

**POSTMODERNISTIČKA TEKSTUALNOST
TOMA STOPPARDA**

**POSTMODERNIST TEXTUALITY
OF TOM STOPPARD**

Sažetak

U članku „Postmodernistička tekstualnost Toma Stopparda“ autorica se bavi pitanjem postmodernizma u savremenoj drami. Putem analize dijaloga triju Stoppardovih komada ona pokušava osvijetliti parodijsku karakteristiku tipičnu za Stoppardov post-moderni teatar.

Ključne riječi: *poststrukturalizam, postmoderna drama, jezik, stilogenost, dijalog/duolog, parodija, ironija, metatekstualnost*

Summary

In the article titled „Postmodernist textuality of Tom Stoppard“ the author deals with the issue of postmodernism in current drama. Through the analysis of dialogues in three plays written by Stoppard, she attempts to cast light on the parodic quality typical of Stoppard’s post-modern theatre.

Key words: *Poststructuralism, post-modern drama, language, stylistic features, dialogues/duologues, parody, irony, meta-text*

Od sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća u književnu teoriju i samu književnost ulazi termin poststrukturalizam. Pojam se koristi da bi se obuhvatili svi oni autori koje povezuje „kritika reduktivnih strukturalističkih postavki o jeziku, znaku, strukturi,

sustavu, subjektu, komunikaciji, kontekstu, čitanju i slično“ (Biti, 1997: 286). Poststrukturalisti tvrde da jezik nije sredstvo kojim se svijet može predstaviti, jer, prvo, svijet nije ništa drugo do jezički konstrukt, a drugo, sam jezik je nepouzdan i nestabilan medij. Jezik ne može „opisati predmete koje saznavamo: jezični znakovi nisu ‘pričvršćeni’ za pojmove koje označavaju, već slobodno lebde oko njih, zaviseći više jedan od drugog nego od onog što označavaju. Značenje jedne riječi uvijek je ‘kontaminirano’ značenjem drugih riječi...” (Lešić, 2005: 255). Budući da je sam medij odnosno instrument poimanja i predstavljanja nestabilan, i svijet koji percipiramo putem tog medija krajnje je neizvjestan i podložan različitim tumačenjima. Sve je samo tekst, i to tekst koji je „otvoren“ jer se u njemu značenje neprestano odgađa, te je označavanje svedeno na „slobodnu igru označitelja“ (Biti, 1997: 260) i vodi intertekstu.

Posebitost postmoderne drame, koja u ovom radu nalazi svog predstavnika u Stoppardu, neodvojiva je od posebitosti postupaka postmoderne književnosti uopće. Kao neke od karakterističnih manira ove „najnovije“ književnosti Marina Katnić-Bakaršić ističe „intertekstualnost, intermedijalnost, citatnost, autoreferencijalnost“, pri čemu „metafikcionalnost postaje ključni postupak nekih drama, a za stilističku je interpretaciju bitna jer nerijetko postaje njihova stilsko dominantna“ (Katnić-Bakaršić, 2003: 204). Iako se navedene stilske tehnike mogu pronaći u književnosti i ranije¹, u postmodernom su okruženju ove „dominante“ upotrijebljene „svjesno, promišljeno...” (Katnić-Bakaršić, 2003: 205). Takvo „smještanje“ vlastitog teksta u „sistem tekstova, što zajedno čine makrotekst svojstvene Kulture“ (Katnić-Bakaršić, 2003: 205), „impliciraju svijest o jeziku i autora i recipijenta, tako da jezik postaje iznova opažen, nekad čak i glavni junak dramskog teksta“ (Katnić-Bakaršić, 2003: 205-206). Stoppardovi komadi odišu ovom stilogenošću. Njegovo namjerno korištenje ur-tekstova kao što je **Hamlet** i opona-

¹ Dovoljno je prisjetiti se djela Lawrencea Sternea, *Tristram Shandy*, na koje su i formalisti pozivali da bi bolje pojasnili „začudni jezik“, ili Pirandellovog komada *Sei personaggi in cerca d'autore* (*Šest lica u potrazi za autorom*). Vrlo rano u razvojnim okvirima njihovih zasebnih podžanrova (jedno je nastalo u 18. stoljeću, a drugo na samom začetku 20. stoljeća) oba ova djela koriste izrazite karakteristike postmodernističke „metafikcije“.

