalnog književnog korpusa, svojevrsnog kulturnjačkog kriptodisidentstva u propalom Južo-carstvu<sup>6</sup>. Otuda možda podudarnost kronotopijskog odabira mitteleuropskog konteksta I. svjetskog rata što ga, primjerice, dijele pseudobiografske Stoppardove *Travestije* i jednako toliko pseudobiografski Senker-Mujičićev *Fritz i pjevačica*. Riječ je o kontekstu političkih jednako koliko i umjetničkih prevrata, humorno iskoristivog plurilingvizma multinacionalnih sredina, napose, za obojicu autora, sukobljenih putanja konformističke prilagodbe, socijalnog aktivizma i elitnog artizma. No kad smo već kod *izama*, i za engleskog autora i za Senkerovo koautorstvo s Mujičićem, spomenute opcije ne postoje izvan pojedinaca koji ih pristaju stvarati ili reproducirati<sup>7</sup>. Kao što *Travestije*, između ostalog, svojim kabaretskim okvirom parodiraju ideološku monologičnost ideatorâ proleterske revolucije koja

će zapečatiti sudbinu istočne Europe, ponajprije njihovu potpunu odsutnost smisla za umjetnost i humor, utjelovljenu u liku Lenjina, tako i *Fritz i pjevačica* na svoju pozornicu dovode različite zagovornike radikalne hrvatske političke preobrazbe – Stjepana Radića i osobito Josipa Broza, okretnog pragmatika kojemu je strana Fritzova senzibilna kolebljivost. No istodobno je riječ i o kontekstu kako visokog modernizma – otuda Joyce i Tzara kao likovi kod Stopparda, a Krleža i pijanistički estet-dekadent Laci u hrvatskom komadu – tako i procvata i Stoppardu i Senkeru omiljenih komercijalnih kazališnožanrovskih odabira, prije svega kabareta, kojemu je ciljna publika liberalna srednja klasa, s izvjesnom zalihom visokih obrazovnih sadržaja kao potencijalno upošljivim “horizontom očekivanja”.

PREMIJERE

RAZGOVOR

PORTRET

FESTIVALI

MEDIJ

VOX

HISTRIONIS

MEDUNARODNA

SCENA

AKTUALNOSTI

TEORIJA

FOAJE

MI U SVIJETU

NOVE KNJIGE

DRAMA

I jedan i drugi autor, kako je razvidno i iz potonjih zajedničkih sklonosti, od svojih su se početaka nametnuli kao oponenti progresivističke politike dramaturške poetike svojega okružja, a u prilog dramaturškoj *retro-gardi* neistraženih poetičkih i ideoloških prošlosnih prežitaka: Stoppard kao odmetnik od socijalno angažirane dramatikosborneovske provenijencije (u Bareham, 34), Senker, pak, kako kaže Visković, kao protivnik šezdesetosmaškog kozmopolitskog neoavangardizma, luči svojedobna “većeg dijela hrvatske kazališne kritike” (Visković, 1996., 81), prema kojoj Senker nerijetko ne skriva prezir<sup>8</sup>, uostalom kao ni Stoppard prema istovrsnoj engleskoj, kad god se ona zatravi unaprijed vrednovanim eksplicitnim *idejama* namjesto kazališnom učinkovitošću dramaturške arhitektonike iz koje one mogu rezultirati (usp. Stoppard u Bareham, 31. – 32.), a za volju su koje oba autora sklona mijenjati i dopunjati svoje tekstove tijekom pokusa. Stoppard nema fakultetsku diplomu, dok je Senker sveučilišni profesor, pa ipak im komadi dijele srodan spoj antiakademizma i erudicije, koji im je oboma priskrbio oprečne kvalifikacije: Stoppardu da je “cerebralan”, a opet i trbuhozborički “diletant”, “car koji nosi rabljenu odjeću”, Senkeru – kako, sam se od takvih kvalifikacija distancirajući, spominje Visković – da je “linearan”, “plošan” i “jednostavan”, a opet i, kako nedavno reče jedna kritičarka povodom *Fritzspiela*, previše “knjiški”<sup>9</sup>. Jedan od mogućih razloga za kritičarsko kolebanje je li takav, derivirani, literarnoparazitski, a opet ponajprije zabavi usmjeren opus, u kojem vrvi od jezičnih igara, alternacija prizemnih i učenih duhovitosti te naizgled posvemašnje ideo-

loške nesvrhovitosti, uopće vrijedan pažnje, povodom Stopparda nedavno je sumirao kritičar *The Washington Posta* ovako, a vjerujem da bi vrijedilo i za Senkera: “Možda mu kritičari ne mogu oprostiti veselje. Uzevši u obzir stanje u kojem je svijet, ne bi li morao biti smrknutiji? Zašto ne mrzi sve živo, kao svi Dobri pisci?”<sup>10</sup>

No pustimo šalu na stranu, to jest, vratimo je na pozornicu, tamo gdje su Shakespeare kod Stopparda, a Krleža kod Senkera, ta dva tek povremeno i uvelike zaslugom uozbiljena akademizma smrknuta lica, prekrajanjem i opetovanim stilističkim rekodiranjem svoja usta iskrenula u osmijeh, u dvostrukoj igri udaljavanja i približavanja prijelazu iz 20. u 21. stoljeće i dvama dramatičarima koji svoje krležijanstvo odnosno šekspirijanstvo vide manje u “nasljedovanju” koliko u svjesnoj parodiji ionako neizbježne literarne krađe, uostalom jednako toliko svojstvene i samim ikonama kojih se dohvaćaju.

I Stoppard je Shakespearea, jednako kao i Senker Krležu, prije svega baštinio kroz školu, rasadište, prema Stoppardu, “dosade i otuđenja” (usp. Levenson, 2001., 157), ono isto mjesto kojemu se na izvedbu nudi jedna Senkerova fritzspielska “komprimirana verzija *Gospode Glembajevih* (96 replika), pogodna za primjenu u nastavi”<sup>11</sup>, srodnica istovrsne prethodne kompresije *Hamleta* iz Stoppardova pera najprije u proloških 17 te u epiloških 38 sačuvanih originalnih replika, između kojih se odvija petnaestominutna verzija. Zbližavanje, međutim, obojice suvremenih pisaca s obama nacionalnim klasicima, zanimljivo, produbljuje se kazališnokritičkom prinudom evaluacije pokatkad i neuspješnih postava, koja im ipak otkriva *dramaturšku* ingeniornost obaju opusa<sup>12</sup> što su se petrificirali u stožerna nacionalno-kulturna identifikacijska sjedišta. Ako se Shakespeare u Stopparda sportskim rječnikom naziva “Brojem Jedan” u “utrci za nematerijalnu nagradu ‘Eng. Lit’”, kako kaže glumica Annie iz Stoppardove *Prave stvari*, Senker će Krležu okrstiti identičnim sklopom, piscem koji se zadugo morao smatrati “hrvatskim i jugoslavenskim Piscem broj Jedan”<sup>13</sup> i kojeg će u *Cabaretu ITD* fikcionalno prisiliti da se za to mjesto demokratski izbori kod *današnje* publike, sa svakom izvedbom nanovo.

