

Matoševa drama i dramski fragmenti

Kozina, Lea

Master's thesis / Diplomski rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:142:316598>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2023-02-03**



FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Diplomski studij Hrvatskog jezika i književnosti

Lea Kozina

Matoševa drama i dramski fragmenti

Diplomski rad

Mentor: izv. prof. dr. sc. Ivan Trojan

Osijek, 2019.

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Diplomski studij Hrvatskog jezika i književnosti

Odsjek za hrvatski jezik i književnost

Lea Kozina

Matoševa drama i dramski fragmenti

Diplomski rad

Humanističke znanosti, Filologija, Kroatistika

Mentor: izv. prof. dr. sc. Ivan Trojan

Osijek, 2019.

IZJAVA

Izjavljujem s punom materijalnom i moralnom odgovornošću da sam ovaj rad samostalno napravila te da u njemu nema kopiranih ili prepisanih dijelova teksta tuđih radova, a da nisu označeni kao citati s napisanim izvorom odakle su preneseni. Svojim vlastoručnim potpisom potvrđujem da sam suglasna da Filozofski fakultet Osijek trajno pohrani i javno objavi ovaj moj rad u internetskoj bazi završnih i diplomskih radova knjižnice Filozofskog fakulteta Osijek, knjižnice Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku i Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu.

U Osijeku,

Lea Kozina 0122214124

ime i prezime studenta, JMBAG

Sažetak: *U diplomskom radu naslovljenom Matoševa drama i dramski fragmenti govori se primarno o Matoševom dramskom radu. Navedeno poglavlje obuhvaća njegove Bilježnice, dijaloge, odnos prema kazalištu te njegove scenske tekstove s naglaskom na komediji Malo pa ništa. Nakon toga se teorijski razlaže dramski lik te dramski prostor i vrijeme unutar konkretnih primjera iz Matoševih tekstova u dijaloškoj formi, kako bi se uvidjelo postoji li opravdanje za pretežito negativnu kritiku njegova dramskoga stvaralaštva.*

Ključne riječi: Antun Gustav Matoš, drama, dramski fragmenti

Sadržaj:

1. Uvod.....	1
2. O Matoševom dramskom radu.....	3
2.1. Matoš i <i>Bilježnice</i>	3
2.2. Matoševi dijalozi.....	4
2.3. Odnos prema kazalištu.....	5
2.4. Matoševi scenski tekstovi	6
2.5. <i>Malo pa ništa</i>	7
3. Dramski lik.....	11
3.1. Međuovisnost radnje i lika.....	11
3.2. Status dramskih likova.....	11
3.3. <i>Dramatis personae</i> , konstelacija likova i konfiguracija	14
3.4. Koncepcija i karakterizacija lika.....	18
3.4.1. Karakterizacija lika	20
4. Dramski prostor i vrijeme	27
4.1. Realnost i fikcionalnost prostora i vremena u drami	27
4.2. Koncepcija prostora	27
4.2.1. Tehnike lokaliziranja.....	30
4.3. Struktura i prezentacija vremena.....	32
4.3.1. Prezentacija vremena	33
5. Zaključak.....	35
6. Popis literature	37

1. Uvod

Antun Gustav Matoš posebna je i važna osoba hrvatske književnosti. Njegova stvaralačka svestranost obogatila je i ostavila veliki trag u hrvatskoj književnoj moderni. Potpuno zapostavljeni dio njegovog stvaralaštva jest dramski rad i upravo će o tome biti riječ u ovome radu. U prvom dijelu rada bit će govora općenito o samom Matoševom dramskom radu. Od iznimne su važnosti Matoševe *Bilježnice*. U njima se nalazi različit sadržaj – autorove misli, ideje, podsjetnici, prve verzije tekstova, autobiografski detalji, komentari o raznim zbivanjima i tako dalje. Između ostalog, u svojim *Bilježnicama* Matoš je najavio da ima u planu pisati scenske tekstove. Nadalje, spomenut će i Matoševe dijaloge koji su preteča njegovoga dramskog rada. Matoš se raznoliko služio dijalozima te su mu služili kako bi određene pojave dovodio u opreku. Govorit će i o odnosu Matoša prema kazalištu. Matoš i kazalište imali su iznimnu povezanost. On je pisao o kazalištu, a u njegovim proznim djelima pojavljuju se likovi iz kazališne sredine. Matoš je cijenio kazalište i htio ga je unaprijediti. Zbog toga je još žalosnije što se nije uspio ostvariti kao uspješan dramatičar. Kada su u pitanju njegovi scenski tekstovi, nisu ga proslavili. Objavljena su četiri djela – za života su objavljeni *U pojutarje* i *Mudrost vrhova*, a posthumno *Gospođa sa suncobranom* i *Malo pa ništa*. Komedija *Malo pa ništa* prihvatila je na svoja leđa od samoga početka mnoge kritike (o kojima će kasnije biti riječ) te se proslavila tek kada je zaživjela na pozornici.

U drugom dijelu rada govorit će se o dramskom liku. Međuovisnost radnje i lika dvije su vrlo bitne te neodvojive stavke dramskog teksta – jedno implicira drugo. Nadalje, važno je obratiti pozornost na terminologiju te razliku između pojmova „lik“ i „osoba“. Zatim, lik se u drami prikazuje ograničeno zbog odsutnosti dramatičara. *Dramatis personae* uključuje sve likove koji se pojavljuju na pozornici. Oni se ostvaruju međuodnosom, to jest, kontrastnim i korespondentnim odnosima. Konceptija lika je prvobitna predodžba, dok je, s druge strane, karakterizacija lika postupak književnog stvaranja lika. Nakon toga razlažem i objašnjavam četiri vrste tehnike karakterizacije lika – eksplicitno-figuralnu, implicitno-figuralnu, eksplicitno-autorsku i implicitno-autorsku.

U trećem dijelu rada bit će objašnjeni dramski prostor i vrijeme. Dramski prostor i vrijeme usko su povezani. Valja razlikovati realan prostor kazališne pozornice te fikcionalni prostor

dramskog teksta, ali i naglasiti njihovo međusobno prožimanje. Prostor u dramskom tekstu nema pozadinsku funkciju te može biti semantiziran. Zatim su objašnjene tehnike lokaliziranja – verbalne (verbalna kulisa i pomoćni tekst). Dramsko vrijeme uvijek je sadašnjost. Prijenos temporalnih informacija nalazimo i u glavnom i u pomoćnom tekstu. Temporalne informacije se u glavnom tekstu mogu naći i eksplicitno i implicitno. Temporalne informacije mogu se prenijeti i neverbalno (kostimima, scenografijom i tako dalje).

Svi objašnjeni teorijski dramski pojmovi u drugom i trećem dijelu potkrijepljeni su primjerima iz Matoševih dramskih tekstova.

2. O Matoševom dramskom radu¹

2.1. Matoš i *Bilježnice*

Antun Gustav Matoš autor je koji je brojnim naraštajima bio uzor. On se opirao konzervativnom, konvencionalnom i tradicionalnom. Protivio se gluposti, neznanju i malograđanštini. Bio je svjestan svoje vrijednosti te je temperamentno isticao svoj stil i samostalnost. Hećimović o njemu piše: „Zagledan u budućnost i ovisan o prošlosti, sav u trenutku stvaralačkog čina, pun protuslovlja i ironije, ali i iskrenog zanosa, opčinjen duhom i duhovitošću, razapet između osobnih mogućnosti i htijenja, te prisilnog nadničenja, poklonik Evrope i rob Kroacije, Matoš je bio suvremenik, a i danas je, svih onih koji su ga čitali i koji ga čitaju.“ (Hećimović, 1982: 72)

Kako bismo mogli bolje razumjeti Matoša i kao pisca i kao osobu, pomažu nam njegove *Bilježnice*. *Bilježnice* su prvi put u cijelosti postale dostupne tek šezdeset godina nakon Matoševe smrti, pojavom kritičkog izdanja njegovih *Sabranih djela* 1973. godine. Dvadeset sačuvanih Matoševih *Bilježnica* vrlo su važne za njegov književni opus zbog svoje osebujnosti i raznovrsnosti. One su važan dio njegove književne ostavštine, a također nam govore i o širokom području njegovih interesa. Hećimović o sadržaju *Bilježnica* kaže: „U sklopu tih Matoševih bilješki, među kojima se susreću osobne misli, zapažanja i aforizmi, ideje i asocijacije, podsjetnički zapisci, zamisli i prve inačice vlastitih tekstova, uglavnom pjesama, leksičke natuknice, dopadljive kolokvijalne fraze i dosjetke, intimne, autobiografske pojedinosti, kao i različiti citati i komentari o književnosti i drugim umjetnostima, društvenim, nacionalnim i političkim prilikama i zbivanjima, te o znanim i neznanim osobama, zamjećuju se i samostalni, mozaični fragmenti koji djeluju kao zasebne izražajne cjeline te svojom isprekidanošću, u kojoj se ipak naslućuje stanovita sustavnost, podsjećaju na srodan književni postupak, zasnovan na reprodukciji struje svijesti.“ (Hećimović, 1982: 74) Kada govorimo o *Bilježnicama*, trebamo uzeti u obzir njihovo samostalno

¹ Dijelovi poglavlja preuzeti iz moga završnog rada: Kozina, Lea. 2017. *Komedija Antuna Gustava Matoša* (Završni rad). Filozofski fakultet, Osijek.

književno značenje te trebamo obratiti pozornost na autobiografske podatke, koji mogu promijeniti ranije mišljenje o Matošu i njegovu stvaranju.

Bilježnice, uz sve navedeno, sadrže i komentare na mnogobrojne navode iz različitih stranih dramskih tekstova, ali i Matoševe zapise o vlastitim dramatičarskim zamislima i nastojanjima. To je dokaz da se Matoš ozbiljnije nego što se pretpostavljalo bavio dramskim stvaranjem. Ranije se Matoševu dramsko stvaranje povezivalo samo s dijaloškim tekstovima, koje je on sam okarakterizirao kao dramske, te s njegovim kazališnim kritikama, feljtonima i polemikama.

2.2. Matoševi dijalozi

Hećimović (1982) smatra važnim pisati o zastupljenosti i rasprostranjenosti dijaloga u Matoševu opusu i o dramskom značaju njegovih dijaloških tekstova. Matoš se vješto i raznovrsno služio dijalogom. Koristio ga je kao sastavnicu pripovijetki, novela, humoreski, polemika i feljtona, ali i kao njihov jedini izražajni oblik. Za sagledanje dramskog značaja Matoševih dijaloga, podobniji nam je drugi način korištenja dijaloga – kad je on jedini izražajni oblik. Isključivo dijaloški oblik ponajviše nalazimo u polemikama i feljtonima. Hećimović piše da se dijalog „ponajčešće javlja kao najpogodnija mogućnost da se neposredno i atraktivno predoče i u daljnjem slijedu tih tematski uglavnom strogo usmjerenih i omeđenih razgovora raščlane ili ismiju izlučene opreke i dileme, koje postoje u društvu i kulturi, same po sebi, ili se iskazuju kao posljedica piščeva sučeljavanja s pojedinim nazorima i pojavama“ (Hećimović, 1982: 78).

Matoš u svojim dijalozima vidno ne teži dramskom određenju. Sudionici dijaloga samo prenose Matoševu mišljenje o stranačkim predstavnicima ili umjetnicima. Sugovornici su većinom Guravac i Rutavac, ali ponekad sudionike dijaloga čak i ne imenuje jer je svjestan da su dijalozi samo izlaganje njegovih predodžbi. Nasuprot tomu, ispred ponekih dijaloga ispisuje listu osoba, kao što je to uobičajeno za drame, ili podnaslovom upućuje na njihovo dramsko određenje. Ipak, ne zna se je li Matoš htio žanrovski odrediti te tekstove kao dramske, jer se uočava kako on proizvoljno koristi podnaslovne označnice. Za to je najbolji primjer komedija *Malo pa ništa* koju je podnaslovio kao „Tragediju u tri čina, sa prologom“. Matoševi dijalozi mnogo su obećavali, no

prema Hećimoviću „on očito nije imao strpljenja, a ni sklonosti za oblikovanje i stvaranje većih i složenijih cjelina“ (Hećimović, 1982: 80).

2.3. Odnos prema kazalištu

„Kazalište na ovaj ili onaj način zadire u brojna područja Matoševa umjetničkog djelovanja, a važnu ulogu kazalište je igralo – i igra – i u recepciji Matoševa djela i živoj prisutnosti Matoševa lika u stotinu godina koliko je prošlo od njegove smrti do danas.“ (Petranović, 2014: 157) Kazalište je prožimalo cijelo Matoševo djelo. O kazalištu je govorio u književnim djelima, kritikama, esejima, feljtonima, osvrtima, dnevnničkim zabilješkama i u korespondenciji. Čak se u njegovoj prozi pojavljuju likovi iz kazališnog miljea – poimence spominje glumce, dramatičare, redatelje, ravnatelje i kazališne djelatnike. Vukov Colić piše kako je Matoš „dosljedan, dovršen i jedinstven: njegov vapaj za hrvatskom Talijom nije ni moderan, ni nemoderan, on je na svoj način – vječan“ (Vukov Colić, 1971: 875). „U stvari, sve od iliraca nadalje hrvatskom se kazalištu stalno stavlja pod nos njegovo misionarsko nacionalno značenje. Ponekad i previše pedagoški ili politički, nemoderno i nesuvremeno, skučeno i neinteligentno.“ (Vukov Colić, 1971: 875) No, Matoš nikad nije dopustio uokviriti svoju sliku kazališta. Njegova vizija kazališta uvijek je povezivala kazalište i narod, koji je na kazalište trebao gledati kao na ustanovu koja će objedinjavati kulturni život svih ljudi. Matoš nije postigao ništa u vezi unaprjeđenja kazališta, no barem je od početka do kraja držao do svoje temeljne ideje. Vrlo je tužan Matošev dramski neuspjeh kada se uzme u obzir koliko je on idealizirao kazalište. On je uvidio kako dramska i scenska umjetnost gubi na popularnosti, no ipak je pokušao napisati dramsko djelo koje je, nažalost, prošlo neslavno.