šanje stilskih dominanti Beckettovih i Pinterovih komada, dakle ponavljanja, dramskih tišina i duoloških igara, čini se vođeno postmodernom mišlju o nestabilnosti medija komunikacije, te raznovrsnosti percepcija i tumačenja svijeta nastalih uslijed toga.

Ovaj velikan se na scenu probio nakon relativno uspješne karijere novinara i dramskog kritičara. Njegov prvijenac **Rosencrantz and Guildenstern Are Dead (Rosencrantz i Guildenstern su mrtvi)** imao je velikog uspjeha kod publike iako je podijelio kritiku. Dok ga je jedan manji dio kritičara hvalio, mnogi su ga kudili i prozivali scenskim parazitom koji svoje drame stvara neuspješno imitirajući i inkorporirajući segmente Shakespearea, Becketta, Pirandella, Kafke, Pintera, Wildea i mnogih drugih evropskih i britanskih autora. Stoppard svoj dramski izričaj jednim dijelom gradi upravo eksperimentiranjem sa i parodiranjem različitih dramskih izričaja, tako da u njegovim dramama možemo naići kako na elemente teatra apsurda (**Rosencrantz and Guildenstern Are Dead**) tako i na elemente epskog teatra (**Jumpers/Skakači**), pirandellovskog i genetovskog teatra ogledala (**Rosencrantz and Guildenstern Are Dead** i **The Real Inspector Hound /Pravi inspektor Hound/**), potom naizgled nadrealnu dramu (**After Magritte /Po Magritteu/**), ali i elemente vaudevilla, slapstick komedije, te 'intelektualne' farse i detektivskih trilera (**The Real Inspector Hound**). Ovakav čudnovati amalgam različitih žanrovskih karakteristika je i doveo do zabluda u klasificiranju Stopparda. Stavljani su u istu podgrupu sa Beckettom, ali se smatralo i da slijedi pinteresknu dramu. Tek sa narastanjem postmodernističke kritičke misli i Stoppardov dramski opus je stavljen u novu perspektivu, a njegove drame su se počele bolje razumijevati i više cijeniti. Shvatilo se da su njegovi komadi otjelovljenje termina *metatekst* i kao takvi obiluju literarnim aluzijama, različitim intertekstovima, te ironičnom samoreferentnošću. Stoppardova popularnost kod publike ne proizlazi samo iz metatekstualne prirode njegovih komada. On uspijeva komunicirati i sa manje zahtjevnom publikom time što se drži vlastitog cilja. Kako je to sam najbolje rekao, osnovni zadatak koji je imao kada je pisao **Rosencrantz and Guildenstern Are Dead** je da:

[...] to entertain a roomful of people with the situation of Rosencrantz and Guildenstern at Elsinore. The chief thing that added one line to another line was that the combination of the two should retain an audience's interest in some way (Roger Hudson et al., 1994: 57).

zabavim sobu punu ljudi sa situacijom Rosencrantza i Guildensterna u Elsinoreu. Glavna stvar koja je dodala jedan pravac drugom jeste da je ova kombinacija trebala nekako održati pažnju publike.²

Način na koji nas Stoppard „zabavlja“ dok ujedno problematizira razne ideje i teorije postmodernog svijeta bez stabilnog centra je putem scenske i verbalne „gimnastike“, odnosno izravnih i manje očitih „zasjeda“ koje postavlja pred svoje gledatelje i čitatelje. I sam je ustvrdio da u procesu pisanja pokušava da:

[...] write through a series of small, large and microscopic ambushes—which might consist of a body falling out of cupboard, or simply an unexpected word in a sentence. But my preoccupation as a writer, which possibly betokens a degree of insecurity, takes the form of contriving to inject some sort of interest and colour into every line, rather than counting on the general situation having a general interest which will hold an audience (Roger Hudson et al., 1994: 57-58).

[...] pišem kroz seriju malih, velikih i mikroskopskih zasjeda – koje se mogu sastojati od nekog tijela koje pada iz ormara, ili jednostavno neočekivane riječi u rečenici. Ali preokupacija mene kao spisatelja, što možda svjedoči o određenoj količini nesigurnosti, ima oblik pokušaja da u svaki izričaj injektiram neku vrstu interesa i boje, a ne da računam sa nekom općenitom situacijom koja je općeg interesa i koja će držati pažnju publike.