Tako će citati i parafraze Shakespeareovih replika, i tragičkih i komičkih i pjesničkih, šarati čitavom Stoppardianom, baš kao što će i Krležin internacionalni leksik, sintagmatske predilekcije, katkad i pogrešno, ali svejed-

nako nadmeno baratanje enciklopedističkim znanjem, kao i vehemencija kobasičastih fraza pa i cijeli poetski i monološki ulomci, ispunjati ironijske predjele krležijanske Senkeriane, osobito u slučajevima pretvorbe dviju biografski narativiziranih književnih lica u dramske likove. Tu će Senker, ne biste vjerovali, "anticipirati" Stopparda: prije no što se Stoppardov mladi Shakespeare zaljubi u nepostojeću elizabetinsku glumicu u scenariju *Zaljubljenog Shakespearea*, Senker-Mujičićev će se mladi Fritz splesti s pjevačicom, bez, dodajmo, jednako sretne izvedbene slave, te se zatim, kako već spomenutih, pojaviti i u liku zagrobna borca za svoj zagrebački spomenik u *Cabaretu ITD*, jednako toliko malo tamo predstavljajući stvarnoga Krležu koliko i glumac Joe Fiennes nekoga stvarnoga Shakespearea, nekotaminiranog naslagama Stoppardom ironizirane popularne i učene šekspirologije. I u netom spomenutoj Senkerovoj kabaretskoj povijesnoj reviji travestijanskih reminiscencija zbiva se, naime, istovrsna komička sprega biografije i fantastike: četvero hrvatskih kanonskih pisaca, Šenoa, Zagorka, Matoš i Krleža, opet kao Stoppardovi Tzara i Joyce, vrludaju između iskaznih i glumačkih funkcija u snomorici povijesnog prisjećanja, nadmećući se i međusobno i s političkom pragmom oko pitanja književnog metiera i svjetonazornog angažmana, a najviše oko tašte predsjedničke pozicije u svijetu deformiranom pogledom kroz "mutno staklo" prepletenih interesnih sfera književnih i političkih institucija.

No tu srodnosti ne prestaju: Fritzov susret s Erszikom u *Fritzu i pjevačici*, koji klasne prepreke iz *Princa i pjevačice* pretvara u ontološke razdjelnice ratnog nasilja i oniričko-erotskog eskapizma, upada u modernistički topos ljubavi preko kazališne rampe što ga je larpurlartistički kanonizirao Wildeov *Dorian Gray*, pretvorivši ga u znamen preferencije elitnog ukusa za umjetnički privid, a upravo je Wilde još jedna spona koja dodatno veže Krležianu sa Senkerianom i Stoppardianom. Krleža se okušao u vlastitoj dramskoj inačici *Salome*, kojoj je slavna Wildeova varijanta poslužila kao predložak dajdžesta što ga je u svoj komad *Dandy* uklopio Senker, inscenirajući susret – koji se mogao, ali, poput Joyceova i Tzarina u Stoppardovim *Travestijama*, zapravo nikada nije zbilo – između dvaju Krležinih unutrašnjih sugovornika, Friedricha Nietzschea i britanskog esteta. Pritom kao da polarizacija žudnje za moći i žudnje za ljepotom, utjelovljena u Proroku Novoga čovjeka i lunatičkom Dan-

dyju, udvostručuje unutrašnji Wildeov sukob insceniran u *Salomi* – između Ruskinova viktorijanskog moralizma i Paterova esteticističkog poganstva. Isti se stvarno-lazni lik Oscara Wildea također glavom i bradom javlja i u Stoppardovu *Izumu ljubavi*, u društvu upravo spomenutih imena oxfordske elite, i to u srodnoj funkciji kakva mu je i u *Dandyju* dodijelila protagonističku poziciju: sugestije veze dvaju krajeva stoljeća, trenja između est/etike samoispunjenja i društvenih obzira, starih i novih, umjetničkih i političkih epoha. Upravo Wildeove opaske iz zatvorskog eseja *De profundis*, koje govore da Rosencrantz i Guildenstern jedini od cijele Hamletove družbe nikad ne mogu umrijeti, jer su mediokriteti jedini vječni, izvorište su Stoppardova prvog naslova koji ga je proslavio, *RiG su mrtvi*<sup>14</sup>. Wildeova komedija *Važno je zvati se Ernest* dramaturška je pak okosnica Stoppardova drugog velikog kazališnog uspjeha, već višekratno ovdje spominjanih *Travestija*<sup>15</sup>, na isti način na koji *Saloma* diktira i okvirna, ne samo umetnuta zbičavanja Senkerova *Dandyja*: između ostalog i tako što dopušta da ženska lica predloška zauzmu muškarci "transpozicije"<sup>16</sup>, kako bi temeljna nit ontološke, ideološke i est/etičke "neodlučnosti" stekla i svoj kazališno podvojeni, biseksualni, modernistički otisak.

U *RiG su mrtvi* smrt se, posuđena iz Shakespearea, stalno iznova posuvrača u reverzibilnost kazališne opsjene u kojoj je uvijek ponovno moguće vratiti se među žive, naime glumce, pa makar i u ulozi vječitih sporednih konformista. Obnovljen u *Izumu ljubavi* kao posmrtni plov bivših oxfordskih studenata rijekom Stiks, isti će motiv povratka slavni, kanonizirani imena iz onkraja, uz aluziju na Krležine pasaže o "mehanicu smrti", u *Cabaretu ITD* iz groba izvući i glumačku četvorku Šenoa, Zagorka, Matoša i Krleže. Osim toga, ti će pisci-glumci nastupiti kao uprizoritelji kazališno mnogoput opetovane smrti Barunice Castelli u *Gospodi Glembajevima* – očitaj najavi *fritzspielske* opsesije – i izvodači *Songa o smrti*. I taj song – poput replika Glavnog glumca iz Stoppardove kontaminacije Shakespearea i Becketta – kobno presijecanje životne niti opijeva prije svega u terminima književnih i kazališnih zanatskih izuma što spektakularnije narativne, dramaturške i izvedbene završnice uloge i teksta, po mogućnosti sa što više krvi. O srodnoj vrsti doslovne jeze pak, poput suvremenih holivudskih filmaša, sanja i Stoppardov mladi John Webster iz *Zaljubljenog Shakespearea*, čija je okrutna jakobinska

dramatika ubrzo zamijenila elizabetinčeve romanse: kao da je riječ o istovjetnom rugu dvaju postmodernističkih istomišljenika prema skretanju u smjeru novodramske "krvi i sperme", koja će kanda odmijeniti i Stoppardove i Senkerove citatne retropozicije za volju ionako nepriznato prestarjele dramaturgije navodno tekstualno neposredovana skandaloznog šoka. No sad bi bilo dobro da, ako vam se još nije zavrtilo u glavi od plesa u mojim krugovima, vratim svoj ringišpil na početnu točku vrtnje.