„U njegovo vrijeme zagrebačko je kazalište zaista bilo malo pa ništa.“ (Vukov Colić, 1971: 875) Tadašnje vrijeme kazalištu nije dopuštalo slobodu. Kazalište se borilo s najosnovnijim pitanjima te se trudilo biti u korak s vremenom i Europom. Tijekom povijesti hrvatskoga kazališta dolazi do ispreplitanja nacionalnoga i europskoga. Kazalište je sustiglo europske standarde, no u tome je zapostavilo ono hrvatsko i nacionalno. Po Matošu kazalište treba biti kritika, treba biti „ogledalo napredne društvene kritike“ (Vukov Colić, 1971: 872). Tvrдио je „da Hrvati nisu

slobodan narod, a onda ne mogu imati ni slobodnu pozornicu, pa hrvatskim dramatičarima preostaje samo da jadikuju kao nemoćnici i sentimentarci s Hasanaginicom ili Orsatom, ili kritiziraju povijest kao Franjo Marković“ (Vukov Colić, 1971: 872). Hrvati su samo mogli jadikovati i kritizirati, ali nikako sadašnjost, već samo prošlost.

2.4. Matoševi scenski tekstovi

Tadijanović piše: „Matoš je za života najmanje uspio svojim scenskim tekstovima: njegova Tragedija u tri čina, sa prologom, *Malo pa ništa*, prikazana je prvi put 58 godina poslije nastanka!“ (Tadijanović, 2003: 316) Matoš je od početka svoje književne djelatnosti iskazivao privrženost kazalištu. Iza njega su ostali razni zapisi o kazalištu, predstavama, glumcima... U svojoj *Bilježnici I.* govori o tome kako se sprema pisati dramske tekstove. Matoš je i pisao scenske tekstove, ali su se neki izgubili u uredništvima listova kamo ih je slao. Jedan scenski tekst koji se izgubio bila je komedija *Suha grana*. Tim gubljenjima događalo se da neki Matošev tekst bude objavljen, a da on za to ne zna i ne bude obavješten. Tako je komedija *U pojutarje* bila objavljena bez njegova znanja. Uz sve prepreke, Matoš je i dalje pisao te se i dalje trudio objaviti svoja djela i bio je ustrajan. Iz toga se vidi koliko se zbilja trudio i bio uporan sa svojim dramskim djelima. Od njegovih scenskih tekstova objavljena su četiri. Prva dva scenska teksta objavljena su za života, i to su *U pojutarje* 1904. te *Mudrost vrhova* 1913. Ostala dva teksta objavljena su posthumno, a to su *Gospođa sa suncobranom* 1914. i *Malo pa ništa* 1923. Petranović (2014) piše kako su Matoševi dramski tekstovi ostali nezamijećeni, a jedino se ističe komedija iz zagrebačkog građanskog života *Malo pa ništa*.

U pojutarje je jednočinska komedija koja se zbog Matoševa načina mišljenja i izražavanja razlikuje od ostalih takvih djela drugih hrvatskih autora. Matoš je vjeran samome sebi, što se vidi po tome što provlači temu Hrvatske kroz djelo. Matoševu vezanost za Hrvatsku uočavamo i u komediji *Malo pa ništa*, no o tome će kasnije biti više govora. *Gospođa sa suncobranom* satirična je parafraza Vojnovićeve *Gospođe sa suncokretom*. Matoš je ovdje mnogo slobodniji i ne bira riječi kojima će ismijati Vojnovića. Hećimović (1982) za *Mudrost vrhova* kaže da je to ipak samo dijaloški feljton i da ga je Matoš pisao ne misleći na scenu. Trebamo uzeti u obzir kako dijalozi obilježavaju Matoša te su važni za shvaćanje njegovih scenskih tekstova.

2.5. *Malo pa ništa*

Malo pa ništa napisan je 1912. godine, a bio je otisnut posmrtno 1923. godine u *Savremeniku*. Praizveden je u zagrebačkom kazalištu Komedija 11. 11. 1970. godine te ga je režirao Georgij Paro. Hećimović (1982) piše kako se komedija *Malo pa ništa* neizravno nadovezuje na kritiku društveno-političkih prilika i moralnih devijacija jednočinske komedije *U pojutarje*. Matoš je tematski vrlo vezan za Hrvatsku i tu kritiku u jednočinki *U pojutarje* samo naznačuje, a u *Malo pa ništa* kritiku ostvaruje samom radnjom i dijalozima. Primjer za to je kada poludjelu staru damu, plemenitu Humsku, slavi pijani sveučilišni građanin Vudrić. On u njoj vidi simbol svojih rodoljubno-nacionalnih težnji. Navedeni primjer je neočekivan i za komediju je važan samo zbog dojma koji izaziva. Po mnogo je čemu ova komedija neobična: nema ni vedar, a ni doraden kraj te sve sve zbiva neočekivano i nepripremljeno. Hećimović (1982) piše da se ustrojstvo komedije ističe kao njezina najveća slabost, još od samih početaka kada ju je Matoš predao zagrebačkom glumištu. Tadašnji intendant Vladimir Treščec nije ju prihvatio, a Hećimović piše da je Treščec „svoj sud o njoj zasnivao, vjerojatno, i na negativnim recenzijama Branimira Livadića i Milana Ogrizovića“ (Hećimović, 1982: 94). Velike zamjerke na ustrojstvo komedije imao je i Benešić, kojeg je Matoš kao prijatelja tražio za mišljenje. *Malo pa ništa* kritika je vrlo loše ocijenila. Milan Ogrizović i Branimir Livadić napisali su negativne recenzije tog dramskog djela te je zbog toga došlo do polemike između Matoša i kazališne uprave - Vladimira Treščeca Borotha, Julija Benešića i Josipa Bacha.

Tadijanović (2003) navodi recenzije scenskih tekstova u uvodu Matoševih *Sabranih djela*. Milan Ogrizović u svojoj recenziji komedije *Malo pa ništa* kaže kako bi dobar komediograf jače povezo prizore te da bi predstava trebala biti više prilagođena sceni. Za komediju kaže da je polusatira te polulakrdija. Po njemu su neke psovke preproste, često ozbiljnost naginje u dosadu i naivnost, te je više neuspjelih nego uspjelih mjesta. Ogrizović piše da bi predstava uz svoju radnju i likove uspjela, samo da se više poradilo na sceni i komičnosti. Branimir Vizner Livadić u svojoj recenziji komedije *Malo pa ništa* iskoristio je samo tri rečenice kojima je rekao kako se ne može ozbiljno baviti takvim radom te da mu je žao što je Matoš tako počeo pisati. Intendant kazališta Treščec Borotha, potaknut recenzijama Ogrizovića i Livadića, napisao je Matošu pismo u kojem

mu indirektno predlaže da komediju preradi. Matoš je vrlo dobro to podnio, zahvalio se za pismo te rekao kako će djelo najsavjesnije obraditi. Napisao mu je da ima pravo, da se prva komedija ne piše za osam dana kao ova. No, komedija ni nakon prerade i dalje nije bila dovoljno dobra. Naposljetku je Matoševa komedija ipak prihvaćena i otkupljena za 200 kruna, ali samo kao književnopovijesna građa. Vrlo zanimljivo je da Matošu ni tada ne opada interes za kazalište. U posljednjem pismu upućenom Treščecu piše kako će se i dalje truditi pomagati kazalištu koliko god može. Nakon toga daje svoj rukopis komedije Juliju Benešiću da čuje i njegovo mišljenje. Benešić mu je vrlo opširno odgovorio te mu je rekao kako ga je kazalište s razlogom odbilo. Benešić mu je napisao da njegova drama nije ništa drugo nego dva feljtona isjeckana u komadiće i razbacana u scene koje nisu scene. Kaže kako mu djelo nema sadržaja i radnje. Piše mu da bi se trebao zamisliti da sjedi u kazalištu i gleda svoju predstavu. U navratima mi se čak čini pomalo i grubim. Kaže kako mu komedija nije smiješna te mu naposljetku napiše da zaboravi da je i napisao tu dramu. Benešić mu je napisao vrlo izravno i vrlo iskreno pismo, ali u sasvim dobroj namjeri. Matoš je bio središnja ličnost hrvatske moderne, stoga su njegov dramski pokušaj svi jedva dočekali iskritizirati. Moguće da je to zato što ni sam Matoš nikada nikoga nije poštedio kritike. I silne kritike na račun vlastite komedije *Malo pa ništa* prihvatio je na način svojstven sebi, odveć obrambeno. Matoš kasnije kaže kako je čak prijateljima dao da pročitaju komediju i da se ni njima nije svidjela. Unatoč tomu, još uvijek je imao nadu da će se njegova predstava kad-tad igrati. I bio je u pravu. Matoševa nada ostvarila se mnogo godina kasnije, 1970. godine.

Petranović (2014) piše kako je Matoš tvrdio da je dramu *Malo pa ništa* napisao u kratkom vremenu i samo zbog moguće financijske koristi, no ipak se primijeti kako je on zapravo silno želio da njegova drama bude izvođena. Matoš za života nije na sceni vidio niti jedno svoje dramsko djelo, a samo možemo zamisliti koliko ga je to patilo. Nakon njegove smrti, Matoš je ipak zaživio na sceni. Scenska praizvedba Matoševe drame *Malo pa ništa* dogodila se 11. studenoga 1970. godine, šezdesetak godina nakon njezinog nastanka. Praizvedba dogodila se u kazalištu Komedija te ju je režirao Georgij Paro. Prema Petranović (2014), taj potez kazališta Komedija tada se činio riskantnim, no publika je predstavu pozitivno ocijenila. Ipak, to nije promijenilo mišljenje o Matoševu tekstu, već je za uspjeh predstave bio zaslužan sami redatelj. Zagrebačko kazalište Komedija obilježilo je svoju 20. obljetnicu svečanom premijerom Matoševe komedije. Redatelj Georgij Paro rekao je kako nisu oživjeli predstavu da bi dokazali da ondašnja kritika nije bila u pravu, da bi ju „spasili“, već da bi proniknuli i izrazili Matoševu djelo iz perspektive svojeg

vremena. Predstava je u Komediji bila prikazana trideset i pet puta. Odnos prema komediji *Malo pa ništa* promijenit će se nakon njezine prve izvedbe. No, za uspjeh predstave bio je zadužen redatelj i dobar posao koji je napravio s predstavom, a ne sami tekst komedije. Predstava je prošla dobro i od strane publike, i od strane kritike. Petranović (2014) piše kako je Nikola Batušić u *Povijesti hrvatskoga kazališta iz 1978.* spomenuo praizvedbu Matoševe komedije *Malo pa ništa* te je okvalificirao Matoša velikim piscem, ali osrednjim dramatičarem.

Malo pa ništa izlazila je u *Savremeniku* te je uz to objavljena i reprodukcija originalnog Matoševog crteža, koji se nalazio uz piščev rukopis. Tadijanović (2003) piše kako se najviše pogrešaka u izdanjima događalo s imenima likova komedije. Matoš je i u ovom djelu tematski dosljedan kao i u svojim prethodnim djelima različitih žanrova. Matoš je tematski jako bio vezan za Hrvatsku. To se vidi i u njegovoj komediji *Malo pa ništa*. Navedena komedija kritički se osvrće na društveno-političku situaciju. Kritika je izražena samom radnjom i dijalozima, ona se ne može odijeliti od njih. Hećimović (1982) daje za primjer porazne predodžbe Hrvatske, prizor kada pijani Vudrić zastaje i slavi staru plemenitu Humsku. “Taj ironično-gorki prizor između plemenite Humske i Vudrića, koji u svom pijanstvu vidi u ludoj i tragikomičnoj starici simbol osobnih rodoljubno-nacionalnih težnji i osjećaja, svakako je najproduhovljeniji dio komedije.” (Hećimović, 1982: 93) Hećimović (1982) kao prednost ovog prizora navodi samo važnost dojma koji izaziva. Nedostatak je taj što se prizor odvija neočekivano i nepripremljeno. Navodi da je komedija neobična jer nema ni vedri ni doradeniji kraj. Ustrojstvo se, uostalom, i najčešće ističe kao slabost komedije *Malo pa ništa*, još od 1912., kad ju je Matoš predao zagrebačkom glumištu na izvođenje. „Komedija je dramska vrsta koja prikazuje rješive sukobe društvenog ili psihološkog karaktera sa sretnim krajem i junacima nagrađenima prema zaslugi (dobri nagrađeni a loši kažnjeni) pri čemu izaziva smijeh i pozitivne emocije poput radosti, zadovoljstva i sreće te time afirmira temeljne vrijednosti društva.“ (Nikčević, 2011: 13) Prema samoj definiciji komedije uviđamo kako *Malo pa ništa* nije tipična komedija. I prema Benešićevu prijateljskom mišljenju, komedija *Malo pa ništa* samo su dva isjeckana feljtona koja nemaju radnje. Odnos prema Matoševoj komediji pomalo se promijenio nakon njezine praizvedbe u zagrebačkoj Komediji 1970. No opet, uspjeh predstave nije proistekao iz teksta, već iz redateljskog postupka kojim je djelo oživljeno.