² Sve navode u ovom radu prevela I.Č.

Injektiranje boje i interesa u jezičko-scenske razmjene nije ništa drugo do nijansiranje i pobijanje već pobijenih ideja, proces označavanja koji nema kraja, pa, prema tome, ne vodi jedinstvenom zaključku. U svojim dramama Stoppard gledatelje suočava sa nekoliko razina realnosti, nekoliko različitih mogućnosti mišljenja i djelovanja, do onog momenta dok i sami gledatelji ne zaključi kako ništa nije stabilno i kako je i njihova vlastita realnost upitna budući da ovisi o poziciji s koje se promatra. Stoppardove drame se igraju ne samo sa tekstem komada nego i sa ulogama koje kritičari, glumci, gledatelji, umjetnost *per se*, ideologija i filozofija ponaosob imaju u svojim odijeljenim svjetovima. Međutim, oni ne ostaju zasebni; svi ti svjetovi se sudaraju i spajaju u mnoštvo različitih fragmenata koji zbog svoje različitosti i raznovrsnosti ne dozvoljavaju jedinstvenost prezentacije i poimanja, nego isključivo i neprestano poigravanje. Upravo iz razloga nemogućnosti verifikacije realnosti i nepostojanja objektivnog iskustva pitanje komunikacije i jest jedno od fokusa mnogih Stoppardovih drama.

Stoppardov dramski izričaj je u potpunosti njemu samo svojstven i izuzetno kompleksan, što se očituje i kroz nedostatak novih dramatičara koji bi njega slijedili i imitirali. On uspješno inkorporira i kombinira elemente različitih dramskih tradicija i oslanja se na svoje prethodnike, kako Becketta i Pintera, tako i Osborna, Wildea, Pirandella i Brechta. Ipak, on to ne čini nekritično i pasivno slijedeći zadate modele, nego zadržava i neophodni odsto, što mu daje mogućnost da parodira, ponešto kritizira i ide dalje od modela, istovremeno im odajući priznanje, bilo direktno, kao što je slučaj s Beckettom³, ili mnogo manje direktno, kao što je to slučaj sa Osborneom⁴. Andrew Kennedy najbolje pojašnjava ulogu koju ur-tekstovi imaju u Stoppardovim komadima:

... The old texts provide not so much a target for a direct parody as a frame of action, a myth (story universally

³ „Wham, bam, thank you Sam!“ (Bum, tras, hvala Sam), kaže Archie u drami *Jumpers*.

⁴ „Don't clap too loudly - it's a very old world.“ (Ne pljeskajte preglasno – ovo je veoma star svijet) citira lik Glumca u *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*.

known); residual cartoon-like characters; and a genre with the appropriate dramatic language. The borrowed amalgam is then inventively modified and made to absorb layer upon layer of newly created parodic text (Kennedy, 1983: 228).

... Stari tekstovi nisu toliko meta direktne parodije koliko pružaju okvir radnje, mit (priča svima znana); zaostale likove iz stripova; i žanr sa odgovarajućim dramskim jezikom. Taj posuđeni amalgam se domišljato modificira i njega se tjera da upija sloj po sloj novostvorenog parodijskog teksta.