*Fritzspiel*, naime, s *Gospodom Glembajevima*, kako sam već naznačila, postupa slično kao i Stoppard s *Hamletom* u komadima *RiG su mrtvi* i osobito u kompresiji u *Dogg's Hamlet, Cahout's Macbeth*, gdje se *Hamlet*, između ostalog, odvija i u završnom, trominutnom lutkarskom krekiju. Lutkarska predstava javit će se poslije u ekranizaciji *RiG su mrtvi*, kao još jedan odjek Wildeova navedena ulomka iz *De Profundis*<sup>17</sup> i još jedna unutrašnja kućica *Gonzagova umorstva* koja opetuje istu, *Hamletovu* priču u drugom izvedbenom mediju, usložnjujući razine ontoloških "ponora" na crti tekst-film-glumačka-lutkarska izvedba. I Krležina će se lutkarska predstava, u kojoj glavnu riječ ima lik-lutka-lubanja imena također posuđenog iz *Hamleta*, Fortunato Jorik, iz proznog *Banketa u Blitvi* – gdje je, prema Žmegaču, i sama boravila kao uzica na kojoj se vuče bogata predkrležijanska lutkarsko-književna tradicija – preseliti u Senker-Mujičićevo *Kerempuhovo* sa srodnom metaleptičko-proždirdateljskom namjenom u odnosu na okvir. Lutke će isto tako pred umrlim Krležom izvoditi i alternativne spektakularne smrti s kraja *Gospode Glembajevih* u *Cabaretu ITD* – ali eto me opet na ringišpilu s kojeg bolje da ponovno sidem.

Ne samo, dakle, da se u *Fritzspielu* poslovična Krležina blagolagoljivost iz *Gospode Glembajevih* opetovano sabija u najuže moguće granice svoje navodno kratko prepričljive radnje nego se pritom i travestira različitim individualnim i povijesnim, dramaturškim, jezičnim i kazališnim stilovima, od Grka naovamo, pokazujući istu onu "organičku vitalnost" koju Stoppard vidi u *Hamletu* (Stoppard u Levenson, 162), sposobnost, naime, promptne unutrašnje reorganizacije dramaturških naglasaka ovisno o razdoblju, ukusu i mediju kojem se takvo i njemu slična djela uvijek dadu prilagoditi. Za naizgled arbitrarno dozvana tekstualna ruha otkriva se ili da su u *Gospodu Glembajevima*, što priznato, što ne-

priznato utkani, poput, zasigurno, *Orestije* ili *Hamleta*, ili pak da okosnicu radnje o koju se sapliču ne mogu slomiti, svom avangardističkom antagonizmu ili reduktivnom primitivizmu unatoč.

Stoppardovo presvlačenje Shakespearea u Becketta u *RiG su mrtvi*, ili pak rasijecanje Shakespearea soneta po dadaističkoj logici u wildeovskim *Travestijama* ovdje se razigralo duž cijele putanje povijesti kazališta, zajedno s proznom okvirom *Glembajevih*, koji nalazi dostojnog epskog travestijskog suputnika u već spomenutoj prološkoj, skandiranoj, heksameterskoj *Glembaidi*, još jednoj aluziji na školovanje, ovaj put glumaca sa zagrebačke Akademije<sup>18</sup>. Nakon nje slijede slične kratice u antičkoj, elizabetinskoj, dell'arteovskoj, francuskoj klasicističkoj, kočičevskoj, vojnovičevskoj, nušičevskoj, čak i krležijanskoj pučkokraljevskoj, nastavno-amaterskoj, psihodramsko-morenovskoj, operno-oratorijskoj, plesnoj, performans i mrdušansko-iseljeničko-nastavnoj te napokon i epiloškoj varijanti koja formira komunikacijski hod od usmene predaje do stranica na Internetu.

Možda se kome ovaj *tour de force* nalik na Queneauove *Stilske vježbe* čini ili bezazlenom ili pak blasfemičnom komercijalnom bravurom dokonog erudita, podjednako vičnog rimovanom aleksandrincu, vojnovičevom krepuskolarizmu i pučkom kajkavskom traču, kojime na sajmištu *Kraljeva* purgeri i gospice rekonstruiraju genealogiju i skončanje i *Glembajevih* i Rupert-Canjegovih, u sretnom družbeništvu niskomimetskog i nižeg socijalnog sloja što ga *Gospoda Glembajevi* gnječe jednako konjskim kopitima koliko i svojom visokomimetskom retorikom i dramaturgijom. Čini se ipak da se s druge strane zrcala burlesknog travestiranja – recimo, natapanja elizabetinske patetike agramerskim žargonizmima – kao i gomilanja ovdje neprenosivih dosjetki, krije *umjetnik kao kritičar*, da se poslužim inverzijom Wildeova naslova nerijetko asociiranom uz Stopparda<sup>19</sup>, drugim riječima, intelektualni i poetički koncept začet u Senkerovu članku s početka ovog teksta, koncept koji želi održati postmodernističku sponu s neprevladanim i nerazrađenim modernističkim estetičkim pretpostavkama onoga što Robert Scholes naziva "strukturnalističkom imaginacijom" (1977., 168 – 200)<sup>20</sup>.

Ne samo, naime, da su *Gospoda Glembajevi*, kako Senker u spomenutom članku ističe, najčešće jedini izbor našega školskog kanona kada je u pitanju Krležina dramatika nego je i dvojbena znade li se zašto su tamó.

