

Ekspozicija u dramskim tekstovima Srđana Tucića

Trojan, Ivan

Source / Izvornik: **Dani Hvarškoga kazališta : Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, 2008, 34, 243 - 253**

Journal article, Published version

Rad u časopisu, Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:443902>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-25**



FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

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



EKSPOZICIJA U DRAMSKIM TEKSTOVIMA SRĐANA TUCIĆA

/POVRATAK, TRULI DOM, GOLGOTA/

Ivan Trojan

I.

Raščlanjujući dramski opus Srđana Tucića, Branko Hećimović uočava znakovitu kompozicijsko-dramaturšku srodnost među Tucićevim dramama. Naime, Hećimović ustvrđuje kako se većina Tucićevih dramskih tekstova nadovezuje i nastavlja na neku prethodnu radnju koja je za njih svojevrsna ekspozicija. Zbog toga te drame nemaju uobičajen razvoj, nego se ubrzano penju kulminaciji, i to u času kad je samim početkom drame jasan i njen zaplet pa se samo čeka dramatični finale. Nastavlja Hećimović kako veliki dio Tucićeva opusa ima svoju nenapisanu predigru i tu osobinu Tucićeva stvaranja smatra iznimno zanimljivom jer pokazuje njegovo uočavanje jednog od osnovnih problema klasične dramaturgije, koja zahtijeva tu ekspoziciju i nameće je, no u nešto umjerenijem obliku. Za ilustraciju navodi, u kritici najčešće spominjane uzore Srđana Tucića, Henrika Ibsena koji često započinje dramu uvjetno je vežući uz prethodna kauzalna zbivanja bitna za njezin razvoj – na primjeru tragedije *Nore* – te posebice Gerharta Hauptmanna kojega je težnja za naturalističkom minucioznošću i obiljem pojedinosti navela da potencira dramaturški značaj ekspozicije.¹ Dramu *Das Friedensfest*,² obiteljsku

¹ Branko Hećimović, »Srđan Tucić, autor *Povratka*«, u: *13 hrvatskih dramatičara. Od Vojnovića do Krležina doba*, Znanje, Zagreb, 1976., str. 107-108; Prvi puta u: Branko Hećimović, »Pet dramatičara hrvatske moderne«, *Rad JAZU*, knj. 326, Zagreb, 1962.

² Prev. *Praznik pomirenja*

katastrofu u 3 čina iz 1890. godine Hauptmann svodi, a to je slučaj i s Tucićevim *Povratkom*³ samo nekoliko godina kasnije, na završne prizore društvene i obiteljske kataklizme koja se odvija u zbijenom i zatvorenom vremenskom periodu, a taj je u obaveznoj i uskoj ovisnosti o prethodnim događajima pretpostavljene ekspozicije.

O problemu ekspozicije u našoj dramskoj književnosti počinje se promišljati i potencirati joj dramaturški značaj pri postupnoj dezintegraciji devetnaestostoljetnih dramskih i kazališnih vrsta i nastupom razdoblja stilskog pluralizma, odnosno modernom. Modernistički se dramski tekstovi razmještaju unutar širokog semantičnog polja što se proteže između verističkog i artističkog stilskog pola,⁴ bilo da se radi o tragičnom ili komičnom poimanju ljudske sudbine. Pojednostavljeno, izreći neku *istinu* o životu, ili pak pokazati majstorski izrađeno *umjetničko* djelo. Srđan Tucić, uz Iva Vojnovića, Milana Begovića i Milana Ogrizovića, autor je i verističkih i artističkih dramskih tekstova. Razlog tomu leži u promišljenom nasljedovanju *stvaralačke evolucije* Henrika Ibsena, Augusta Strindberga i Gerharta Hauptmanna, ali i privrženosti stilskom i estetičkom pluralizmu te odbacivanju monocentrizma, jednoličnosti i isključivosti kao pogubnih za umjetnost.

Ovom prigodom posegnut ćemo za dvjema verističkim, naturalističkim dramama Srđana Tucića – *Povratkom*⁵, *Trulom domu*⁶ te jednom artističkom – *Golgatom*,⁷ kako bi što vjerodostojnije ukazali na dramaturške probleme koji su nagnali Tucića da oblikuje većinu svojih dramskih tekstova potenciranjem značaja ekspozicije. A činit ćemo to iznalaženjem onih diskretnih indikacija koje u Srđana Tucića pripremaju često ubrzanu kulminaciju fabule te dramatični završetak dramske radnje pod pretpostavkom da su ipak na neki način utkane u tekst. S druge pak strane, pri tom moramo biti iznimno pozorni jer predznak naturalističke drame kakav neosporno imaju Tucićeve, primorava da se upitamo što se događa kada je dramska struktura *oslabljena* te kada se ne ograničava na krizu i sukob i naznake

³ Srgjan Tucić, *Povratak. Drama u jednom činu*, Naklada Hrvatske knjižnice, Zadar, 1907.

⁴ Boris Senker, »Vrijeme stilskog pluralizma«, u: *Hrestomatija novije hrvatske drame*. I. dio, Disput, Zagreb, 2000., str. 13.

⁵ Ibid, 3.

⁶ Srgjan Tucić, *Truli dom. Drama u tri čina*, Preštampano iz *Vienca*, Tisak dioničke tiskare, Zagreb, 1898.