Mitski okvir starog teksta koji Stoppardu daje osnovu za dograđivanje vlastitog teksta se otkriva i u korpusu tekstova za ovaj rad. **Rosencrantz and Guildenstern Are Dead**⁵ posuđuje svima dobro poznatu priču o Hamletovoj tragediji da bi prezentirala put kojim dva marginalna Shakespeareova lika idu ka svojoj sigurnoj smrti, koju, bez obzira na to šta pokušali, ne mogu izbjeći jer je već prethodno zadata ur-tekstom **Hamleta**. U centru te drame nije Hamlet, niti šekspirovski svijet, nego novonastali stopardovski postmodernistički svijet literarnosti/nerealnosti kojeg Rosencrantz i Guildenstern pokušavaju i ne uspijevaju shvatiti. Osim drame **Hamlet**, **ROSGUIL** se nadograđuje i na Beckettovom komadu **Waiting for Godot**, jer upravo on pruža Stoppardu zaostale likove iz stripova („residual cartoon-like characters“) te odgovarajući dramski jezik („appropriate dramatic language“) (Kennedy, 1983: 228). Drama **The Real Inspector Hound**⁶ se poigrava sa žanrom detektivskih trilera i posuđuje motive iz drame **The Mousetrap** Agathe Christy, te romana Arthura Conana Doylea **The Hound of the Baskervilles**. Istovremeno, **RIH** aludira na Pirandellovo propitivanje uloga glumaca i likova, dramatičara i redatelja, te vodi izričito stopardovskom problematiziranju uloge kritičara i glumaca, realnosti teksta i tekstualnosti zbilje. Komad **After Magritte** se nadograđuje ne samo na dramskoj umjetnosti, on zalazi i u likovnu i plastičnu umjetnost. U svom sadržaju i dramskim slikama **After Magritte** parodira nadrealizam Magritteovih slika.

⁵ U kasnijim navodima: ROSGUIL.

Zapravo, sve tri ove drame naglašavaju istu tematsku potku, ono čime je dramatičar Stoppard zaokupljen, a to je nemogućnost verifikacije i uspostave isključivo jedne realnosti, te konfuziju koja vlada ljudima nedovoljno pripremljenim za „otvorenu i beskonačnu igru označitelja“. Dok se ljudi pokušavaju uhvatiti ukoštac sa šokantnim postmodernističkim svijetom, oni neprestano ponavljaju tuđa iskustva, tuđe djelovanje i tuđe segmente jezičkih iskaza. Sredstvo komunikacije u jednoj višeznačnoj i nestabilnoj realnosti i sâm postaje nestabilan, ne dozvoljava jednoznačnost, kontinuitet, niti emotivnu i fizičku interakciju. On se fragmentira, otuđuje od svog početnog smisla, i sâm igra beskonačne, intertekstualne igre.

Dijalog/duolog

Kolaps komunikacije i poremećenost jezičke interakcije koja je rezultat i simbol „iščašene“ međuljudske interakcije u postmodernoj zajednici se kod Stopparda najbolje ističu u duološkim razmjenama. Kennedy tvrdi da je, za razliku od Pinterovog manirističkog dijaloga, Stoppardov parodističkog karaktera, jer svjesno proizvodi „varijacije na prethodne tekstove, pozorišta, jezike“ („variations on former texts, theatres, languages“) (Kennedy, 1983: 21), ali spada u istu grupu dijaloga/duologa izolacije koji vodi verbalnim igrama kao što to čine i Beckettovi i Pinterovi. Takav dijalog „kruži“ oko jezika ur-teksta, „detaljno ga ispituje“, a zatim „guta“, i pritom svjesno prezentira karakteristike stila kojeg odbacuje (Kennedy, 1983: 228). Duolozi komada **ROSGUIL** kruže oko dijaloga **Hamleta**, detaljno ispituju i Shakespeareov i Beckettov stil, a zatim formiraju vlastiti, koristeći elemente parodiranih. Okosnica duoloških razmjena je „ispitivanje“ Hamleta o njegovom stanju, a Rosencrantz i Guildenstern nalikuju Beckettovim skitnicama. U originalnoj drami Hamlet od ispitanika postaje ispitivač i ne odaje ništa o sebi. Duološka interakcija u Stoppardovoj drami se svodi na model u kom jedno pitanje slijedi za drugim, a dva lika se stapaju u jedan, te se čini da Stoppard imitira „paralelne monologe neskladno povezanog para“ (Kennedy, 1983: 200):

PLAYER: Why?
GUIL: Ah. (*To ROS.*) Why?
ROS: Exactly.
GUIL: Exactly what?
ROS: Exactly why.
GUIL: Exactly *why what*?
ROS: What?
GUIL: *Why*?
ROS: Why what, exactly?
GUIL: Why is he mad?!
ROS: *I don't know!* (Stoppard, 1988: 49- 50)
PLAYER: Zašto?
GUIL: Ah. (ROS[encrantzu].) Zašto?
ROS: Upravo.
GUIL: Upravo šta?
ROS: Upravo zašto.
GUIL: Upravo *zašto šta*?
ROS: Šta?
GUIL: *Zašto*?
ROS: Zašto šta, upravo?
GUIL: Zašto je lud?!
ROS: *Ja ne znam!*