PREMIJERE  
RAZGOVOR  
PORTRET  
FESTIVALI  
MEDUI  
VOX  
HISTRIONIS  
MEĐUNARODNA  
SCENA  
AKTUALNOSTI  
TEORIJA  
FOAJE  
MI U SVIJETU  
NOVE KNJIGE  
DRAMA



Nije se jednom potezalo pitanje hrvatske kulturne časti o tome jesu li Glembajevi postojali ili nisu i tko nam ih i zašto osporava – pitanje koje se, uz indikativan zaborav korijena njihova novčanog kapitala u klanju celjskog zlatara, podupiralo navodnim naturalističkim mimetizmom Krležine ibsenističke faze te laskavo utažilo dekorativnom aurom Vrdoljakove filmske ekranizacije. Sa svakim zamahom svojeg ringišpilskog zavrtnja *Fritzspiel*, međutim, *Gospodu Glembajevu* uporno stavlja u mrežu konvergencija ponajprije književnih, dramaturških i kazališnih, a tek zatim i inih diskurzivnih sintagmatskih i paradigmatičkih sila, puštajući da se Krležin tekst javlja kao fantazam humorne “anagnorize” na nepredvidljivim mjestima tih osi<sup>21</sup>: tragički okviri antičke, elizabetinske i klasicističke varijante istodobno će isticati i svjesnu gradnju Krležine drame uz pomoć naslijeđenih obrazaca više nego uz pomoć izvankazališnog bolesnog tkiva društvene anamneze – koje je zapravo jedino dosadno isto – i pretenzije svrstavanja uz univerzalističko-metafizičke bokove europske literature, ali i smiješni boravak u društvu jednako sasušenih vudu-lutkica obvezne školske lektire. S druge strane, dell’arteovska *Smiješnica*<sup>22</sup>, Kočićev *Jazvac pred sudom*, pa donekle i Nušićeva *Ožalošćena porodica* djelovat će obrnuto, kao pad glembajevske emfaze u plićak socijalne farse, za što svejednako predložak sam pruža dovoljno leksičkog, tipološkog, situacijskog i motivacijskog materijala, otkrivajući manje niskomimetske napukline svoje visokoparne *bienséance*, koliko nepresušnu gradnju kontrastnih tonova koja mu jamči povijesnu otpornost. Ako su agrarizmi sitnograđanski podrivali aristokratski duh što ga podupire elizabetinski i klasicistički stih, “sutonski” komprimat *Dubrovačke trilogije* na glembajevske teme odat će se prvenstveno Vojnovićevom jezičnom varijantom dubrovačkog patosa, a postupak Stoppardova “podešavanja” postojećeg dramaturškog sklopa – tako Wildeova komada *The Importance of being Ernest* za nove potrebe kabaretskih *Travestija* – ovdje će se bravurozno udvostručiti, natezanjem dviju postojećih tekstualnih koža i kostiju jednih na druge, s mjestima nevjerojatno glatkih preklapanja<sup>23</sup>.

Mrđušanska verzija za potrebe iseljeničkog obrazovanja jednako kao i epiloški medijalizirani skandal bankrota tvrtke Glembay Ltd od usmene predaje do “homepagea” jednako će kod Senkera vrijednosno figurirati kao i avangardistički eksperimenti performansa, plesa

**Boris Senker**  
**FRITZSPIEL®**

MKF 10

Režija:  
**Robert Raponja**



Igraju:  
**Ansambli MKFM i**  
**Boris Isaković (Leone)**  
**Slavica Knežević (Barunica Castelli)**  
**Jasna Đuričić (Sestra Angelika)**  
**Željko Vukmirica (Naci Glembay)**  
**Dražen Bratulić (Puba/Fabrizy)**  
**Jugoslav Krajnov (Silberbrandt)**

Glazba:  
**Arinka Blašković - Šegando**  
 Koslimografija:  
**Marinela Jeromela**  
 Koreografija:  
**Maja Đurinović**  
 Scena:  
**Juravić & Došen**

Praizvedba: 10.07.2002. • Povijesni muzej Istre - Kaštel

i opere, usputno sugerirajući kohabitaciju, ako ne i podudarnu duhovnu devastaciju i globalnog i lokalnog sela, ili, ako hoćete objektivistički umjerenije, “multivokalnu kulturu u kojoj su se raspale tradicionalne kulturne hijerarhije” i u kojoj “različite društvene klase preuzimaju vodstvo, a različite kulturne forme dobivaju ili gube na prominenciji” (Dentith, 2000., 161 i 162). I tu se pokazuje sukladnost Stoppardove i Senkerove ambiva-

lencije prema formaciji postmodernizma, s obzirom na to krijepi li se ona prštavom slobodom jezičnog, metatekstualnog i metateatralnog pastiša, ili, s druge strane, progresivističkim aktivizmom, "politikom identiteta", filozofemima poput "rasapa subjekta" ili pak multi-medijskom destabilizacijom kazališnih slika. Brižljiva jezična stilizacija, humor i oslonac na modernističke predloške, a ponajviše nesklonost patetičnoj samokanonizaciji obojicu udaljava od kulta tijela svojstvena performansu umjetnosti, kao i od elitnih pretenzija medijske pop-kulture: tako i Senkerov parodijski niz "vječnog povratka istog" ima krivulju rasta do zenita punopravnog kronološkog pripadništva njegova pogonskog goriva – kada se burleska susreće sa svojim "izvorištem" u kratici sastavljenoj od Krležinih autentičnih replika – te pada što se više primičemo trenutku reakcije *Fritzspiela*, kada se Krležina jednočinka ili raspada u islužene krilatice ili pretače u pokret i glazbu, kao da ju je moguće smatrati entitetom što počiva izvan svojega tekstualnog tkiva.

Sve će te verzije redom dokazati kako u podlozi fritzspielskih obrtaja i nesukladnih srazova možda doduše nema invarijantnog prapočela, budući da svaka presvučena forma – pa tako i Krležin izvornik – ispod krije samo drugu formu<sup>24</sup> – priče, drame, izvedbe – ali i kako je prema tom istom načelu svaka hotimično nova forma – redateljska jednako koliko i forma medijske glasine – osuđena na djelomično, nehوتيčno i nepriznato obnavljanje, a možda pritom i drastično i pogubno sakaćenje stare, koja je o tajnom mehanizmu suvremenog "života" – recimo, glembajevskom sindromu aktualne hrvatske tajkunizacije – zborila jednako učinkovito, ako ne i rječitije. Premazan svim povijesnim i sadašnjim diskurzivnim mastima, isječen pa nanovo sastavljen kao Sh. sonet u Tzarinu šeširu u ozračju Prvooga svjetskog rata, i Krleža se kod Senkera, kao i Shakespeare kod Stopparda, pokazuje "istodobno transcendentalan i prolazan, fiksacija i aproprijacija" (Levenson, 2001., 156). Upletena u spomenutu bitku aktualnih jezičnih igara i "društvenih i kulturnih praksi", Senkerova će Krležiana svojom ponudom izvedbenog *menua* na demokratsko glasanje gledateljstva podosloviti dijagnozu izrečenu povodom Stoppardiane, sugestiju da se pozornica danas "postavlja za kulturu tumačenja što se međusobno natječu i cirkuliraju, svako s namjerom da pridobije svoj vlastiti 'komad gledateljskog kolača'" (Vanden Heuvel, 2001., 218).