Zanimljivo je spomenuti uporabu jezika u komediji. Matoš koristi slojevit govor preuzet iz života, on se „pouzda je u sebe i u svoj osjećaj za jezik“ (Hećimović, 1982: 95). Matoš se služi štokavštinom i kajkavštinom. Štokavštinom govore svi osim posluge i seljaka Štjefca Durila. Oni govore kajkavštinom. Matoš je time svjesno klasno razgraničio likove. . Tu svjesnost uviđamo i u odstupanjima, na primjer kada u govor malograđana unosi pokoju kajkavsku riječ te kada se Sučić želi približiti služavki pa govori kajkavski. „U kojoj je mjeri Matoš svjestan da klasna pripadnost, naobrazba i profesija dovode do toga razgraničenja, vidi se i kada odstupa od njega. A odstupa kada želi pobliže odrediti malograđane, pa u njihov govor unosi i poneku kajkavsku riječ, i kada se Sučić nastoji približiti služavki, te progovara kajkavski.“ (Hećimović, 1982: 95-96) Hećimović (1982) piše kako Matoš preuzima razgraničenu uporabu štokavštine i kajkavštine iz nacionalne komediografske tradicije i prakse nakon preporoda. U navedenome je Matoš dosljedan, no nije dosljedan pri uporabi stranih riječi ili pri karakteriziranju likova govorom. Uz nerazvijenu radnju, ovo je još jedan nedostatak.

„Sebe pak kao rijetko duhovita i ironična pisca, koji u komediji *Malo pa ništa* ne može, doduše, odoljeti književnim poredbama i meditacijama, a sklon je mjestimice i jeftinim šalama, Matoš dokazuje samo donekle u nekim pojedinostima, igrama riječi, obrtima i paradoksima, ponavljanjima, namjernim uveličavanjima, zapletima i zabunama, te raznovrsnim usputnim komentarima i zapažanjima.“ (Hećimović, 1982: 96) Za Matoša bi se moglo reći da je više o komičnosti znao u teoriji, nego u praksi. On je više poznavao sredstva komičnosti, nego što je sama komedija bila komično osmišljena te humoristična samoj publici.

3. Dramski lik

3.1. Međuovisnost radnje i lika

Radnja i lik u dramskom djelu dvije su bitne stavke, koje su, dakako, međusobno ovisne. Pfister piše: „Pitanje o odnosu lika i radnje u drami postavljalo se u starijim teorijama drame, ali i u novijim dramaturškim programima, prije svega kao pitanje o primatu, o dominaciji lika ili radnje.“ (Pfister, 1998: 239) No, u kontekstu ovoga rada važnije je istaknuti pitanje međuovisnosti navedenih kategorija, a ne baviti se pitanjem primata. „Kao što pojam radnje već implicira pojam djelatnog subjekta i, obrnuto, pojmovi lika ili karaktera impliciraju pojam radnje – bilo aktivne ili pasivne, vanjske ili unutrašnje – ne može se ni u drami prikaz lika zamisliti bez neke, makar samo rudimentarne radnje, niti se prikaz neke radnje može zamisliti bez prikaza nekog, ma kako reduciranog lika.“ (Pfister, 1998: 239) Zuppa (1995) piše kako je lik za Ginestiera veza sa situacijom, kao što je na primjer riječ veza s pojmom. Švacov kaže: „Dramska situacija i dramsko lice samo su teoretski razlučivi momenti jedne dinamičke cjeline. Nema lica izvan situacije, ni situacije bez lica.“ (Švacov, 2018: 165) Isto tako, i Pavis u svojem *Pojmovniku teatra* ističe povezanost radnje i lika. Pavis ispod pojma „radnja“ navodi sljedeće: „Kao niz scenskih događaja koji se uglavnom zbivaju u odnosu na ponašanje likova, radnja je istodobno, konkretno skup transformacijskih procesa vidljivih na pozornici, a na razini likova ono što karakterizira njihove psihološke ili moralne modifikacije.“ (Pavis, 2004: 306)

3.2. Status dramskih likova

Pri analizi dramskoga teksta trebamo biti vrlo pažljivi s terminologijom. Pfister naglašava izrazitu razliku između pojmova „lik“ i „osoba“: „Mi ćemo, za razliku od vrlo raširene konvencije, govoriti o »liku« (*Figur*), a ne o »osobi« (*Person*) ili »karakteru« (*Charakter*); to činimo stoga da bismo se već terminološki suprotstavili isto tako raširenoj tendenciji da se o dramskim likovima govori kao o osobama ili karakterima stvarnoga života i da bismo tako naglasili ontološku razliku između fiktivnih likova i realnih karaktera.“ (Pfister, 1998: 240) „Do sada smo, naprosto zbog poštovanja tradicije, za dramsko lice upotrebljavali riječ karakter.“ (Švacov, 2018: 158) Zuppa

navodi: „Ni u Greimasovu ni u Hamonovu slučaju lik međutim nije osoba (*persona*). »Kategorija lika« bila je i ostala »jedna od najnejasnijih u poetici«. To je zato što lik ne može biti nezavisan od općeg koncepta osobe, pojedinca, subjekta. Nije stoga čudno da će psihoanalitički usmjerena kritika lik dovesti u sasvim vazalski odnos naspram problematike subjekta.“ (Zuppa, 1995: 178)

Pojam „lik“ podrazumijeva fiktivnost, funkcionalnost, svrhovitost – podrazumijeva nešto namjerno i ciljano stvoreno od strane čovjeka kako bi oponašalo zbilju. S druge strane, pojam „osoba“ podrazumijeva realnost, a time i kontekst. No, dok osoba „predstavlja realnu kategoriju koja se može analitički izolirati iz njezina konteksta, dramski se lik uopće ne može izdvojiti iz svoga konteksta jer postoji samo u tom kontekstu i konstituira se tek u zbroju svojih odnosa prema tom kontekstu“ (Pfister, 1998: 240).

Pavis također navodi problem pojma „dramske osobe“: “Dramska osoba u kazalištu vrlo lako poprima glumčeve crte lica i progovara njegovim glasom, tako da se u prvi mah čini da ne predstavlja poseban problem. Međutim, usprkos »očiglednosti« poistovjećivanja živoga čovjeka s likom, dramska je osoba u početku bila samo maska – *persona* – koja je odgovarala dramskoj ulozi u grčkom kazalištu. Kroz upotrebu gramatičkoga *lica, persona* malo po malo zadobiva značenje živoga bića i osobe, a kazališni se lik smatra iluzijom ljudske osobe.” (Pavis, 2004: 208)

Nadalje, Pfister dodatno pojašnjava razliku između lika i osobe: „Činjenica da je fiktivni dramski lik za razliku od realnog karaktera zapravo intencionalni konstrukt pojašnjava se i time što je ukupnost informacija kojima se neki lik određuje u dramskom kontekstu konačna i završena te se i krajnje preciznom analizom uvijek može iscrpsti, a nikako proširiti, dok je broj informacija koje je moguće spoznati o nekom realnom karakteru u principu neograničen.“ (Pfister, 1998: 240–241)

Zbog ograničenosti informacija o liku važna je baš svaka informacija koju imamo o njemu. Tijekom dramske analize pridajemo pozornost svakoj sitnici i unaprijed pretpostavljamo njihovu važnost. No, kada se radi o realnoj osobi, podaci kojima raspoložemo mogu biti relevantni i irelevantni. Pfister (1998) za primjer navodi značenje imena, koje kod stvarne osobe djeluje slučajno i ne upućuje na njezin karakter, a kod fiktivnog lika se s pravom polazi od toga da ga ime karakterizira. O ovome primjeru bit će govora kasnije tijekom rada. „Time ne tvrdimo da su sve informacije o liku u dramskom tekstu važne, da u njima nema i nekih slučajnih detalja, već, štoviše, da idealni recipijent polazi uvijek od toga da je svaki detalj značajan i važan i da će tek u slučaju da se ne ostvari nikakva mogućnost korelacije donijeti odluku o tome da ga ne shvati kao detalj koji karakterizira, nego kao onaj koji imitira kontingenciju realnoga svijeta.“ (Pfister, 1998: 241)

Kad je u pitanju detaljno prikazivanje lika, lik u drami prikazuje se ograničeno – „ograničenije nego u narativnim tekstovima, npr. u romanu“ (Pfister, 1998: 241). Pri stvaranju lika u narativnom tekstu karakter se stvara prema realnoj paradigmi, dok s druge strane, pri stvaranju dramskog lika bira se iz ograničenog opsega dramskog teksta. „Dramatičar je u drami odsutan. On ne govori, on je potaknuo razgovor. Drama se ne piše, nego sklada. Sve su riječi izgovorene u drami neopozive, one se govore povodom određene situacije i u njoj ostaju; nipošto se ne smiju shvatiti kao izjave samoga autora. Drama pripada autoru jedino kao cjelina, a taj odnos nije bitan za njeno postojanje kao djela.“ (Szondi, 2001: 14) Odsutnost pripovjedača u drami ograničava ju jer time gubi posrednika u komunikacijskom sustavu, a „smanjuju se i mogućnosti da se lik prikaže u svojoj biografsko-genetičkoj dimenziji i u unutrašnjem prostoru svoje svijesti“ (Pfister, 1998: 242). „Nasuprot tomu, u narativnom se tekstu mogu socijalne odrednice nekog lika, njegov razvoj, njegova psihološka dispozicija i njegova ideološka orijentacija razlagati u proizvoljnoj opširnosti i detaljiziranju, a unutrašnji prostor njegove svijesti može pripovjedač razotkrivati kada mu se prohtije.“ (Pfister, 1998: 242) Likovi u drami mogu se prikazati samo kroz govor. Oni ne mogu biti šutljivi i samo nazočni. Upravo je to svojevrsna razlika s likovima iz epskih djela. Likovi epskih djela mogu biti prikazani baš onakvima kakvi jesu, dok dramski likovi imaju to ograničenje, ograničenje da svoj karakter mogu izraziti samo govorom. U komediji *Malo pa ništa*, na primjer, likovi Lojzeka i Pepice ne govore mnogo, ali i to malo što izgovore, može nam stvoriti okvirnu sliku o njima (ne govore standardnim jezikom, već kajkavskim narječjem). Pfister piše: „U naglašavanju onoga artikuliranog, a to je u klasičnoj drami prije svega ono jezično artikulirano, ima stanovite jednostranosti: Čovjek se u drami pojavljuje dominantno kao predstavljatelj-sebe-samoga, a ne kao netko tko jest za sebe, tj. on se dominantno pojavljuje u međuljudskoj interakciji, a ne kao usamljenik i on se dominantno pojavljuje kao govornik.“ (Pfister, 1998: 242–243)

Kako bi objasnio kontrastne i korespondentne odnose, Pfister daje primjer igre šaha – figure imaju nešto zajedničko, imaju nešto što ih razlikuje, ali ih u biti definira međudnos. Pfister piše: „Pojasnimo ga na jednom analognom modelu: pojedina figura u šahu definira se u okviru skupine svih figura i može se opisati samo kao ukupnost relevantnih korespondentnih i kontrastnih odnosa prema drugim figurama.“ (Pfister, 1998: 244)

3.3. *Dramatis personae*, konstelacija likova i konfiguracija

Pavis *dramatis personae* definira ovako: “U starijim izdanjima kazališnih tekstova na početku komada bio je popis na kojemu su se nalazili *dramatis personae*, »osobe (ili maske) drame«. Svrha toga popisa bilo je imenovanje i vrlo sažeta karakterizacija osoba drame, razjašnjenje autorove perspektive u odnosu na likove te pružanje smjernica za gledateljevu prosudbu.” (Pavis, 2004: 66) Matoš *dramatis personae* na početku svojih dramskih tekstova navodi u samo dva teksta od ukupno četiri njegove sačuvane drame. Popis s *dramatis personae* imamo u drami *U pojutarje* te u drami *Malo pa ništa*. Pfister razlaže koje sve likove *dramatis personae* po definiciji obuhvaća, a koje ne: „Ako *dramatis personae* u drami definiramo kao zbir svih likova koji se pojavljuju, tada ta definicija ne uključuje samo sporedne likove koji se možda samo jednom jezično artikuliraju, nego i one nijeme likove i skupine likova koji se u svojoj funkciji statista-kulisa od stvarnih kulisa razlikuju jedino time što ne pružaju čisto učestale informacije. S druge pak strane takva definicija *dramatis personae* isključuje one likove koji se jezično tematiziraju samo u replikama, ali se nikada ne prezentiraju na sceni.“ (Pfister, 1998: 245) Najjednostavnije rečeno, *dramatis personae* su svi likovi koji se pojavljuju u drami, čak i negovoreći likovi, no ne ubrajaju se likovi o kojima se samo govori, a koji se ne pojavljuju – dramski likovi su svi likovi koji se konkretno, fizički pojave na pozornici. Likovi o kojima se samo govori, ali koji se ne pojavljuju mogu biti važni i imati utjecaja na radnju, ali nisu dijelom *dramatis personae*. U komediji *Malo pa ništa* nalazimo primjer za takvu osobu, a to je Fanikina majka. Kada Fanika dođe iz Zagreba na zamolbu svojeg prijatelja Sučića, kaže da mu njezina majk šalje pozdrave. Isto tako, Sučić navodi kako on boravi kod njih kada je u Zagrebu. Spominje se i kako njezina majka udovica ima visoku mirovinu.

Broj dramskih likova može biti zbilja različit i može ovisiti o raznim faktorima. „Važan, posve kvantitativan parametar *dramatis personae* je njihov opseg. On varira od komada s jednim likom, monodrame, pa sve do komada s mnogo likova i s masovnim scenama. Pritom umjetnička volja dramatičara ne odlučuje uvijek posve slobodno, nego su mu zadane određene granice ekonomskim, organizacijskim i arhitektonskim zadanostima kazališne institucije.“ (Pfister, 1998: 245) Matoš jedino u komediji *Malo pa ništa* koristi veći broj likova. U preostala tri dramska teksta broj likova je malen. *Malo pa ništa* jest i najopsežnije djelo od sva četiri te se čini kako je u njega uložio najviše truda.