Također u istoj drami, ali i u drami **RIH**, duolozi neprestano aludiraju na karakteristike stila koji odbacuju. Rosencrantz i Guildenstern liku Glumca „dobuju“ po glavi, i istovremeno su nalik srastanju Gogoa i Didija u jedan lik, ali i Pinterovim likovima mučitelja, Goldberga i McCanna:

GUIL: Now mind your tongue, or we'll have it out and
 throw the rest of you away, like a nightingale
 at a Roman feast.
PLAYER: Took the very words out of my mouth.
GUIL: You'd be *lost* for words.
ROS: You'd be tongue-tied.
GUIL: Like a mute in a monologue.

ROS: Like a nightingale at a Roman feast.
GUIL: Your diction will go to pieces.
ROS: Your lines will be cut.
GUIL: To dumb-shows.
ROS: And dramatic pauses.
GUIL: You'll never *find* your tongue.
ROS: Lick your lips.
GUIL: Taste your tears.
ROS: Your breakfast.
GUIL: You won't know the difference.
ROS: There won't be any.
GUIL: We'll take the very words out of your mouth. (Stoppard, 1988: 24)

GUIL: Pripazi malo na jezik, inače ćemo ti ga izvaditi i baciti ostatak tebe, kao što se desilo slavuju na rimskoj gozbi.
PLAYER: Uze mi riječi iz usta.
GUIL: *Nestat* će ti riječi.
ROS: Svezat će ti se jezik.
GUIL: Poput mutavca u monologu.
ROS: Poput slavuja na rimskoj gozbi.
GUIL: Dikcija će ti se smrviti.
ROS: Tvoje rečenice će biti izrezane.
GUIL: U pantomimu.
ROS: I dramske pauze.
GUIL: Nikad nećeš *pronaći* svoj jezik.
ROS: Oblizati svoja usta.
GUIL: Okusiti svoje suze.
ROS: Svoj doručak.
GUIL: Nećeš znati razliku.
ROS: Neće je biti.
GUIL: Uzet ćemo ti riječi iz usta.

Drama RIH se vrlo jasno poziva na one kritičare koji su ostali zatečeni pred eliminacijom dijaloga i upotrebom dramskih pauza i kod Becketta i kod Pintera te drugih post-naturalističkih dramatičara, dok u isti mah pokušava da imitira i podsmijava se “glasu kritike”:

MOON: It's a **pause**.

BIRDBOOT: You can't start with a **pause!** If you want my opinion there's total panic back there. (*laughs and subsides*) Where's Higgs tonight, then? (Stoppard, 1993: 7, naglasila I. Č.)

MOON: To je **pauza**.

BIRDBOOT: Ne možeš početi **pauzom!** Ako hoćeš moje mišljenje, tamo iza je potpuna panika (*smije se i utišava*). Gdje je Higgs večeras, dakle?

Ovakve „relativističke međuigre različitih jezika“, kako to Kennedy vrlo plastično formulira, također skreću pažnju na vlastitu tekstualnost, ali su analogne „man's basic uncertainty“ (Kennedy, 1983: 228).

Parodijski karakter dijaloga kod Stopparda se ogleda i u načinu kako na primjerima Luckyjevog afazičnog monologa, Pozzovog i Hammovog „histrionskog govora“ kod Becketta, te Astonovog otuđujućeg solilokvija u Pinterovoj **The Caretaker (Kućepazitelj)** plete Guildensternov govor o „neprirodnim i natprirodnim silama“ koje su na snazi u životima Rosencrantza i Guildensterna. Stoppard oponaša tehniku navedenih govora, ali ne i idejnu potku. Njegovi mu prethodnici osiguravaju samo jezičke karakteristike na kojima će nadograditi svoju viziju svijeta. Ovaj Guildensternov monolog podsjeća na Luckyjev afazični govor, jednim dijelom i što njima pulsiraju konotativno slične fraze. Dok Lucky uporno ponavlja avaj („alas“) i iz nepoznatih razloga („for reasons unknown“), Guildenstern to čini sa frazama zakon vjerovatnoće („the law of probability“) i operirajući faktor („operating factor“). Kontekstualno se cijeli monolog zasniva na nepoznavanju razloga za izmjenu situacije kao i kod Luckyja, međutim Luckyjev govor je obilježen nepovezanim praiskonskim brbljanjem, a Guildensternov logičkom dedukcijom. Dok Luckyjev biva nasilno i fizički prekinut, Guildensternov se sam zaustavlja, jednim dijelom i zbog odsustva reakcije i nezainteresiranosti Rosencrantza da razmatra o problemu, pa je po tom sličan govorima Hamma i Pozzoa. Reakcija Rosencrantza na navedeni govor je poput one koju imaju Clov i Nagg u **Endgame**