Jer, ponad svega nabrojenog, *Fritzspiel* je kazališni ringišpil, vrtuljak gole pozornice na kojoj su jedini scenografski elementi okviri – okviri glembajevskih portreta, ali i okviri kazališnih stilova, žanrova, epoha koje se na nju penju i s nje silaze, i u koju se moraju – ugodno ili neugodno – ugurati glumačka tijela. Stoppardovi arbitrarno sučeljeni dokumentaristički i fantastični konteksti, jezične bravure i citatne igre njegovih ranih komada iziskuju naobraženog, virtuoznog glumca, koji barata stranim jezicima, književnim i povijesnim znanjem, satiričkom opservacijom glumačkih manira svojih predšasnika i suvremenika, ali i sviješću o povijesno izmjenjivoj konvencionalnosti glumačke ekspresije. Tako i glumci Senkerove Krležiane moraju vladati istim arsenalom, znati upasti i ispasti iz okvira nekoliko puta uzastopce tijekom jedne jedine večeri i autoironijski isticati koliko želje za protagonističkom ulogom združuju kazališne i izvankazališne apetite i hijerarhije, upravo kao kad se, na vijest o perifernosti dodijeljene im Merkucijeve uloge u *Romeu i Juliji*, Stoppardov Ned Alleyn i hollywoodski Ben Affleck slijepe u očajničkom uzviku "Umi-re?", nezadovoljni što će kratko boraviti u komadu koji lik Shakespearea tek piše, premda već i sam igra u istom, posuđenom zapletu što usmjeruje zbivanja Stoppardova scenarija<sup>25</sup>.

No podjednako veliki kazališni zahtjevi *Fritzspiela* tiču se i gledatelja: moraju se "dati uvući u igru", ili, kako Stoppardov Glavni glumac iz *RiG su mrtvi* kaže, "get caught in the action", ili pak gavelijanski, "mitspilati", testirati koliko su povijesnih, stilskih, strukturnokombinatoričkih i ontoloških razina u stanju prijeći kako bi, za razliku od nesvjesnih dvorjana pred prikazom *Hamleta*, možda konačno shvatili da su, i ne znajući, bili, i da će ostati, likovi *Fritzspiela*.

#### LITERATURA:

Bareham, T, ur. (1990.) *Tom Stoppard: Rosencrantz and Guildenstern are Dead, Jumpers & Travesties*, London: Macmillan.

Barthes, Roland (1971.) "Style and its Image", u: *Literary Style: A Symposium*, ur. i prev. Seymour Chatman, Oxford and New York: Oxford University Press, 3 – 16.

Čale Feldman, Lada (2002. "(Post)Mod(er)ni krik: Ženske trilogije Borisa Senkera i Tahira Mujučića", izlaganje na Četvrtom hrvatskom slavističkom kongresu u Zadru.

PREMIJERE

RAZGOVOR

PORTRET

FESTIVALI

MEDIJI

VOX

HISTRIONIS

MEĐUNARODNA

SCENA

AKTUALNOSTI

TEORIJA

FOAJE

MI U SVIJETU

NOVE KNJIGE

DRAMA

Dentith, Simon (2000.) *Parody*, London and New York: Routledge.

Hunter, Jim (2000.) *Tom Stoppard*, London and New York: Faber and Faber.

Hutcheon, Linda (1989.) *The Politics of Postmodernism*, London and New York: Routledge.

Jenkins, Anthony (1987.) *The Theatre of Tom Stoppard*, Cambridge: Cambridge University Press.

Lehmann, Courtney (2002.) *Shakespeare Remains, Theater to Film, Early Modern to Postmodern*, Ithaca and London: Cornell University Press.

Levenson, Jill L. (2001.) "Stoppard's Shakespeare: textual revisions", u: Katherine E. Kelley, ur. *The Cambridge Companion to Tom Stoppard*, Cambridge: Cambridge University Press, 154 – 170.

Mrduljaš, Igor (1980.) "Glumac & užitak", *Prolog* 44 – 45, 155 – 158.

Tahir Mujičić i Boris Senker (1994.) *Dvokrležje ili dva fašnika, Drame*, Zagreb: AGM.

Pavličić, Pavao (1997.) "Glazba, slikarstvo i književnost u romanu Giga Baričeva", u: Josip Ante Soldo, ur., *Milan Begović i njegovo djelo*, zbornik radova, Vrlika-Sinj, 157 – 176.

Pavlovski, Boris (1997.) *Postmodernistička karnevalizacija*, u: *Krležini dani u Osijeku 1995: Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./71. do danas*, druga knjiga, Zagreb – Osijek: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku i Zavod za povijest književnosti, kazališta i glazbe HAZU, 68 – 79.

Sammels, Neil (2001.) "The early stage plays", u: Katherine E. Kelley, ur. *The Cambridge Companion to Tom Stoppard*, Cambridge: Cambridge University Press, 104 – 119.

Scholes, Robert (1977.) *Structuralism in Literature*, New Haven and London: Yale University Press.

Senker, Boris (1981.) "Utjecaj Krleže na suvremenu hrvatsku dramsku književnost posljednjih četrdeset godina", u: *Dani hvarskog kazališta*, knj. VIII, Split: Književni krug, 29 – 42.

Senker, Boris (1996.) *Zapisi iz zamračenog gledališta*, Zagreb: Matica hrvatska.

Vanden Heuvel, Michael (2001.) "'Is postmodernism?':

Stoppard among/against the postmoderns", u: Katherine E. Kelley, ur. *The Cambridge Companion to Tom Stoppard*, Cambridge: Cambridge University Press, 213 – 228.

Torbarina, Josip (1993.) *Relations*, Zagreb: P. E. N.

Visković, Velimir (1997.) "Coprijama zvertuvani svet", *Krležini dani u Osijeku 1995: Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./71. do danas*, druga knjiga, Zagreb – Osijek: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku i Zavod za povijest književnosti, kazališta i glazbe HAZU, 80 – 93.

Wilde, Oscar (1999.) *De profundis, The Ballad of the Reading Gaol, & Other Writings*, Wordsworth Editions Ltd.