„Čisto kvantitativno mogu se obuhvatiti i odnosi dominacije unutar *dramatis personae* prema kriteriju trajanja prisutnosti nekog lika na sceni i njegova udjela u glavnom tekstu.“ (Pfister, 1998: 246) To nije „pouzdan kriterij za podjelu *dramatis personae* na glavne i sporedne likove“ (Pfister, 1998: 246), ali je ipak podosta važan. „Ipak, kriteriji prisutnosti na pozornici i udjela u tekstu predstavljaju važan parametar za središnju, odnosno perifernu poziciju nekog lika u *dramatis personae* jer on utječe na fokus i time djeluje na usmjeravanje perspektiva.“ (Pfister, 1998: 246) Kao što sam navela, kvantitativni odnos dominacije tijekom drame (prisutnost na pozornici i udio u tekstu) nije nužno mjerodavan i značaj za razvoj radnje, ali zapravo u većini slučajeva i jest. Kvantitativna dominacija stavlja određeni lik u središte zbivanja i time utječe i na sam razvoj radnje. Pfister piše: „Kvantificiranje funkcionalnih odnosa dominacije valjalo bi provesti tako da se za svaki lik odredi broj aktualiziranih korespondentnih i kontrastnih odnosa prema drugim likovima, a isto tako i broj trijadičnih koraka radnje u kojima se on pojavljuje kao aktivan subjekt te radnje.“ (Pfister, 1998: 247) U drami *U pojutarje* može se kriterijem trajanja prisutnosti određenog lika odrediti je li glavni ili sporedni lik. Najveći udio u dramskom tekstu zauzimaju Agneza Majtanićka i klaun Griffith te su oni glavni likovi. U *Mudrosti vrhova* sva četiri dramska lika jednako su prisutna te se ovaj kriterij ovdje ne može upotrijebiti. U drami *Gospođa sa suncobranom* veći udio zauzimaju On i Ona, dok Neznamac ima samo jedno dugačko obraćanje. I posljednje, u komediji *Malo pa ništa* jasno je izraženo kako su doktor Eugen Matizević te njegov prijatelj Janko Sučić glavni likovi, jer se kvantitativno najviše pojavljuju.

Kontrasti, tj. opozicije koje Pfister navodi su sljedeće: muško – žensko, staro – mlado, visoki stalež – niski stalež, grad – selo. Drama *U pojutarje* donosi nam opoziciju visoki stalež – niski stalež. U opoziciji su Agnezin muž Majtanić i klaun Griffith. Majtanić je imućan i utjecajan činovnik, ali je neuglednog izgleda te mlakonja. S druge strane, Griffith je klaun koji je zbog siromaštva otišao u bijeli svijet i proslavio se tako. U dramskom tekstu *Mudrost vrhova* nalazimo opoziciju muško – žensko. Jedan od četiriju vrhova, vrh Piramida, poprima ženska obilježja, obraćaju joj se kao da je žensko. Fajerturm joj odgovara kako se već zapalio, na što mu Piramida odgovara kako je prost.² Drama *Gospođa sa suncobranom* zasnovana je na kontrastu muško – žensko. Drama se sastoji od samo dvije pojave, a tijekom cijele prve pojave odvija se dijalog koji vode On i Ona. Tu se događa verbalna „borba“, ali i fizička igra lovice. On ju konstantno želi

² Vidi Matoš 2003: 242.

poljubiti, a ona mu bježi i otima se. Ona je oličenje ženstvenosti i govori standardnim jezikom, a On govori kajkavskim narječjem te ga odlikuje „seljačka“ grubost. Upravo na temelju govora uočavamo i kontrast između visokog i niskog staleža. Ona je uglađena dama, a On neotesani grubijan s neumjesnim šalama. Ona mu govori da je Gospođa sa suncobranom, na što on njoj kaže da je on Gospon s batinom, s dugom debelom batinom. Također, na njezinu izjavu da je kraljica od mrtve stvari, on odgovara da je on onda kralj od žive stvari. On cijelo vrijeme njezine replike pune simbola izvrgava ruglu. Kada ga Ona pita zna li za Salomu iz Svetoga pisma, on misli da ga pita za salamu. Na kraju njihovog dijaloga On umanje tu vrlo istaknutu suprotnost između njih – prestaje govoriti kajkavskim narječjem te počinje govoriti standardnim jezikom. Kaže da stavlja šalu na stranu te ju upita neka mu stvarno kaže zašto ga je dovukla u tu hotelsku sobu. Kaže da mu je dosta simbolistične retorike. U komediji *Malo pa ništa* popis *dramatis personae* nije raščlanjen prema kriteriju muško – žensko, no tijekom cijele komedije muškarci i žene dovode se u opreku. Opozicija između njih iznimno je naglašena te se iz muško-ženskih odnosa u komediji izvodi tijekom radnje. Opozicija staro – mlado dovodi na primjer do različitih stavova prema seksualnom libidu, ljubavi i ljubavnim odnosima. U komediji *Malo pa ništa* opozicija staro – mlado i nije odveć naglašena. Jedini pripadnik „starih“ jest gospođa Humska, koja je u bolesti i starosti izgubila i razum. No, ovdje bih se mogla osvrnuti na odnos prema seksualnosti i prema ljubavi. U komediji se seksualnost ne pripisuje mladima, nego općenito ljubavnim parovima prije braka te ljubavnicama, a ljubav kao ljubav bez seksualnosti ne povezuje se nužno sa „starima“, nego s bračnim životom. Treća opozicija u kontrast stavlja staleže, ističe klasnu pripadnost. Kontrast klasne pripadnosti izrazito uočavamo u komediji *Malo pa ništa*. Sluge Lojzek i Pepa govore kajkavskim narječjem, ponašaju se kao tipični seoski ljudi nižeg društvenog staleža. Lojzek se pokušava ponašati uzvišeno, pa to postane lakrdija i smiješno. Isto tako je humorističan element i kada Lojzek s Fusinatom „govori“ na engleskome jeziku. Svi ostali govore standardnim jezikom, čak i Matilda koja je guvernanta (niži stalež), no ona se kretala u visokim krugovima, živjela u inozemstvu, pa je poprimila ponašanje višeg sloja. Posljednja suprotnost koju ću spomenuti jest grad – selo. „Pripadnost nekog lika gradu ili selu njegovo je bitno obilježje.“ (Pfister, 1998: 249) Lik iz seoske sredine može prijeći u gradsku sredinu i time mijenja svoje ponašanje. Matilda i Sučić iz *Malo pa ništa* živjeli su u inozemstvu i zbog toga su oni svjetski ljudi, imaju drukčiji pogled na život i svijet. Bili su negdje gdje je bolje nego u njihovoj vlastitoj državi. Pfister piše kako se razlika između grada i sela pojavljuje „kao suprotnost kultiviranog druženja, prosvijećenog

duha, liberalnog seksualnog morala i modne elegancije s jedne strane, te dosade ili grubih šala, plitkosti, konzervativnog seksualnog morala i staromodne neuglađenosti na drugoj strani“ (Pfister, 1998: 249). Kada Fanika iz *Malo pa ništa* dolazi u provinciju kod doktora Matizevića, ona je oduševljena ljepotom okoliša i kuće. Uspoređuje prostor s prostorima iz romana po svojoj ljepoti. Ona dolazi iz Zagreba gdje nedostaje prirodne ljepote i većeg slobodnog prostora. Isto tako, Fanika nije konzervativna jer kaže da joj apsolutno ne smeta glumiti zaručnicu doktoru, čak i ako sve pođe po zlu. Ne brine ju previše njezina reputacija i zbog usluge svojemu prijatelju Sučiću, ali i zbog tog što dolazi iz velike gradske sredine, metropole, gdje su takve stvari vjerojatno manje važne. „Takvi korespondentni i kontrastni odnosi u strukturiranju *dramatis personae* mogu u dramskom tekstu biti relativno prikriiveni ili se mogu“, kaže Pfister, „razotkriti u transparentnoj simetriji grupiranja likova.“ (Pfister, 1998: 252)

Struktura *dramatis personae* uz kontrastne i korespondentne odnose, koji sadrže statična obilježja, podrazumijeva i konstelacije likova, koje su dinamične. Konstelacije likova su, dakako, ipak ovisne „o opozicijama obilježja budući da te opozicije već po sebi mogu otvoriti neku mogućnost radnje“ (Pfister, 1998: 252). Opozicija muško – žensko na primjer može stvoriti mogućnost neke ljubavne zavrslame i intrige. „Osim toga, likovi su načelno karakterizirani nekim pozitivnim, negativnim ili neutralnim stavovima prema drugim likovima koji se ne mogu uvijek svesti na korespondenciju odnosno suprotnost obilježja.“ (Pfister, 1998: 253) Uz kontrastne likove mora postojati i interakcija koja ih određuje. I kontrasti ih određuju, no oni sami po sebi nisu dovoljni. „Na tom se području otvara mogućnost da se metode sociometrije, razrađene za istraživanje struktura društvenih grupa, primijene u analizi strukture *dramatis personae*. Pritom se za svaki lik istražuju pozitivni, neutralni ili negativni odnosi koje prema njemu izražavaju drugi likovi, a vrednuju se samo oni odnosi koji su nedvosmisleno pozitivni, negativni ili, pak, neutralni.“ (Pfister, 1998: 253) Važno je spomenuti kako lik i njegova dramska funkcija nisu identični, ali se povezuju u svakoj situaciji, „pri čemu jedan lik može ispunjavati više funkcija, a jednu funkciju može realizirati više likova“ (Pfister, 1998: 254). Primjeri nekih dramskih funkcija su junak, protivnik, pomoćnik itd.

Također, važno je objasniti i konfiguraciju. Pavis je definira: „Konfiguracija likova komada jest shematska slika njihovih odnosa na pozornici ili u teorijskom aktantskom sustavu. To je cjelokupna mreža koja povezuje različite dramske sile.“ (Pavis, 2004: 198) Konfiguracijom se

smatraju dramski likovi koji su u određenom trenutku u isto vrijeme na pozornici. Promjenom likova, tj. konfiguracije, mijenja se prizor. Pfister o konfiguraciji kaže: „Konfiguracijom shvaćamo onaj dio *dramatis personae* koji je na nekoj određenoj točki teksta prisutan na pozornici; izmjenom konfiguracije konstituira se novi prizor, jedna nova *scène*.“ (Pfister, 1998: 255) Konfiguracija se mijenja „svakim ulaskom ili izlaskom lika“ (Pavis, 2004: 198). Nadalje, konfiguracija nas upućuje na to da „ni jedan lik (figura) nema zbiljnost ili vrijednost sam po sebi, već svoje značenje potvrđuje samo uklopljenošću u sustav dramskih sila“ (Pavis, 2004: 198). „Za pojedinu konfiguraciju karakteristične su dvije veličine: njezin opseg u vidu broja nazočnih likova i njezino vremensko trajanje.“ (Pfister, 1998: 255) Ako konfiguracija traje dugo, dobivamo dojam da vrijeme prolazi sporo, a ako konfiguracija traje kratko, dobivamo dojam da vrijeme prolazi brzo, tj. tada se radi o bržem tempu. Konfiguracije u kojima sudjeluju dramski likovi oblikuju te likove, pridaju im identitet, karakter. Dramske likove u slijedu konfiguracija karakterizira njihov odnos s drugim likovima, odnos prema određenim situacijama. „U slijedu konfiguracija u kojima neki lik sudjeluje konkretizira se njegov identitet, a jasnom, raspoznatljivom konfrontacijom na pozornici pojašnjavaju se njegovi kontrastni i korespondentni odnosi prema ostalim likovima određene konfiguracije.“ (Pfister, 1998: 256)

3.4. Koncepcija i karakterizacija lika

„Pod koncepcijom lika podrazumijevamo antropološki model na kojem se dramski lik zasniva te konvencije njegovog fikcionaliziranja, a pod karakterizacijom lika formalne tehnike prijenosa informacija kojima se dramski lik predstavlja.“ (Pfister, 1998: 261) Koncepcija lika je, u biti, prvobitna predodžba lika na temelju antropološkog modela na kojem se lik zasniva, tj. na temelju njegove uloge u svijetu i biti postojanja te isto tako na temelju određenih općevažećih pravila književnog uobličavanja. Karakterizacija lika je postupak stvaranja književnog lika izrazitih psiholoških karakteristika formalnim tehnikama prijenosa informacija. Pavis na sljedeći način definira karakterizaciju: “Književna ili kazališna tehnika koja se koristi za pružanje informacija o nekom liku ili situaciji.” (Pavis, 2004: 154) Zatim je detaljnije razlaže: “Karakterizacija likova jedna je od osnovnih zadaća dramskog pisca. Ona gledatelju pruža mogućnost predočavanja i/ili zamišljanja dramskog univerzuma, dakle mogućnost uspostave

efekta zbiljskog, pazeći pritom da lik i njegovi doživljaji budu uvjerljivi i vjerodostojni. Karakterizacija posredno objašnjava motivaciju i djelovanje karaktera. Raspoređena je duž cijeloga komada, budući da se karakteri uvijek razvijaju polagano. Osobito je naglašena i bitna u ekspoziciji i organizaciji proturječja i sukoba. Međutim, motivacija i karakterizacija svih likova nikada nam nisu u potpunosti poznate, i to srećom, jer smisao komada uvijek je nejasna rezultanta njezinih karakterizacija. Gledatelj mora sve uzeti u obzir i sam odrediti vlastito viđenje karaktera (perspektiva).” (Pavis, 2004: 154) Konceptija lika čisto je historijska kategorija, povijesno promjenjiva, „a mnogostrukost historijski realiziranih slika ljudi i njihove dramske konkretizacije ne mogu se svesti na natpovijesni repertoar mogućnosti“ (Pfister, 1998: 261). Stoga o konceptiji lika trebamo razmišljati općenitije i ograničenije. S druge strane, tehnike karakterizacije lika povijesno su nepromjenjive – može se sastaviti repertoar mogućnosti, repertoar koji bi vrijedio za sva povijesna razdoblja te koji polazi od komunikacijskog modela dramskih tekstova. Valja istaknuti kako „konceptija i karakterizacija likova nisu međusobno neovisne kategorije, nego da određena konceptija likova uvjetuje i određenu selekciju iz repertoara tehnika karakterizacije“ (Pfister, 1998: 261).