(Kraj igre), ali su njegovi razlozi drugačiji. Kod Rosencrantza ova nedoumica i nesigurnost svijeta proizvodi strah, a njegov način da se nosi s tom emocijom i osjećajem da je njegova okolina neprijateljski nastrojena jest da usmjeri razgovor na nešto potpuno irelevantno i neemotivno kao što je rast noktiju. Dok Guildenstern silogizira i smatra da time ostvaruje vezu sa Rosencrantzom, on se zapravo od njega otuđuje na isti način kako se Aston svojim „I used to talk“ solilokvijem otuđuje od Daviesa u gore spomenutoj Pinterovoj drami.

Zaključak

Kako je već istaknuto, sedamdesetih godina prošlog stoljeća, baš u momentu kada Stoppard počinje da izrasta u dramatičara, razmatranja o svijetu i književnosti kao jednoj izuzetno specifičnoj grani ljudske djelatnosti usmjeravaju se na pitanja nestabilnosti značenja zaigranog postmodernog svijeta. Prema tom viđenju, sve, pa i sama realnost, postaje tekst koji je otvoren različitim subjektivnim ali ravnopravnim tumačenjima, jer nema dominante na osnovu koje se može bilo šta uporediti i verificirati. Književni tekstovi prestaju biti samo dio fikcije, oni raspravljaju o fikciji, upućuju ili direktno citiraju i parodiraju sve prethodno poznate i priznate autore i tekstove na kojima grade svoj vlastiti korpus i stil. Stoppard se svojim dramskim opusom uključuje u navedene tokove i gradi vlastiti stil, oponašajući stil, ali ne i idejne potke onih autora koji su se u datom periodu već etablirali, pa tako i Becketta i Pintera.

Za razliku od obojice prethodnika spominjanih u ovom članku, Stoppard kroz svoj dramski opus ocrta postmodernistički ustrojen svijet u kojem subjektivni doživljaji realnosti narušavaju ekvilibrij i u kom sve te različite stvarnosti egzistiraju uporedo. Nema mogućnosti da se ikada uspostavi jedna objektivna realnost jer nijedna nije tačnija niti realnija od druge. Ljudi žive jedan pored drugog i percipiraju svijet i druge ljude na način svojstven svakom ponaosob. Ovi lični paralelni univerzumi su stvarni razlog zašto ljudi nisu u stanju da ostvare odgovarajuću vezu, što je evidentno i kroz njihovu komunikaciju. Njihovi konteksti i kodovi poruka

su suviše odijeljeni i kada pričaju niti čuju jedan drugog niti im poruka koja na mahove stiže nosi jedinstveno značenje, a emotivna reakcija izostaje, odnosno nije primjerena, niti zadovoljavajuća. Ne postoji mogućnost verifikacije tačnosti i značenja komunikativnih segmenata, baš kao što ne postoji ni mogućnost verifikacije realnosti. Onog momenta kada se ti paralelni svjetovi sudare ili urone jedan u drugi nastupa apsolutna konfuzija, što Stoppard simbolizira u neprimjerenim pristupima njegovih likova prilikom poimanja novonastale situacije, te u jezičkim razmjenama bez ikakve veze i reda. Što je manja mogućnost racionalizacije, to je teže i teže likovima da se izraze, a njihova sposobnost komunikacije doživljava potpuni kolaps.