<sup>1</sup> Tekstove *Fritzspiela*, *Cabareta ITD* (izvedbene inačice prvotnog naslova *Zagrebulje*) i *Dandyja*, o kojemu će ovdje također biti usput riječi, autor mi je velikodušno omogućio pročitati u rukopisu, na čemu mu se još jednom od srca zahvaljujem.

<sup>2</sup> Ipak, da je fokus komada "sentimentalna privatnost" Krležine monumentalne javne osobe, o kojoj "se nije previše znalo", kao i negdašnja piščeva "artistička ambicioznost" u sukobu s "okrutnim, turbulentnim vremenima početka stoljeća", nasumičan je sud koji vjerojatno valja pripisati činjenici da je Viskoviću u spomenutom tekstu daleko važnija analiza *Kerempuhova*. Senkeru i Mujičiću, naime, Krležina je "sentimentalna privatnost" isto toliko daleka koliko i onima koji o njoj "malo znaju" te ih od potonjih bitno razlikuje upravo zaokupljenost Krležinom tekstualnom, ne zbiljskom egzistencijom. Za razliku od biografskih aluzija *Fritza i pjevačice*, *Kerempuhovo* s Krležom uspostavlja dodire na stilskoj, organizacijskoj i uopće poetičkoj razini, parafrazom ne samo topike i jezika *Balada* nego i ekspresionističke dramaturgije, ali i metateatarske "vizije svijeta" koja ishodi i iz nekih dijelova Krležina proznog opusa, a koja, prema Viskoviću, sugerira da je bitni interes *Dvokrležja* "ludička dimenzija teatra", to jest zmeknirepovska, puntarska "samosvrhovitost", "smjehovna", a ne "ozbiljna" kultura.

<sup>3</sup> Dvostrukost je naime ključno obilježje parodije: "Kao forma ironijske reprezentacije, parodija je dvostruko politički kodirana: istodobno legitimira i subvertira ono što parodira" (Hutcheon, 1989, 101). Isto, međutim, kao što ćemo vidjeti, vrijedi i za kulturne prakse *kojima* se Krleža u Senkera parodira.

<sup>4</sup> Usp. njegovu izjavu u bloku "Svjetski intelektualci o ratu u Hrvatskoj" *Zbornika Trećeg programa hrvatskog radija*, br. 34 iz 1991., 3 – 33.

<sup>5</sup> I kada je u pitanju Stoppard, a i kada je u pitanju Senker, "postmodernizam" kao zajednički nazivnik za određene prepoznatljivije književne – preciznije, dramaturške – postupke lako je, možda i odviše lako primjenjiv termin. Senkerovom se autorstvu, dok je još djelovalo u suradništvu sa Škrabeom i/ili Mujičićem, pripisivao zbog uporabe gore spomenutih procedura u prilog ontološke i vrijednosne inverzije kulturnih tekstova te svijesti o prepletu poetike i politike kazališnog čina (Čale Feldman, 1997.), ali i kao



ishod post-maspokovske "negacije povijesne zbilje", "izbjegavanja mimetičkog modela" te "relativizacije ideološkog determinizma", a u prilog karnevalizacijskoj ironijskoj distanci (Pavlovski, 1997.). Oprez s kojim engleska kritika pristupa Stoppardovu ambivalentnom odnosu spram postmodernizma ne samo kao skupine diskurzivnih strategija nego i kao epohe korjenitih preobrazbi okvira estetičkih, filozofskih i ideoloških diskusija, mogao bi koristiti i nijansama uvjetna postmodernizma Senkeriane, osobito njezina recentnijeg i krležijanskog odvetka: "Stoppard izražava velik interes za određene intelektualne, estetičke i ideološke pozicije koje se asociraju uz postmodernističku umjetnost i dramu, ali s druge strane pokazuje antipatiju, čak izrazitu kritičnost nekih radikalnijih pojmova i postavki postmodernističke društvene teorije i njezine slike ljudskog subjekta" te je bliži "prilično konzervativnim, visokomodernističkim pojmovima glede suvremene politike, kulture i estetike" (Vanden Heuvel, 2001., 213). Da je u tome pogledu slično i sa Senkerianom, usp. Čale Feldman, (2002.), te, dakako, nastavak ovog teksta.

U obje je autora, čini se, ta unutrašnja podvojenost urodila skepsom prema nuždi da se bez ostatka svrstaju uz "desne" ili "lijeve" opcije. Nemaće broj Stoppardovih kritičara inzistirati na njegovoj "A, pa minus A" dramaturškoj formuli nepomirljivih antinomija, sučeljenih ideja i opcija, uz koje dramatičar s jednakim žarom prijanja, s naglaskom na artikulaciji njihova sudara, na obje. S doslušnom će rezervom i Senker u nedavnom intervjuu pitajski odgovoriti na pitanje o političkoj namjeni dramskog rada, na nametnuti mu izbor između angažiranog Brechta i komercijalnog Neila Simona: "Brecht je znao dobro zarađivati na svojim tekstovima i predstavama; Simon, još vještiji u tom, nije posve apolitičan. Treba se, međutim, opredijeliti ili za jednoga ili za drugoga. Nema neutralnih. Nema kompromisa, ne dopuštaju ga pravila igre po kojima možeš i moraš biti na jednoj i samo na jednoj strani. Odgojen sam tako, takvim su me formirali – i to upravo oni koji su o sebi ustvrdili da su za sva vremena i za sve naraštaje dobili onaj opjevani 'posljednji i odlučni teški boj' te je i meni, i mom naraštaju, i svim našim potomcima samo mirno i bez prosvjeda uživati plodove njihove pobjede – da su sve moje simpatije na strani onih koji svijet ne prihvaćaju takvim kakav jest, nego ga žele promijeniti. **Napose kad je taj svijet negdje drugdje i kad se tom promjenom izjednačava s našim.** Ostavljam vam da u tu mrežu ulovite Brechta i Simona, **a ja sam ipak sitna riba što voli kliznuti kroz oko u mreži.**" (Intervju s Natašom Govedić, *Novi list*, 16. 2. 2003., istakla L. Č. F.)