Pfister (1998) navodi kako B. Beckermann izdvaja tri dimenzije konceptije lika – širinu, dužinu i dubinu. Širina je raspon razvojnih mogućnosti svojstven određenom dramskom liku na početku predstave, njegova otvorenost i završenost. Dužina je razvoj koji je neki dramski lik prošao na osnovi promjena. Dubina dramskog lika jest odnos između njegova vanjskog ponašanja te unutrašnjeg stanja. „Te tri dimenzije mogu, međutim, zbog svoje općenitosti i nedovoljne diferenciranosti dati našoj analizi samo prvi orijentacijski okvir unutar kojega ćemo sačiniti niz opozicijskih modela za konceptiju lika.“ (Pfister, 1998: 262) „Beckermannove dimenzije širine i dužine pružaju okvir za razlikovanje statički i dinamički koncipiranih likova. Statički koncipiran lik ostaje jednak u cijelom tekstu; on se ne mijenja, premda se recipijentova slika o njemu nužnom sukcesijom prijenosa informacija može postupno razvijati, upotpunjavati i pritom eventualno mijenjati. Nasuprot tomu se dinamički koncipirani likovi razvijaju u cijelom tijeku teksta, njihov skup razlikovnih obilježja ne ostaje konstantan, nego se mijenja u kontinuiranom razvoju, ili, pak, svoje mijene prolazi diskontinuirano – skokovito. Ovdje se, dakle, ne mijenja samo slika koju si recipijent stvara u svakoj fazi teksta na osnovi raspoloživih informacija, nego se mijenja i sam lik.“ (Pfister, 1998: 262) Dinamički koncipiran lik drami donosi više vrijednosti, jer karakter lika nije gotov, dovršen, ograničen, nije namijenjen samo odigrati određen broj prizora i to je to. Statički

lik donosi sve izvanjski, dok dinamički zadire i u unutrašnjost. Dinamična ili statična koncepcija lika uvjetovana je i tipološki. Likove u komediji većinom odlikuje statična koncepcija (komičnost uzrokovana nefleksibilnošću), dok likove u tragediji odlikuje dinamična koncepcija (ali tek prekasno, kada već dođu do novih uvida). „Međutim, takvo se razdvajanje ni u kom slučaju ne može smatrati općenito važećim (ima tragičnih likova koji stradavaju upravo zbog svoje krutosti i komičnih likova koji se razvijaju u slobodnoj igri), nego vrijede samo za određene historijske modele komedije i tragedije.“ (Pfister, 1998: 263) Isto tako, treba istaknuti kako svi likovi u drami u gotovo svim slučajevima nisu jedinstveno koncipirani – uvijek može biti i statičnih i dinamičnih likova unutar *dramatis personae* neke drame. Matoš u svojim dramskim tekstovima statički koncipira likove te nam i to govori da možda nije uložio preveliki trud u njihovo stvaranje.

3.4.1. Karakterizacija lika

Pfister (1998) piše da se repertoar mogućih tehnika karakterizacije lika može izvesti iz repertoara kodova i kanala dramskoga teksta, a „to nije moguće za kategoriju koncepcije lika jer je ona za multimedijску realizaciju zadana već u dramskom tekstu. Kategorije koncepcije lika i tehnika karakterizacije lika nisu ipak sasvim neovisne jedna o drugoj, jer određena koncepcija lika dodatno uvjetuje izbor iz repertoara tehnika karakterizacije likova. Tako, primjerice, neka strogo individualizirajuća koncepcija lika, koja naglašava ono tjelesno i ono podsvjesno, uvjetuje češći izbor neverbalnih i implicitnih tehnika karakterizacije, dok će kod transpsihološke koncepcije lika dominirati tehnika eksplicitne jezične karakterizacije, kako kvalitativno tako i kvantitativno.“ (Pfister, 1998: 271) Po Pfisteru (1998) opći kriterij klasificiranja polazi od pitanja ima li karakterizirajuća informacija za pošiljatelja jedan jedini lik (*figuralno*) ili je subjekt iskaza autor (*autorsko*). Uz to, prijenos informacija možemo razlikovati kao eksplicitni i implicitni. „Na taj način dolazimo do četiri klase tehnika karakterizacije lika: eksplicitno-figuralne, implicitno-figuralne, eksplicitno-autorske i implicitno-autorske.“ (Pfister, 1998: 272)

„Eksplicitno-figuralne tehnike karakterizacije su u potpunosti jezične. Mogu se podijeliti na samokomentar, u kojem je lik istovremeno i subjekt i objekt prijenosa informacija, i tuđi komentar, u kojem subjekt i objekt prijenosa informacija nisu identični. U samokomentaru neki lik eksplicitno formulira svoje samorazumijevanje, a u tuđem komentaru jedan lik eksplicitno

karakterizira neki drugi lik. Informacije što se pritom recipijentu prenose o nekom liku kroz komentar samoga tog lika te kroz komentar drugih likova ne trebaju se ovdje podudarati niti se u većini slučajeva podudaraju ili to, pak, čine samo jednim svojim dijelom budući da su uvijek vezane uz perspektivu lika.“ (Pfister, 1998: 272) Pfister (1998) samokomentar dijeli na monološki i dijaloški. Obje vrste samokomentara iskrivljene su perspektivom lika – lik može imati izobličeno i lažno viđenje samoga sebe te može doći do samozavaravanja. Nadalje, dijaloški samokomentar može biti upotrijebljen i kao svjesno varanje svojega dijaloškog partnera. U takvoj situaciji lik strateški i taktički koristi samokomentar kako bi sebe drugom liku svjesno predstavio u iskrivljenom svjetlu. Kao i kod samokomentara, tako i kod tuđeg komentara razlikujemo monološki i dijaloški komentar. No, Pfister (1998) naglašava kako u ovom slučaju treba dodatno razlikovati odvija li se tuđi dijaloški komentar u prisutnosti ili odsutnosti lika o kojemu se govori. Ukoliko se odvija u prisutnosti komentiranog lika, treba uzeti u obzir da u većoj mjeri dolazi do strateških i taktičkih izobličenja. Isto tako, važno je razlikovati komentar koji se izriče prije prve pojave komentiranog lika te komentar koji se izriče nakon njegove prve pojave. „Prvi slučaj predstavlja vrlo proširenu konvenciju pripreme prvog pojavljivanja“ (Pfister, 1998: 273), taj komentar izrečen prije prve pojave lika može odrediti u kojem svjetlu će recipijent gledati na njega, no on još uvijek ne može izgraditi vlastitu sliku o liku zbog manjka informacija. Na primjer, autor će nam humorističnog lika prikazati pozitivnim opisom čak i prije nego se taj lik prvi put pojavi. „Poseban se status takvoga tuđeg komentara sastoji u tome da recipijent, budući da još nije mogao stvoriti vlastitu sliku o komentiranom liku, ne raspolaže informacijama koje bi mu dopustile da u dostatnoj mjeri relativira spomenuti komentar. On se time stavlja u stanje napetog iščekivanja na pojavu lika koje se dodatno može intezivirati i time da se taj komentar uspoređi s više divergentnih tuđih komentara.“ (Pfister, 1998: 273) „EksPLICITNI samokomentar i tuđi komentar ne možemo promatrati izolirano jer se oni uvijek, u većoj ili manjoj mjeri, isprepleću s implicitnom samokarakterizacijom. Načinom svog samokomentara lik istovremeno implicitno karakterizira i sebe, pri čemu se eksplicitno prenesena informacija može onom implicitnom značajno relativirati, pa čak i demantirati. Analogno tomu neki lik sebe implicitno karakterizira i načinom na koji on eksplicitno komentira neki drugi lik.“ (Pfister, 1998: 273) U drami *U pojutarje* Agneza samu sebe karakterizira obraćajući se Griffithu. Opravdava mu se zašto ga nije čekala dvanaest godina. Objašnjava mu kako se udala za činovnika jer se bojala siromaštva, zato što dolazi iz siromašne obitelji. Isto tako, bojala se kako ne bi ispala smiješna u javnosti, da kao činovnička kći bude

služavka. Uz to naglašava kako se nije bojala rada, ali da do udaje većinom dolazi iz koristi, a ne ljubavi.³ Griffith joj kaže kako je on postao najslavniji inkognito u tuđini. Tijekom obraćanja primijeti da je postao hvalisav, ali to opravdava time da želi pridobiti natrag Agnezu.⁴ U *Mudrosti vrhova* vrhovi, to jest, tornjevi, međusobno jedni drugima govore kakvi su. Međusobno si dijele komplimente kako su pametni, vječni, učeni.⁵ *Gospođa sa suncobranom* nam u prvoj pojavi donosi dijalog likova nazvanih On i Ona. On ju pita tko je jer ju nikad prije nije vidio u gradu, na što mu ona odgovara da je bezimena, da je prošlost bez imena, da je neki ružni događaj izbrisao njezino ime. Kaže mu da se zove Žena, da je ona Saloma, Venera, Kraljica smrti. Ona na simbolistički način izravno karakterizira samu sebe. On, zatim, sebi u bradu, da Ona ne čuje, kaže da je ili luda ili pravi budalu od njega. Tim ju komentarom karakterizira, ali budući da ne želi da ga Ona čuje, smatramo ga iskrenim.⁶ Na kraju, u drugoj pojavi, pojavljuje se Neznamac koji otkriva da je Petar Petranović Petrovski Petričević, njezin muž. Govori kako su se vjenčali dok još nije mogao dovoljno zarađivati te da je mnogo radio, dok ga je ona varala. Šutio je i trpio dok ju danas nije uspio uhvatiti u prevari. Time izravno karakterizira i sebe i nju.⁷ *Malo pa ništa* donosi nam veći broj primjera jer je najopsežnije Matoševo dramsko djelo. Doktor Matizević nam donosi vanjsku karakterizaciju svojega prijatelja Sučića. Kaže kako je ćelav i slabašan. Nadalje, kaže mu kako će postati filistar, što bi značilo, samozadovoljan čovjek ograničenih pogleda, zatvorena duha prema učenosti, umjetnosti i novostima, licemjer, malograđanin. Kaže da je Sučić bio sve, čak i kipar, a danas je ništa. Čudi se jer je Sučić marljiv, vrijedan i sposoban, ali ništa nije postigao. Kaže mu da je danas on običan Oblomov⁸. Sučić se s time slaže, no naglašava kako je pravi Oblomov Oblomov slučajno, dok je on Oblomov namjerno jer je uvidio da drukčije ne može i da drukčije niti ne vrijedi. Za svoju situaciju izravno krivi državu i kaže da se kod nas ne može postati ništa, ne može se raditi ništa. Do te mjere izražava svoj očaj i nemoćnost da kaže kako više ne može postati ni filistar. Smatra se tuđincem u vlastitoj zemlji te na nju gleda samo ironično. Kaže da mu je danas sve smiješno te da je postao ravnodušan. U sebi se odrekao svega, ali se izvana čini kao da i dalje

³ Vidi Matoš 2003: 236.

⁴ Vidi Matoš 2003: 237.

⁵ Vidi Matoš 2003: 242.

⁶ Vidi Matoš 2003: 246.

⁷ Vidi Matoš 2003: 247.

⁸ Matoš putem Oblomova uvodi intertekstualnost. *Oblomov* je roman Ivana Gončarova izdan 1859. g. Oblomov je središnji lik istoimenog romana nemoćan donijeti bilo kakvu važnu odluku ili poduzeti bilo kakav važan korak. On je suvišan čovjek – talentiran, mlad, pun neiskorištenih potencijala, koji se zbog slabe volje i nerealnih strahova ne uspijeva ostvariti niti na jednom životnom polju.

podržava državu, kao ljudi Gilles⁹. Svoju ravnodušnost uspoređuje s Gillesom, utjelovljenjem otuđenog umjetnika. Doktor Matizević mu govori da ne bude sentimentalan te da vidi njegov primjer – on je od opančarskog sina postao nezavisan i imućan. Matizević Sučića naziva starim djetetom, što bi značilo da je mlad čovjek, ali stare duše. Ipak, Sučić na kraju drame prestaje biti Oblomov jer uzima stvar u svoje ruke i poduzima korake da se riješi doktorova situacija – čak preuzima krivicu i odgovornost na sebe. U drugom činu *Malo pa ništa* Sučić eksplicitno karakterizira Matildu te savjetuje doktoru Matizeviću kako bi zapravo trebao postupati s njom. Kaže da se drži visoko, da je načitana te da je konzervativna. Savjetuje mu da s njom ne treba postupati diplomatski, već sasvim iskreno i izravno. Sučić eksplicitno opisuje Faniku. Kaže da je čestita, ugodna, skromna, zdrava, dobra i pametna. Radi na pisaćem stroju, zarađuje, iako joj majka udovica ima popriličnu mirovinu. Kao njezine prednosti ističe što je zaposlena i što nije zaljubljena. Na nju gleda isključivo kao na prijateljicu te mu nije važna njezina vanjština.