Stoppard, dakle, svoje umjetničko viđenje stvarnog svijeta gradi iz vizure postmodernizma, prema kome svijet, a ni shvaćanja svijeta nisu jednoznačni niti stabilni. Budući da svaki čovjek živi u vlastitoj realnosti, ne postoji mogućnost da se sve te silne realnosti spoje u jednu. One postoje uporedo i puki slučaj određuje koja će u jednom trenutku preuzeti vodstvo. Nepostojanost i neprestana igra paralelnih univerzuma ne dozvoljava njegovim stanovnicima da se bolje upoznaju i shvate i druge kontekste, tako da oni do kraja ostaju zbunjeni i naivni protagonisti drame koja jeste život. U tako percipiranom svijetu jezik ne postiže osnovnu svrhu, međutim to se ne dešava iz razloga uzaludnosti takvog čina, niti straha da će se njime prijetnja ostvariti, nego iz osnovne karakteristike jezičnih znakova, njihove nepostojanosti.

Lista konsultirane literature:

Primarna građa

Stoppard, Tom, **REAL INSPECTOR HOUND AND OTHER ENTERTAINMENTS**, Faber and Faber Ltd, London, 1993.

Stoppard, Tom, **ROSENCRANTZ AND GUILDENSTERN ARE DEAD**, Faber and Faber Ltd, Berkshire, 1988.

Sekundarna građa

Abel, Lionel, **METATHEATRE, A NEW VIEW OF DRAMATIC FORM**, Hill and Wang, New York, 1969.

Bentley, Eric, **THE THEORY OF MODERN STAGE (AN INTRODUCTION TO MODERN THEATRE AND DRAMA)**, Penguin Books Ltd, London, 1976.

Bigsby, C.W.E., **TOM STOPPARD. BRITISH COUNCIL SERIES ON WRITERS AND THEIR WORK**, Longman Group Ltd, Burnt Mill, 1976.

Birringer, Johannes, **THEATRE, THEORY, POSTMODERNISM**, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1991.

Biti, Vladimir, **POJMOVNIK SUVREMENE KNJIŽEVNE TEORIJE**, Matica hrvatska, Zagreb, 1997.

Brassell, Tim, **TOM STOPPARD: AN ASSESSMENT**, The Macmillan Press Ltd, London, 1985.

Cahn, Victor L., **BEYOND ABSURDITY THE PLAYS OF TOM STOPPARD**, Associated University Presses, Inc., Cranbury, New Jersey, 1979.

Dean, John Fitzpatrick, **TOM STOPPARD: COMEDY AS A MORAL MATRIX**, University of Missouri Press, 1981.

Delaney, Paul ed, **TOM STOPPARD IN CONVERSATION**, The University of Michigan Press Ltd, Michigan, 1994.

Fleming, John, **STOPPARD'S THEATRE: FINDING ORDER AMID CHAOS**, University of Texas Press, Austin, 2001.

Gussow, Mel, **CONVERSATIONS WITH STOPPARD**, Grove Press, New York, 1996.

Harty, John, ed., **TOM STOPPARD: A CASEBOOK**, Garland, New York, 1988.

Hayman, Ronald, **THEATRE AND ANTI-THEATRE (NEW MOVEMENTS SINCE BECKETT)**, Secker and Warburg Ltd, London, 1979.

Hayman, Ronald, **TOM STOPPARD (CONTEMPORARY PLAYWRIGHTS)**, Heinemann Educational Books Ltd, London, 1977.

Jenkins, Anthony, **THE THEATRE OF TOM STOPPARD**, Cambridge University Press, Cambridge, 1987.

Katnić-Bakaršić, Marina, **STILISTIKA DRAMSKOG DISKURSA**, Vrijeme, Zenica, 2003.

Kelly, Katherine E., **TOM STOPPARD AND THE CRAFT OF COMEDY: MEDIUM AND GENRE AND PLAY**, The University of Michigan Press Ltd, Michigan, 1991.

Kennedy, Andrew K., **DRAMATIC DUOLOGUES OF PERSONAL ENCOUNTER**, Cambridge University Press, Cambridge, 1983.

Lešić, Zdenko, **TEORIJA KNJIŽEVNOSTI**, Sarajevo Publishing, Sarajevo, 2005.

Simard, Rodney, **POSTMODERN DRAMA (CONTEMPORARY PLAYWRIGHTS IN AMERICA AND BRITAIN)**, University Press of America Inc, Lanham, 1984.