Bez obzira na ideološku orijentaciju ulijevo ili udesno, i Stoppard i Senker-Mujičić s jednakim će jezičnim žarom ismijati antiindividualističke apstrakcije, pa kao što Cecily Tzari objašnjava lenjinizam kao suprotstavljen svakom "revizionizmu, ekonomizmu, oportunistu, liberalizmu, buržujskom anarhističkom individualizmu, kvazisocijalističkom *ad hoc*-izmu, sindikalističkom kvazimarksišćkom populizmu, liberalnom kvazikomunističkom oportunistu, ekonomskom kvaziinternacionalističkom imperijalizmu, *et passim*", tako će i Senker-Mujičić u popisu svojih likova neizostavno navesti *identikit* njihove duhovne orijentacije: Fritz je "kozmpolit-utopist", Laci "artist-idealist", Stjepko "kroat-realist", Jarda "realist-materijalist", Ambroz "materijalist-avanturist", Amfilohije "ideal-karijerist", Oberst Redl "neprijeporno sadist", Horvath "hedonist", Franjo Ferdinand "pehist", Vasa Č "anarhist i antikrist", Pista "posvud i svagda epizodist", itd., itd.

Usp. o Šnajderu i njegovim kritičarima, ali i o ženskom pismu i ženskoj kritici, Senkerove kronike u *Republici* 9-10 iz 1987. i 3-4

iz 1997. Bez obzira na opravdanost ili neopravdanost tih zamjedbi, karakteristično je da u obama slučajevima Senker prokazuje zajedničku **ideološku** "platformu" kazališnih komada i njihove kritičke recepcije, protiveći se odsuću srodnih **estetičkih** premisa.

<sup>9</sup> Riječ je o kritici Tatjane Gašparović u *Slobodnoj Dalmaciji* od 11. 11. 2002.

<sup>10</sup> Riječ je o izvтку iz kritike Lloyda Rosea, *The Washington Post*, od 22. 7. 2002.

<sup>11</sup> Ova inačica samo implicitno slijedi ono što prološko skandiranje *Fritzspiela* već eksplicitno navješćuje:

**Zbor:**

Ludost nam, boginjo, pjevaj  
 Leonea Ignjatu sina  
 Zaraznu kojano mnogim školarcima  
 oduze pamet.

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.

<sup>12</sup> Stoppardove kazališne kritike postava Shakespeareovih komada otkrivaju da je "zadivljen tekstom i kad je kritičan prema konceptu pojedinog redatelja" (Levenson, 2001., 157). Senkerove pak kritike uprizorenja Krležinih djela svoju sumnjičavost prema redateljskim rješenjima nerijetko podupiru tako što ih sravnjuju s dramaturgijom teksta pa čak i s didaskalijskim napucima (usp. Senker, 1996., 17 – 23; 84 – 90 i 112 – 121)

<sup>13</sup> Usp. već spomenuti intervju za *Novi list*.

<sup>14</sup> Tako naime pretpostavlja Neil Sammells (2001., 104), premda navodi jedino Wildeov sud o neprikladnosti tragičkog statusa dvojice dvorskih ulizica, o njihovoj namjerno proizvedenoj depplasiranosti u datom kontekstu, kako bi se jasno "izolirale visoke misli i visoke emocije". Ulomak na koji se kritičar tek usputice poziva, međutim, otkriva da je doista značajan za središnju Stoppardovu ideju potpuna nerazumijevanja Rosa i Guila kada je u pitanju zbivanje u koje su upleteni, kao i za motiviku smrti, kako u Stoppardovu naslovu, tako i u čitavu komadu: "Takvi nikad ne umiru... Rosencrantz i Guildenstern besmrtni su koliko i Angelo i Tartuffe, i trebalo bi ih svrstati zajedno. (...) To su tipovi fiksirani za sva vremena" (Wilde, 1999., 39 – 40).

<sup>15</sup> U nas, usput budi rečeno, dočekane komentarom kako "je riječ o dramu strogo omeđena genrea za koji je nemoguće i nepotrebno trošiti visoka idejno-estetička mjerila" (Mrduljaš, 1982., 158). Množina literature o Stoppardu, osobito o *Travestijama*, bojim se, povijesno je pregazila ovu tvrdnju, ali sljepilo glede mogućih "visokih idejno-estetičkih mjerila" kada su u pitanju srodne "drame strogo omeđena genrea" mogla bi koštati *Fritzspiel* pa zaziv pomne egzegeze koja prati Stoppardov rad možda i nije na odmet (usp. njezin tek omanji dio u bibliografiji ovog rada).

<sup>16</sup> Pa kao što lik Joycea (čijem je biografskom prototekstu stvarno pri rođenju zabunom prišiveno žensko ime Augusta) zauzima dramaturšku poziciju Wildeove Lady Auguste Bracknell, tako ne samo Senkerov ženski Model stupa na mjesto Wildeova Mladog Sirijca, koji valja da predvede/zavede Proroka za ljubav Salomi, nego i sam Dandy preuzima sudbinu Salome. (Dugo se vjerovalo, ponajvećma zaslugom biografije Richarda Ellmana, da je Wilde u jednoj privatnoj prilici odigrao lik Salome, no riječ je o opsjenarskom učinku fotografije na kojoj lik Salome iz Straussove opere tumači Alice Guszalewicz.)

17 "Kada naposljetku, putem teatra u teatru i *razbibrige lutaka*, Hamlet kralju 'uhvati savjest' u stupicu, te jadnika ustravljenog skine s trona, Guildenstern i Rosencrantz ne vide u njegovu ponašanju ništa više do li prilično bolnu povredu dvorske etikete" (Wilde, 1999., 40, istakla L. Č. F.).

18 **INVOKACIJA I POČETAK PRVOGA PJEVANJA JUNAČKOG EPA GLEMBAJDA U IZVEDBI ZBORA HOMERSKIH NEORAPSODA.**

(*Prazan prostor nad kojim vise prazni okviri. Ulaze dvije glumice i tri glumca te zauzimaju herojske poze, kako su ih lijepo naučili na Školi. Govore iz ošita.*)

19 Riječ je o glasovitom Wildeovom eseju *Kritičar kao umjetnik*, a o vezi tovrnsne poetike kritičarskoumjetničke međuzamjenjivosti sa Stoppardom usp. osobito Sammels, 2001.

20 Scholes svoje poglavlje posvećeno strukturalističkoj imaginaciji ispunja prije svega analizom *cjelovitosti, transformacije i autoregulacije* Joyceova *Uliksa*, preciznije upravo epizode "Volovi sunca" u kojoj porod djeteta začinje travestijsku reciklažu engleskih književnih stilova, od njihova *povoja* do Joyceove suvremenosti. Stoppardove *Travestije* obnavljaju upravo aluziju na tu epizodu, podpirujući je motivom *zamijenjenog djeteta* iz Wildeova komada, djeteta koje u *Travestijama* postaje *zamijenjeni rukopis*. Ne samo da Senker u *Fritzspielu* poduzima istovrsni put od *kazališnih povoja* u usmeno skandiranoj epici do elektroničke komunikacije, nego se i Joyce, da opet zavrtimo ringišpil nevjerojatnih susreća, ovdje već pojavio kao intertekstualni sugovornik Milana Begovića, pisca koji je bio Senkerova dugogodišnja istraživačka preokupacija, i koji bi kao "dekadent-artist" mogao funkcionirati kao svojevrsna wildeovska strana u možebitnom unutrašnjem Senkerovom sukobu s Krležinim ničeizmom!