Pfister (1998) ističe kako se sve veća pozornost pridaje implicitnom samoprikazivanju. Općenito je svako djelovanje istovremeno i komunikacija jer pojašnjava kakav je taj netko koji djeluje. „Implicitno-figuralne tehnike karakterizacije samo su djelomično jezične jer se lik implicitno ne predstavlja samo svojim govorenjem, nego i svojim izgledom, svojim ponašanjem i okvirom koji lik za sebe stvara (odjeća, rekviziti, interijer).“ (Pfister, 1998: 278) Implicitna samokarakterizacija lika odvija se i jezično i kroz djelovanje lika. Pfister (1998) navodi da se implicitno samoprikazivanje lika odvija putem njegovog jezičnog odnošenja prema drugim likovima. Implicitnog samopredstavljanja lik nije svjestan te ga radi nehотиčno. „Ono kao takvo nije subjektivno obojeno, perspektiva lika nije iskrivljena, nego se u njemu recipijentu neposredno otkriva karakterološka i ideološka dispozicija lika.“ (Pfister, 1998: 194) U komediji *Malo pa ništa* Sučić prvom svojom izgovorenom rečenicom u drami implicitno karakterizira sam sebe. Odmah na samom početku određuje svjetlo u kojem će ga čitatelj nadalje promatrati. On kaže kako svijet tone u mrak njegovog zijevanja te nam time otkriva svoju pasivnost kao osobe.¹⁰ Nadalje, ranije je iz iste komedije opisana situacija u kojoj Matizević Sučiću govori da je postao filistar. Doktor

⁹ Likom Gillesa Matoš ponovno uvodi intertekstualnost. Gilles/Pierrot lik je iz francuskog pučkog kazališta. Potječe od tipiziranog lika sluge Pedrolina iz *commedie dell'arte*. On je tužno-smiješni lik, jednostavni nespretnjaković blijeda lica, odjeven u bijelo. Glavna karakteristika mu je naivnost – na njega se gledalo kao na budalu, predmet podvala. On je postao utjelovljenje čovjeka koji se bori kako bi si osigurao mjesto u buržujskom svijetu; alter ego otuđenog umjetnika.

¹⁰ Vidi Matoš 2003: 255.

Matizević svojemu prijatelju Sučiću govori kako biti filistar, po njemu, uopće nije ništa loše. Kaže da su oni uredni i za današnji život sposobni ljudi.¹¹ On tom izjavom implicitno karakterizira i samoga sebe i time nam govori da više podržava dosadan, ali siguran život. Zatim, sam način pun iskrenosti na koji Matizević i Sučić komuniciraju te što sve rade jedan za drugoga (Matizević otvara časopis kako bi pokrenuo Sučića s mjesta, a Sučić pomaže Matizeviću u ljubavnoj zavrzlami), implicitno nam govore da jedan drugoga smatraju pravim prijateljem. Isto tako, obojica se implicitno karakteriziraju iznoseći svoja mišljenja o ženama te ljubavi. Sučić smatra da su lijepe žene opasne jer ih svi žele, a one ne žele nikoga, a ružne su opasne jer njih ne želi nitko, a one žele svakoga. Strahuje za prijatelja da njegova ljubljena Matilda ne postane kao Ibsenova Nora. Navodi kako su žene nezasitne, a muškarci umorni od posla te da im u braku muško više nije ljubavnik, nego muž te da se u braku više ne živi za ljubav, nego za djecu. Matizević se ne slaže. On smatra da je žena najskuplji luksuz te da ne smije ništa trpjeti, a recept za sretan brak mu je imućnost. Smatra da brige i nevolje s vremenom ubiju svaku ljubav. Sučić kaže Matizeviću da ima nerealnu sliku braka. Kaže da moderni život ženu seksualno oslobađava, a muškarca oslabljuje. U sljedeće dvije rečenice implicitno je sabrana cijela bit Matizevića i cijela bit Sučića. Matizević kaže: „Mi smo samo ono što hoćemo.“ A Sučić odgovara: „Samo ono što možemo.“ Naposljetku se Sučić pokazuje iznimno dobrim prijateljem, ali isto tako i velikom osobom. Stalo mu je do pravde i da se cijela doktorova ljubavna situacija odigra što bolje za sve strane. Do te mjere mu je do toga stalo da bi najveći teret krivice prihvatio na svoja leđa te čak i zauvijek otišao zbog sramote, ukoliko bude potrebno. On je bez doktorovog znanja riješio cijelu situaciju te mu samo prezentirao rješenje. Sučić svojim postupcima pokazuje koliko je častan čovjek te koliko cijeni prijateljstvo, ali se isto tako trudi ostati i iskren i dosljedan svojim moralnim načelima. Implicitna jezična samokarakterizacija obuhvaća kvalitetu glasa, jezično ponašanje i stilsku teksturu. Kvaliteta glasa važan je aspekt za samu izvedbu dramskog teksta. „Tako se, recimo, oštrim, odrješitim glasom, u skladu s konvencijama, asocira odlučnost ili fanatizam, dok tihi glas prije upućuje na neku sanjalačku ili senzibilnu dispoziciju karaktera.“ (Pfister, 1998: 194) „Jezično ponašanje fiksirano je do nekog određenog stupnja u pismenom supstratu teksta, ali ga režija i glumci mogu nijansirati, primjerice pauziranjem i variranjem govornog tempa.“ (Pfister, 1998: 281) Jezično ponašanje karakterizira lik na temelju načina „na koji reagira na neku prethodnu repliku, na razgovornu situaciju“ (Pfister, 1998: 195). U komediji *Malo pa ništa* nalazimo želju za

¹¹ Vidi Matoš 2003: 255.

komunikacijom, mišljenje prijatelja koje se ne uvažava, raspravu u kojoj nitko ne pobjeđuje, međusobno poštivanje prijatelja, pomoć prijatelju iako se ne slažeš s njime, intimnost i bliskost označena nadimcima, pridržavanje društvenih pravila ponašanja, ljubaznost u komunikaciji, ali da se sebi u bradu mrmlja ono što se zapravo misli. Stilska tekstura bavi se pitanjem nalazi li se u dramskom tekstu standardni jezik, dijalekt, neki stručni jezik i slično. Stilska tekstura u komediji *Malo pa ništa* izrazito razlikuje poslugu naspram ostalih likova. Većina likova u komediji kompetentno raspolaže jezičnim znanjima, dok s druge strane, posluga ima ograničena znanja, govori kajkavskim narječjem i jezično je ograničena – u smislu da ne barata standardnim jezikom i nema široka jezična znanja. U komediji *Malo pa ništa* putem jezika izražava se pripadnost višoj klasi. Dolazi do uporabe germanizama te intertekstualnosti. „Implicitna neverbalna samokarakterizacija samo je dijelom fiksirana, odnosno samo se dijelom može fiksirati u pismenom supstratu teksta. Tako fizionomija i mimika, statura i gestika u velikoj mjeri ovise o tjelesnim i predstavljačkim mogućnostima glumca kojega je režiser odabrao s obzirom na njegovu prikladnost za tu ulogu.“ (Pfister, 1998: 282) Pfister navodi da „pored rekvizita može i mjesto radnje zadobiti funkciju implicitne samokarakterizacije“ (Pfister, 1998: 282). Vanjski okvir može simbolično zrealiti svijest lika „ili se lik metonimijski označuje nekim interijerom koji je on aranžirao kao hotimičnu ili nehotičnu manifestaciju svoje osobnosti“ (Pfister, 1998: 282). Interijer može biti odraz statusa. „Lik se, naposljetku, implicitno karakterizira i kroz svoje postupke i djelovanje.“ (Pfister, 1998: 283) U komediji *Malo pa ništa* doktoru Matizeviću iznimno je važno što će ljudi reći i misliti, dok, s druge strane, njegovom prijatelju Sučiću uopće nije. On je vidio svijeta i nije ograničen malenom sredinom i njezinim razmišljanjem. Upravo takvi su i njihovi postupci. Doktor Matizević organizira lažne zaruke samo zbog izgleda u javnosti. Vrlo mu je važno što će misliti njegova ljubavna odabranica Matilda, ali i svi ostali ljudi. Nasuprot njemu stoji Sučić kao čista suprotnost. Sučić dodatno žrtvuje svoju sliku u javnosti te sve radi kako bi pomogao prijatelju u njegovu naumu.

EksPLICITNO-AUTORSKO karakteriziranje „se historijski razvilo iz popisa dramskih likova (*dramatis personae*) koji se komentarima širi i epizira“ (Pfister, 1998: 283). Postoji npr. opcija u kojem je autorska karakterizacija likova odvojena od popisa likova i smještena u pomoćni tekst. „Druga tehnika eksPLICITNO-AUTORSKE karakterizacije je primjena imena sa značenjem.“ (Pfister, 1998: 284) Karakterizacija imenom definira lik pri samom početku i na taj način se upravlja perspektivom recipijenta prema liku. Imena dramskih likova uz eksPLICITNA značenja mogu imati i

implicitna značenja, a mogu biti i oslobođena bilo kakve karakterizacije. Imena koja imaju implicitno značenje interpretativne su naravi. Pfister piše da je interpretativno ime „realistički uvjerljivo, da ono odgovara realnim konvencijama nadijevanja imena“ (Pfister, 1998: 284). Glavna razlika između eksplicitnih i implicitnih imena jest u tome što ime s eksplicitnim značenjem nikad ne promakne recipijentu, dok se kod imena s implicitnim značenjem to može dogoditi. Karakterizaciju imenom kod Matoša uočavamo u *Gospođi sa suncobranom* i u *Malo pa ništa*. U prvoj komediji likovi su nazvani On, Ona i Neznamac. Takva imena likova upravljaju našom perspektivom o njima. Oni su poopćeni predstavnici svoje vrste. S druge strane, *Malo pa ništa* nam donosi tipičnu eksplicitnu karakterizaciju imenom, a to je Mario Stello pl. Bjelodlačić-Fusinato. Nadalje, u komediji *Malo pa ništa* autor eksplicitno karakterizira lik Sučića u didaskaliji prije prve njegove pojave u dramskom tekstu. Matoš nam donosi njegov opis, a to je da je nemarno odjeven te, kao uvijek, s cigaretom.¹²

„Najvažniji oblik implicitno-autorske karakterizacije je, međutim, poantiranje korespondentnih i kontrastnih odnosa prema drugim likovima.“ (Pfister, 1998: 285) Za konkretno aktualiziranje tih odnosa postoje dvije mogućnosti. „Jedna je mogućnost pritom da se korespondentni odnosi tematiziraju u samom glavnom tekstu i da se time recipijent potakne na kontrastne usporedbe.“ (Pfister, 1998: 285) Na primjer, dramski likovi tijekom komunikacije mogu reći da su slični u svojoj društvenoj disfunkcionalnosti i izoliranosti – da se nalaze u istim problemima. „Druga je mogućnost da se različiti likovi, istovremeno ili jedan za drugim, konfrontiraju sa sličnom situacijom kako bi se mogli istaknuti i individualizirati kroz njihove različite reakcije.“ (Pfister, 1998: 285) U komediji *Malo pa ništa* imamo situaciju lažnih zaruka, gdje se doktor Matizević i njegov prijatelj Sučić drukčije odnose prema njoj, imaju drukčiji stav što treba napraviti. Tu vidimo njihove životne stavove, međuljudsko ophođenje itd. Oni su u toj situaciji kontrastno implicitno karakterizirani. Na implicitnu autorsku karakterizaciju u komediji *Malo pa ništa* također nailazimo u situaciji kada doktor Matizević uhvati svojega slugu Lojzeka kako seljaku vadi zub praveći se da je doktor otkriva se nota ljudskosti u doktoru te on reagira kao svaki normalan čovjek. Matoš nam u didaskaliji donosi da Matizević obuzdava smijeh dok pokušava ozbiljno ukoriti Lojzeka.¹³

¹² Vidi Matoš 2003: 255.

¹³ Vidi Matoš 2003: 254.

4. Dramski prostor i vrijeme

4.1. Realnost i fikcionalnost prostora i vremena u drami

Pfister kaže: „Prostor i vrijeme, uz lik i njegove verbalne i neverbalne aktivnosti, predstavljaju konkretne temeljne kategorije dramskoga teksta. On se u tome i razlikuje od narativnih tekstova u kojima su konkretni jedino govor pripovjedača i likova, dok se prostor i lik i njegove neverbalne aktivnosti pojavljuju samo u jezičnoj shematizaciji i apstrakciji.“ (Pfister, 1998: 351) Dramsko vrijeme i prostor usko su povezani. „Prožimanje unutrašnjega s vanjskim komunikacijskim sustavom vrijedi i na razini strukture prostora i vremena.“ (Pfister, 1998: 351) Prožima se stvaran prostor pozornice te fiktivni prostor priče. Prožimanje fiktivnog i stvarnog dolazi kod svih konkretnih elemenata dramskog teksta (glumac i fiktivan lik, scenografija i fiktivni prostor, kostimi i fiktivna odjeća, rekviziti i fiktivni predmeti). „Dramski tekst je ishodište dramske umjetnine. On određuje što glumac govori na sceni i daje više ili manje određene naputke o tome kako govori, što i kako radi. Njegova određenost u tom pogledu može biti vrlo iscrpna u didaskalijama, može sugerirati, čak i zahtijevati scenski prostor, namještaj, katkada i kostim, masku i rekvizite. Scenska vizija sugerirana je u takvim tekstovima samim piščevim predodžbama, vizualizacijom predstave u cjelini.“ (Švacov, 2018: 111) Kao što ćemo u nastavku rada vidjeti, Matoš u svojim dramskim tekstovima nije bio odviše iscrpan s uputama u didaskalijama – nije ih ispunio mnogim pojedinostima i podacima.