21 Konkretno – jer za detaljniju analizu svake od inačica stvarno nemam prostora, premda bi je valjalo poduzeti – riječ je o tome da ovdje nema invarijantne formule burlesknog travestiranja, nego ono operira ne samo množinom dozvanih registara i omeđenih diskurzivnih postojbina – recimo, *Hamleta*, *Gospode Glembajevih* i suvremenih žargonskih usmenih formi, od pričavanja do vica – nego se i sasvim samovoljno šeće razinama na kojima se svaki pojedini registar ili signal diskurzivne pripadnosti mogu javiti – od imena i popisa likova, preko odabira dominantnih jezičnih inačica kajkavštine, ruralne i urbane, patricijske raguzejštine, srpske štokavštine, zatim okrajaka replika, dijaloških i monoloških dionica, do dramaturške organizacije pojedinačne sekvence, prizora koji su sad izbačeni sad dominiraju (cijeli sudski zaplet u kočičevskoj *Barunici pred sudom*), čitava djela i čak trilogijske nadcijeline, kao u primjeru kratke sutonske reinkarnacije *Glembajevih* kroz provodne motive cijele *Dubrovačke trilogije*. "Strukturalistička imaginacija" radi tako na neukrotivom bogatstvu uzajamne upućenosti povijesnih slojeva i kompozicijskih razina i književnosti i kazališta kao umjetninā, patvorinā, nadomjestaka, nipošto zrcalnih odbljesaka "zbilje".

22 Prigodice, izvodi je družina "od hendikepiranijeh", naime, mučava: strovaljivanje u bezdan književnokazališne prošlosti tek je krinka trenutka koji ga proizvodi, osobito s obzirom da hendikepirani počinju stjecati kulni status u aktualnoj po/etici tzv. izvedbenog ikonoklazma.

23 Recimo, Stoppard će iskoristiti dio Wildeova dijaloga za novi kontekst: "Oni su boljševici? Večeraju s nama; ili u najmanju ruku provode večeri s nama!" Senker, međutim, rabi *dvije* naslijeđene replike, uživajući u podudarnostima koje ne iziskuju posebno "podešavanje": uz duhovito preokrenuće Deše u Agnezu, Orsata

u Leonea, Ignaca Glembaja čas u gospodu Maru čas u gospara Lukšu, još je smješnije kako se opetovano "Du bist uberspannt!" lako prevodi na uzvik "Ezaltan, kako pokojna mu majka!", gdje višak sretno susreće pretpovijest danielijevskog ludila što je Leoneovu majku nagnalo na samoubojstvo.

24 Određujući paradigmu *stila* unutar dviju opozicija, s jedne strane forme kao navodne *odjeće* kakva dokučiva sadržaja, s druge pak norme i njezine "šamanističke" devijacije, Roland Barthes opovrgnut će pertinenciju obiju: niti je iza forme moguće razaznati "sadržaj" koji bi se dao zahvatiti mimo nekoga – jezičnog i inog – kodiranja, recimo prepričavanja (sižea?, fabule?) "običnim riječima", dakle nove forme koju društvo samo privremeno ozakonjuje kao "normu", niti je stil iskaz autorske nepatvorenosti: svaki je "stil esencijalno citatni proces, korpus formula, pamćenje... kulturalno, a ne ekspresivno nasljeđe" (Barthes, 1971., 9), a svaka "dubinska struktura" tek "depozitorij kulture", "ponavljanje, ne esencijalni element, citat, ne izraz, stereotip, ne arhetip" (ibid., 10), koji svaki tekst preobrazuje u luk što ga je besmisleno ljuštiti u potrazi za "srcem, jezgrom, tajnom, nesvodivim načelom", umjesto da ga unaprijed pojмимо kao bezbroj vlastitih omota, jedinstvo vlastitih površina" (ibid.) *Fritzspiel* kao da namjerno, s humorističkim ishodima, poduzima spomenuto uzaludno ljuštenje, i *Gospode Glembajevih*, i svih na njih nabačenih dramaturških i kazališnih kostima, i sebe samog, zabavljajući se odsućem i njihove i vlastite supstancije, to više što mu pojedini dijelovi operiraju *in absentia*, kao verzije koje se ne daju izvesti u zadanom vremenu, premda *postojе*.

25 Neugušivost postojećih tekstova, njihov primat i nad kakvom aktualnom "politikom reprezentacije", kritika će Stoppardu teško oprostiti: tako Carole Lehmann uporno inzistira na tumačenju filma (a onda i njegova scenarija, što ga u suradništvu potpisuje Stoppard) kao izlučevini ideje o "dobrom kapitalizmu", s njezinom temeljnom varkom – "pravom ljubavi", zapravo sladunjavom obrazinom za dominaciju "razmjenske vrijednosti" (usp. Lehmann, 2002., 213 – 233). Iz kritičarkine analize nigdje nije vidljivo da je svjesna metalepse kao strukturalne okosnice scenarija, unutar koje "prava ljubav" može biti samo daleka jeka Shakespeareova mitskog konstrukta. *Fritzspiel* očituje istovrsne konzumerističke ustupke kad ograničenost vremena za izbor s kazališnog *menua* pretvara u jamčevinu da će se jednom namamijeno gledateljstvo odlučiti na još pokoji posjet kazalištu, kako bi konzumiralo i ostale, prije propuštene, izvedbe *Gospode Glembajevih à la carte*. No onome tko bi u tome vidio naznake sramne sukrivnje u pretvorbi umjetnosti u proizvod kulturne industrije prokumnula bi pretpostavka da *Fritzspiel*, između ostalog, eksplicitno kruži i putanjama Brechtovih poučaka o "kulinarskom kazalištu", svejednako se smijući njihovom licemjerju. Osim toga, *Fritzspiel* ne ograničuje prostor, nego vrijeme trajanja izvedbe: iznudeno ponavljanje potencijalno uvijek drukčijeg odabira petnaestominutnih prizora ne nudi se novim gledateljima, onima koji se nisu uspjeli ugurati u povlaštenu grupicu s premijere, nego istima, onima koji su predstavi voljni gledati još jednom, jer im je prethodna pružila užitek s vječno "odgođenim" ostatkom.