4.2. Konceptcija prostora

Pfister piše: „Usporedimo li načine optičke realizacije mjesta radnje u različitim povijesnim razdobljima, uočit ćemo širok spektar mogućnosti između apstraktne neutralnosti i realističke konkretizacije.“ (Pfister, 1998: 371) Prostor je u Matoševim dramskim tekstovima skroz jednostavan, nije nakićen. Didaskalije nam donose oskudne informacije o optičkoj realizaciji mjesta radnje. „Od neutralnoga ili vrlo stiliziranog prostora do realistički konkretiziranog prostora velik je razmak.“ (Pfister, 1998: 373) I to nije povijesno uvjetovano, tj. nije uvjetovano da kroz

povijest scena ide od jednostavne prema kompliciranoj, ili kako Pfister kaže „razvoj koncepcije prostora u drami zapadnoga svijeta ne može se opisati kao linearan porast realističke konkretizacije mjesta radnje“ (Pfister, 1998: 373).

Važno je dodati kako postoje dramska „djela koja su napisana bez ikakvih scenskih naputaka, otvorena svakom novom pokušaju prikazivanja, često tako neodređena u predočivanju scenske radnje da omogućuju vrlo različita tumačenja i izvedbe“ (Švacov, 2018: 111). U njima redatelj predstave dobiva potpunu slobodu pri scenskom uređivanju. Takve predstave su u većini. Švacov (2018) piše da dramski pisac u većini slučajeva uzima u obzir da će se njegovo djelo prikazati. „Njegovo scensko iskustvo može biti bogatije ili siromašnije, njegovi napuci za insceniranje opširni ili neznatni, on u svakom slučaju uz stalno predočivanje zbivanja, gledajući dakle unutarnjim okom radnju u zamišljenom scenskom prostoru, prima i poštuje ograničenja koje nameće faktičnost kazališne predstave.“ (Švacov, 2018: 113) Ipak, minimalnost scenskih naputaka u Matoševim dramskim djelima, rekla bih, nije do toga da redatelju stvori slobodu pri realiziranju predstave, već zbog nedovoljno uloženog truda u napisano, ili zbog toga što djela, moguće, niti nije namijenio za scenu.

Prostor u dramskom tekstu nema sekundarnu, pozadinsku funkciju, funkciju nekog podređenog mjesta na kojem se samo odvija radnja. Pfister piše: „Funkcija prostora u dramskim i narativnim tekstovima ne iscrpljuje se u nužnosti nekog mjesta radnje za neku priču, dakle u sekundarnoj, podređenoj funkciji akcionog prostora za likove drame.“ (Pfister, 1998: 364) Ta primarna funkcija dramskog prostora osobita je zbog načina na koji se prezentira – prostor se ne prezentira samo verbalno (kao u narativnim tekstovima), nego se prezentira konkretno. Pfister piše da se općenito „ipak može reći da je drama, pored ostaloga, i prostorna umjetnost“ (Pfister, 1998: 364). U drami se prostoru pridaje značenje. Pfister kaže: „Dodatne funkcije prostora ne sastoje se samo u tome da se njime postavljaju uvjeti za djelovanje likova i da se likovi potom mogu tim uvjetima karakterizirati, nego se one općenito sastoje u njegovoj »ulozi stvaranja modela.«“ (Pfister, 1998: 364) Dramski likovi borave u okružju prikazanih stvari i objekata, a iza toga nalazi se sustav, struktura prostornih odnosa. Ta struktura označava načelo organizacije i raspodjele likova te jezik za izražavanje neprostornih odnosa teksta. Upravo je to posebna uloga stvaranja modela prostora u dramskom tekstu. „Do semantiziranja prostora, kojim se fiktivni prostor načelno razlikuje od realnoga, dolazi tako što prostorne opozicije postaju modelom za semantičke

opozicije.“ (Pfister, 1998: 365) Razlika između fiktivnog prostora u drami i stvarnog prostora postoji uvijek, neovisno o tome imitira li što više stvarnost (realistički, naturalistički) ili je sveden na maksimalnu stilizaciju. Pfister pritom razlikuje tri relevantne dimenzije prostornog povezivanja: „Kao prvo, opozicija lijevo i desno, sprijeda i straga, gore i dolje unutar nekog scenski prezentiranog mjesta radnje, potom prostorni odnosi između scenski prezentiranog mjesta radnje i prostora *off stage* te, naposljetku, odnosi između različitih scenski prezentiranih mjesta radnje.“ (Pfister, 1998: 365) Iz toga zaključujemo kako je semantiziranje prostornih opozicija moguće u bilo kojem slučaju – čak i kada se radi o drami s jednim mjestom radnje, sa zatvorenom strukturom prostora.

Kao što sam prethodno navela, semantiziranje prostornih opozicija moguće je i unutar jednog mjesta radnje. Pfister (1998) piše da su prostorni odnosi unutar jednog scenski prezentiranog mjesta radnje kontrastni baš zbog same dijaloške forme drame – nasuprotan položaj likova ugrađen je u dramski tekst dijaloškom formom. „Istovremena prisutnost više likova, koji među sobom komuniciraju dijalogima, implicira i neko prostorno povezivanje pri čemu se udaljenost ili blizina i bočna opozicija lijevo-desno mogu semantizirati već s obzirom na stanje sukoba ili konsenzusa između tih likova.“ (Pfister, 1998: 365) Opozicija gore-dolje (vertikalna os) rjeđa je i stoga značajnija, jače označena i naglašena. Primjeri za to mogu biti pad i uspon, klečanje ili naklon. Nečiji pad na primjer označava prekoračenje prostorne granice, ali može označavati prekoračenje i semantičke granice (što znači da taj pad ima i određenu značenjsku svrhu, dublju svrhu). U komediji *Malo pa ništa* nailazimo na primjer klečanja – Sučić i Fanika kleče pred starom damom plemenitom Humskom. Humska je bolesna i misli da je kraljica, a svi ostali se prave da je to zbilja tako, kako je ne bi uznemirili. Doktor Matizević i Matilda dovode Humsku te Sučić i Fanika trebaju igrati tu njihovu ludu igru i stoga kleknu pred njom. Humska za Sučića pomisli da je dvorska luda, a kada je u pitanju Fanika, Humska primjećuje da je tužna te je ljubi u čelo. Ovdje je opozicija gore-dolje dovedena na grotesknu razinu. Humska je „gore“ jer je u svojoj bolesti i ludosti umislila da je kraljica, no ona to zapravo nije. Ta je situacija ujedno neobična, smiješna, ali i nakazna. No, važno je dodati, koliko god ovdje bila izražena opozicija gore-dolje, s druge strane „kraljica“ Humska koja je „gore“ svojim konstatacijama prema Sučiću i Faniki pokazuje da im ne želi biti autoritet. Sučića karakterizira mladim starcem, a u Faniki vidi njezinu tugu.¹⁴

¹⁴ Vidi Matoš 2003: 282.

Treba dovesti u pitanje možemo li fiktivno mjesto radnje iz drame poistovjetiti s određenim stvarnim prostorom. „Udaljenost ili blizina mogu ovdje biti relevantne za intencionalnost teksta.“ (Pfister, 1998: 368) Ako je mjesto radnje topografski nejasno određeno, time se djelo odmiče od realnosti. U komediji *Malo pa ništa* mjesto radnje određeno je kao gradić Bukovica. Za njega znamo da se nalazi u Hrvatskoj te da je maleno. U *pojutarje* se odvija u Pešti, a u *Mudrosti vrhova* možemo iščitati da je mjesto radnje Zagreb. U *Gospođi sa suncobranom* ne znamo mjesto radnje. Važno je dodati da trebamo razlikovati dramski prostor i mjesto radnje. Mjesto radnje „upućuje na geografsku, u najboljem slučaju na ekstenzivno-prostornu lokaciju“ (Švacov, 2018: 167). „Pri tome oslikana kulisa nastoji više ili manje točno i iscrpno prikazati to mjesto zbivanja, pa nas tako uvesti u svijet radnje informacijom koju mi onda provjeravamo s onim što otprije znamo o mjestu i vremenu radnje.“ (Švacov, 2018: 167) Švacov (2018) piše kako kako se dramski prostor ne može tradicionalno svesti na mjesto radnje.

Posljednji aspekt semantiziranja prostora jest odnos mjesta radnje i događanja. „On može ostati relativno neobilježen, ali može biti određen i jasnim semantičkim korespondencijama ili kontrastima.“ (Pfister, 1998: 369) U komediji *Malo pa ništa* nailazimo na kontrastni primjer. Na početku prvoga čina didaskalija opisuje svijetlu, mirnu sobu za primanje bolesnika, u kojoj se zbog otvorenog prozora čuje žubor potoka. Takav prostor u suprotnosti je sa situacijom koja se odvija unutar te sobe. U njoj sluga Lojzek vadi zub seljaku koji za njega misli da je doktor. Lojzek mu naposljetku želi i naplatiti. Obojica govore kajkavskim narječjem. Humor i priprostost situacije u apsolutnom je kontrastu s opisanom mirnim i ugodnim prostorom u kojem se navedena situacija događa.¹⁵

4.2.1. Tehnike lokaliziranja

Sada ću se osvrnuti na tehnike kojima se dramski prostor realizira u dramskom tekstu. „Te tehnike lokaliziranja mogu se, analogno tehnikama karakterizacije, kao zatvoren repertoar izvesti iz repertoara kodova i kanala kojima raspolaže dramski tekst. I ukupni repertoar kodova i kanala i iz njih izveden repertoar tehnika lokaliziranja historijski su relativno stalni, uz iznimku nekih

¹⁵ Vidi Matoš 2003: 253.

punktualnih inovacija, npr. primjene haptički ili olfaktornih kanala koja se, međutim, nije ustalila.“ (Pfister, 1998: 376) Odabir iz repertoara kodova i kanala povijesno je promjenjiv – u određenom razdoblju mogu prevladavati verbalne tehnike lokaliziranja, a u nekom drugom neverbalne tehnike lokaliziranja.

Jezične tehnike lokaliziranja Pfister dijeli na verbalnu kulisu te na pomoćni tekst. Verbalna kulisa jest govoreni prostor kojim se tematizira prostorni kontekst u replikama likova. O implicitnim režijskim uputama u glavnom tekstu može se govoriti samo načelno, „jer se jezično tematiziranje prostornih elemenata ne može uvijek nužno shvaćati kao uputa scenografu da ih konkretizira optički“ (Pfister, 1998: 377). „Takva optička konkretizacija verbalne kulise proizvela bi stanovit učinak redundancije koji je karakterističan za relaciju identičnosti između verbalnog i neverbalnog prijenosa informacija.“ (Pfister, 1998: 377) S druge strane, verbalna kulisa može kompenzirati ograničenost scenskih sredstava prikazivanja tako da se verbalni i neverbalni prijenos informacija međusobno dopunjuju. Možemo uzeti za primjer verbalnu kulisu s previše detalja – ona vrlo lako može skrenuti pozornost s poetskih kvaliteta jezika. Pfister (1998) piše da postoji bitna razlika između verbalne kulise te vizualno konkretizirane scenografije – scenografija je s obzirom na likove unaprijed objektivno zadana, a verbalna kulisa je u načelu subjektivna s obzirom na perspektivu lika. Na primjer, subjektivna slika nečega je projekcija unutrašnjeg raspoloženja nekog lika. „Budući da verbalna kulisa ovisi o perspektivi lika, mjesto radnje će na taj način postati višeznačnim, što neka konkretna scenografija teško može pružiti.“ (Pfister, 1998: 377–378) Jedno mjesto radnje može biti predstavljeno iz više različitih perspektiva likova koji na njemu djeluju. „Funkcija verbalne kulise ni u kom se slučaju, dakle, ne iscrpljuje u nadomještanju scenografije jer ona može služiti i karakterizaciji likova, razvoju središnjih tematskih kompleksa – često u obliku lajtmotivske metaforike – i općenito semantizaciji prostora.“ (Pfister, 1998: 378–379) U Matoševim dramskim tekstovima ne nalazimo mnogo verbalne tehnike lokaliziranja u glavnome tekstu. U *Gospođi sa suncobranom* mjesto radnje donosi nam lik On tijekom dijaloga te govori kako se On i Ona nalaze u hotelskoj sobi.¹⁶ Primjer verbalne kulise nalazimo još samo u komediji *Malo pa ništa*. Sučić nam donosi informaciju da se radi o gradiću Bukovici.¹⁷ Nadalje, važno je spomenuti i da u komediji *Malo pa ništa* likovi verbalnom kulisom dovode u opreku mjesto radnje komedije, a to je maleni gradić, i Zagreb kao metropolu. Zagreb nije mjesto radnje,

¹⁶ Vidi Matoš 2003: 247.

¹⁷ Vidi Matoš 2003: 280.

ali spominje se tijekom komedije. Njime se još više naglašava malograđanština i priprostost malenog gradića Bukovice.

Druga jezična tehnika lokaliziranja jest opisivanje mjesta radnje u pomoćnom tekstu. Pritom se misli na režijske upute pomoću kojih se dramsko djelo treba iznijeti na pozornicu. „Kao dio književnog supstrata teksta ostaju one tada sekundarne naspram insceniranoga teksta koji te upute, već u skladu sa svojom opširnošću i detaljnošću, determiniraju u različitoj mjeri.“ (Pfister, 1998: 379) Upute mogu varirati od jezgrovitog i sažetog navođenja mjesta radnje pa sve do opsežnih opisa. Matoš je vrlo sažet s verbalnim tehnikama lokaliziranja u pomoćnom tekstu. U komediji *U pojutarje* navodi kao mjesto radnje salon u Pešti.¹⁸ U komediji *Malo pa ništa* u pomoćnom tekstu na početku prvoga čina Matoš kao mjesto radnje navodi svijetlu sobu za primanje bolesnika.¹⁹ Na početku drugog čina navodi kao mjesto radnje park iza kurije, pod lipom, stol i stolice.²⁰ Na početku trećega čina pomoćni tekst nam donosi kako su dekoracije iste kao u drugom činu.²¹ Ali, prije svega, na samom početku Matoš piše kako se radnja odvija u Europi, u Zagrebačkoj županiji, u zaseoku doktora Matizevića.²²

Neverbalne tehnike lokaliziranja odvijaju se putem scenografije, kretanja (akcije i aktivnosti) likova na pozornici i izvan nje te rekvizitima. No, o neverbalnim tehnikama lokaliziranja ne mogu govoriti jer se odnose na samo izvođenje dramskoga teksta, a to ovdje nije predmet proučavanja.

4.3. Struktura i prezentacija vremena

Pfister kaže: „Apsolutnost, nezauzimanje pozicije posredujućeg pripovjedača, ima za posljedicu da je primarno glagolsko vrijeme u dramskim tekstovima prezent, isto kao što je to imperfekt u narativnim tekstovima.“ (Pfister, 1998: 386) Ključna razlika između dramskog i narativnog teksta jest ta što je dramski komad događanje nečega te je na pozornici uvijek

¹⁸ Vidi Matoš 2003: 231.

¹⁹ Vidi Matoš 2003: 253.

²⁰ Vidi Matoš 2003: 267.

²¹ Vidi Matoš 2003: 277.

²² Vidi Matoš 2003: 251.

sadašnjost, a roman je prošlost o kojoj nas pripovjedač izvještava u sadašnjosti. Ipak, prezent nije jedino glagolsko vrijeme koje nalazimo u dramskim tekstovima. Za cjelokupni kontekst važna je i prošlost i budućnost. „Kao što je drama uvijek primarna, tako je i dramsko vrijeme uvijek sadašnjost. To ni u kojem slučaju ne znači statičnost, nego samo osobiti način protjecanja dramskog vremena: sadašnjost prolazi i postaje prošlost, pak i kao takva nije više sadašnja. Sadašnjost prolazi noseći sobom promjene, uzrokujući iz svoje oprečnosti neku novu sadašnjost. Protjecanje vremena u drami je apsolutni slijed sadašnjosti. Drama sama jamči svoju apsolutnost, ona sama utemeljuje svoje vrijeme. Stoga svaki moment treba u sebi sadržavati klicu budućnosti, nagovještavajući buduće događaje. To omogućuje njegova dijalektička struktura koja sa svoje strane počiva na međuljudskom odnosu.“ (Szondi, 2001: 16) Isto tako, ne mora značiti „da se fiktionalna sadašnjost prezentirane situacije podudara s realnom sadašnjošću recipijenata“, „jer apsolutnost drame vrijedi i s obzirom na autora i s obzirom na publiku“ (Pfister, 1998: 386). „Ipak su odnos između fiktivne razine vremena onoga prikazanog i realne razine vremena prikazivanja, kao i odnos između fiktivnog mjesta radnje i realnog prostornog konteksta, važni za intencionalnost teksta.“ (Pfister, 1998: 387)

4.3.1. Prezentacija vremena

Prezentacija vremena u dramskom tekstu odvija se tehnikama prijenosa temporalnih informacija. „Tehnike takvog prijenosa temporalnih informacija mogu se, pak, izvesti iz komunikacijskog modela i repertoara kodova i kanala dramskih tekstova.“ (Pfister, 1998: 393) Prijenos temporalnih informacija nalazimo i u pomoćnom tekstu, ali on je moguć i u samom dramskom tekstu. Navođenje vremena u pomoćnom tekstu epska je komunikacijska struktura. U drami *U pojutarje* u pomoćnom tekstu navodi se da je noć. U *Malo pa ništa* Matoš nam u pomoćnom tekstu donosi glas podnevnog zvona²³, da sunce zalazi²⁴ i mjesecinu²⁵. No, temporalne informacije mogu se javiti eksplicitno ili implicitno u replikama likova, piše Pfister (1998). Lik konkretno može navesti vrijeme radnje ili se ono može iščitati iz, na primjer, pozdrava. Tako se u

²³ Vidi Matoš 2003: 265.

²⁴ Vidi Matoš 2003: 270.

²⁵ Vidi Matoš 2003: 284.

drami *U pojutarje* u replikama likova navodi da je ponoć, govore kako idu na spavanje.²⁶ U dramskom tekstu *Mudrost vrhova* temporalnu informaciju iščitavamo samo iz replika. Tornjevi međusobno komentiraju kako je zora.²⁷ *Gospođa sa suncobranom* ni na koji način nam ne donosi temporalne informacije. U *Malo pa ništa* Sučić Matizeviću govori „dobro jutro“ te time eksplicitno označava doba dana.²⁸ Pfister (1998) kaže da i neverbalni prijenos informacija može biti važan – kostimima i scenografijom možemo zaključiti o kojem se povijesnom razdoblju radi, a i kostimi, rasvjeta, scenografija i aktivnosti likova mogu označiti doba dana ili godišnje doba. Nadalje, mogu se javiti i akustički signali, kao na primjer oglašavanje zvona ili vršalica koja označava sredinu ljeta i žetvu.

O semantiziranju vremena može se govoriti nalik semantiziranju prostora. Određivanje vremena ne služi samo za oponašanje zbilje tijekom dramskog teksta. „Već i odluka za neku određenu historijsku epohu, u kojoj je smješteno fiktivno događanje, ima semantičko-konotativne implikacije i to ne samo s obzirom na distanciranje odnosno aktualiziranje, nego i s obzirom na sociokulturno uvjetovane, stereotipne predodžbe o toj epohi – npr. predodžba o klasičnom uzoru grčke antike, o stoičkim vrlinama rimske republike i dekadenciji carstva, o estetskoj profinjenosti pa makijavelističkoj korumpiranosti renesansne Italije itd.“ (Pfister, 1998: 395) Nadalje, semantiziranju vremena pridonosi određivanje godišnjeg doba. Tragediju povezujemo s jeseni i zimom, a komediju s proljećem i ljetom. Sukladno tomu, u komediji *Malo pa ništa* lijepo je vrijeme, jer se na početku drugoga čina navodi kako sjede vani u parku iza kurije, pod lipom. Također, doba dana može imati značajnu ulogu. Pfister piše da „se noć sa svojom nestvarnošću, snom i natprirodnošću na kompleksan način korelira s danom i njegovom racionalnošću i stvarnošću“ (Pfister, 1998: 395). Pfister piše da „komedija često semantizira slijed jutra, podneva i večeri u smislu slijeda ponovnog rođenja, sazrijevanja i smiraja“ (Pfister, 1998: 395).

²⁶ Vidi Matoš 2003: 232.

²⁷ Vidi Matoš 2003: 243.

²⁸ Vidi Matoš 2003: 255.

5. Zaključak

Matošu kao dramskom stvaratelju nimalo nije bilo lako. Doživio je brojne kritike, ali ga one nisu pokolebale. Kazalište mu je bilo vrlo važan aspekt života i baš iz te ljubavi prema kazalištu proizlazi njegova želja za ostvarajem u dramskom stvaralaštvu. Ipak, unatoč Matoševom entuzijazmu oko kazališta i scenskog stvaranja, nije se uspio ostvariti kao kvalitetan dramski pisac. Njegovi dramski pokušaji ostali su na vrlo niskoj razini, stoga je njegov dramski rad oduvijek bio na margini. S obzirom na toliko dramskih elemenata koji nedostaju u njegovim djelima, ne možemo biti sigurni da ih je on zbilja namijenio za scenu. Pod svjetlo reflektora u ovom kontekstu dolazi jedino komedija *Malo pa ništa*.

U pojutarje je jednočinska komedija te se na početku komedije nalazi popis s *dramatis personae*. Najveći udio u drami zauzimaju Agneza i Griffith te su oni ujedno i glavni likovi. Nalazimo na opoziciju visoki stalež – niski stalež. U opoziciji su Agnezin muž Majtanić i klaun Griffith. Kada je u pitanju karakterizacija likova, nalazimo eksplicitno figuralno karakteriziranje. U pomoćnom tekstu kao mjesto radnje navodi salon u Pešti te da je vrijeme radnje noć, a da je noć, također iščitavamo i iz samih replika likova. *Mudrost vrhova* vrlo je skroman dramski tekst te se smatrao ipak samo dijaloškim feljtonom te da nije napisan za scenu. Ovdje nailazimo na opoziciju muško – žensko, između dva vrha koji su likovi. Vrijeme radnje možemo iščitati samo iz replika likova koji međusobno komentiraju da je zora. U drami *Gospođa sa suncobranom* veći udio u dramskome tekstu zauzimaju On i Ona, stoga su upravo oni glavni likovi. Drama je zasnovana na kontrastu muško – žensko, što primjećujemo i po samim nazivima glavnih likova. Nadalje, nalazimo eksplicitnu figuralnu karakterizaciju likova. Mjesto radnje saznajemo iz replike lika, a ni na koji način ne dobivamo temporalnu informaciju. *Malo pa ništa* najrazgranatije je i najopsežnije Matoševo dramsko djelo. Na početku nalazimo popis s *dramatis personae* te u ovome djelu Matoš koristi najviše likova. Govor likova je važan te njime razlikuje staleže. Glavni likovi jasno su naznačeni najvećim udjelom u dramskome tekstu. U ovoj komediji nalazimo sljedeće kontraste: muško – žensko, visoki stalež – niski stalež te selo – grad. *Malo pa ništa* donosi nam najveći broj primjera karakterizacije likova, a ujedno je karakterizacija i najkvalitetnije odrađena od svih četiriju spomenutih dramskih djela. Mjesto radnje određeno je i u pomoćnom tekstu i u replikama likova kao mjesto Bukovica. Opisivanje prostora nalazimo u pomoćnom tekstu na

početku svakoga čina, ali vrlo sažeto. Temporalne oznake nalazimo na više mjesta u pomoćnom i glavnom tekstu.

Likovi u Matoševim komedijama su statični i, u principu, dosta jednostavni. Kada su u pitanju temporalne tehnike i tehnike lokaliziranja, one su siromašno iskorištene. Matoš nam zbilja minimalno daje informacije o vremenu i prostoru. *Malo pa ništa* ima najveći broj likova, najopsežnije je Matoševo dramsko djelo, donosi nam najviše kontrasta, likovi su najkvalitetnije okarakterizirani te se čini da se oko njega Matoš najviše potrudio. Proučavajući usporedno njegova četiri dramska djela zaključujem da su s pravom ostale tri komedije ostale nezamijećene uz *Malo pa ništa*.

6. Popis literature

Izvori:

Matoš, Antun Gustav: *U pojutarje*. U: A. G. M.: *Sabrana djela (1873. – 1914. – 2003.)*, sv. II., *Novele, humoreske, satire, scenski tekstovi*, Novo izdanje, A. G. Matoš d.d., Samobor, 2003., 231–240.

Matoš, Antun Gustav: *Mudrost vrhova*. U: A. G. M.: *Sabrana djela (1873. – 1914. – 2003.)*, sv. II., *Novele, humoreske, satire, scenski tekstovi*, Novo izdanje, A. G. Matoš d.d., Samobor, 2003., 241–243.

Matoš, Antun Gustav: *Gospođa sa suncobranom*. U: A. G. M.: *Sabrana djela (1873. – 1914. – 2003.)*, sv. II., *Novele, humoreske, satire, scenski tekstovi*, Novo izdanje, A. G. Matoš d.d., Samobor, 2003., 245–247.

Matoš, Antun Gusav: *Malo pa ništa (Tragedija u tri čina, sa prologom)*. U: A. G. M.: *Sabrana djela (1873. – 1914. – 2003.)*, sv. II., *Novele, humoreske, satire, scenski tekstovi*, Novo izdanje, A. G. Matoš d.d., Samobor, 2003., 251–288.

Sekundarna literatura:

Hećimović, Branko: *Dijalozi i scenski tekstovi A. G. Matoša*, U: B. H.: *Može li se Lauri vjerovati. Književno-kazališne provjere*, Znanje, Zagreb, 1982., str. 72–98.

Kozina, Lea. 2017. *Komedija Antuna Gustava Matoša (Završni rad)*. Filozofski fakultet, Osijek

Nikčević, Sanja: *Neuništiva komedija ili afirmacija temeljnih vrijednosti društva*, “Književna revija”. Časopis za književnost i kulturu, Temat. Smijeh god. 51., br. 1., Ogranak Matice hrvatske Osijek, 2011.

Pavis, Patrice. 2004. *Pojmovnik teatra*. Akademija dramske umjetnosti, Centar za dramsku umjetnost. Zagreb: Izdanja Antibarbarus

Petranović, Martina: *Matoš i kazalište*, Komparativna povijest hrvatske književnosti. Matoš i Kamov: paradigmi prijeloma, Odsjek za komparativnu književnost, Književni krug, Zagreb, Split, 2014., str. 157–178.

Pfister, Manfred. 1998. *Drama. Teorija i analiza*. Zagreb: Hrvatski centar ITI

Szondi, Peter. 2001. *Teorija moderne dram 1880. – 1950*. Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO

Švacov, Vladan. 1976. *Temelji dramaturgije*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, Akademija dramske umjetnosti

Tadijanović, Dragutin: *Scenski tekstovi*, U: *Antun Gustav Matoš, Sabrana djela (1873. – 1914. – 2003.)*, sv. II., *Novele, humoreske, satire, scenski tekstovi*, Novo izdanje, A. G. Matoš d.d., Samobor, 2003.

Vukov Colić, Dražen: *Matoš i kazalište ili vapaj za hrvatskom Talijom*, "Forum", X., 21., br. 4-5., Zagreb, 1971., str. 848–875.

Zuppa, Vjeran. 1995. *Uvod u dramatologiju*. Zagreb: Izdanja Antibarbarusa