⁷ Srgjan Tucić, *Golgota. Drama u tri čina*, Nakladni fond D. H. K, Zagreb, 1913.

o radnji bivaju mnogo raspršenije? U slučajevima analitičke drame koja sukob ne pokazuje, već ga pretpostavlja, prije nego započne raščlambu njegovih uzroka, čitav tekst može postati jedna opsežna ekspozicija, pa koncept ekspozicije gubi svaku prostornu i razlikovnu vrijednost. Nadalje, ekspozicija se ne nalazi uvijek ondje gdje ju klasična dramaturgija iščekuje. Primjerice, prostor scenske igre u naturalističkom kazalištu *potajice* izlaže veliki broj informacija koje će publika, čak i nesvjesno, iskoristiti te koje će objasniti tijek radnje.⁸ Još je i danas u teatrologiji živuće pitanje je li ekspozicija sastavni dio kazališnog komada ili je *razasuta* po cijelom tekstu? Preko interpretacije triju drama Srđana Tucića uvidjet ćemo u kojima je od njih ekspozicija jasno postavljena i bjelodana, odnosno kojim dramaturškim postupkom Tucić nagovještava pretpostavljenu ekspoziciju, a u kojih je pak ekspozicija utkana u cjelokupan dramski tekst te joj je time poništen značaj, ali istovremeno i uvećana estetska vrijednost cjelokupnog dramskog teksta, *modernitet*.

II.

Tucićeve antologijska jednočinka napisana u dva dana,⁹ *Povratak* iz 1898. godine, paradigmatički je tekst našeg kazališnog verizma ili naturalizma.¹⁰ Dramska se radnja odvija u neimenovanom slavonskom selu i zbijena je u kulminaciju i rasplet. Kako bi što zornije prikazao kako je riječ o objektivnom vremenu, Tucić podiže zastor usred razmjerno mirnog i običnog prizora svakidašnjeg života zajednice: prostrana, siromašna seljačka soba u kojoj badnje večer u živom i veselom razgovoru provode Jela, Stanko, Kata i Luka. Razmještaj dramskih likova, njihova aktivnost i govor, prostor u kojem se nalaze, predmeti što su po njemu razmješteni »riječ je o stolu, prostrtom po božićnu, svijeće u kruhu i jabukama, žitu, vrčevima za rakiju... Desno u prvoj kulisi ulaz u komoru, dublje u pozadini ognjište, nad njim visi kotao, a oko njega poredani lonci, škafovi i drugo kuhinjsko

⁸ Patrice Pavis, *Pojmovnik teatra*, Antibarbarus, Zagreb, 2004., str. 87.

⁹ Julije Benešić, »Srgjan Tucić«, U: Srgjan Tucić, *Golgota. Drama u tri čina*, Nakladni fond D. H. K., Zagreb, 1913., str. 99-100.

¹⁰ Usp. Branko Hećimović, »Srđan Tucić, autor *Povratka*«, U: *13 hrvatskih dramatičara. Od Vojnovića do Krležina doba*, Znanje, Zagreb, 1976.; Boris Senker, »Vrijeme stilske pluralizma«, U: *Hrestomatija novije hrvatske drame*. I. dio, Disput, Zagreb, 2000.

posuđe. Glavni ulaz u sredini. Lijevo mali prozorčić sa zamusanim staklima...»¹¹ posredno informiraju gledatelje da se ondje već satima ili danima nešto zbiva, da život teče, a to što se upravo tog trenutka zbiva samo je jedna njegova etapa. Ujedno je uprizoreno siromaštvo i dio smišljene scenske igre u predstavi naturalističkog predznaka kada autor *potajice* izlaže točno određene informacije koje će publika, čak i nesvjesno, iskoristiti te koje će objasniti daljnji tijek radnje. Idiličnom predbožićnom ugođaju na kraju prvog prizora priključuje se stari prosjak Dako koji u drugom prizoru odigrava središnju ulogu kada na Jelin nagovor pripovijeda o tragično okončanom ljubavnom trokutu u kojem je u mladosti sudjelovao. Iako se ta umetnuta priča pojedinim kritičarima učinila suvišnim narativnim dodatkom koji dramsku radnju nepotrebno opterećuje i usporava, Martina Petranović pravilno uviđa da će taj narativni umetak, sadržavajući sve osnovne elemente središnje priče – od načelne ideje o zabranjenoj ljubavi i neimaštine preko konkretnih detalja poput blagdanskog ozračja i čerdana – biti udvajanje, najava i simbolička prefiguracija događaja prikazanih na sceni te time i generator scenske napetosti.¹² Ujedno ona preko Jelinog sažaljevanja nad Dakinom sudbinom naznačuje Jelino poistovjećivanje s protagonistima priče i time nam nagovještava već pri početku dramske radnje Jelinu bračnu nevjeru, preljub. Dakina pripovijest inicira i predskazuje tragičan svršetak cjelokupne dramske radnje čime Tucić stvara preduvjete ubrzanom penjanju ka kulminaciji i konačnom razrješenju. Dakle, radi se o započinjanju drame uvjetno vezane uz prethodna zbivanja bitna za daljnje građenje teksta, pretpostavljenoj ekspoziciji koja je ipak upisana i locirana u Dakinoj narativnoj replici.

Truli dom Antonija Bogner Šaban ocjenjuje kao poetički najsloženiju Tucićeve dramu.¹³ U prilog tvrdnji ide i činjenica da je ekspozicija u *Trulom domu* i ovog puta smještena u događaj koji prethodi radnji, odnosno ona nije izravno, bjelodano utkana u sam dramski tekst kao što je slučaj s *Povratkom*. U *Trulom domu* ona je

¹¹ Ibid, 3, str. 2.

¹² Martina Petranović, »Dva slavonska *Povratka* (Srđan Tucić i Zlata Kolarić Kišur)«, *Šokačka rič* 3. Zbornik radova znanstvenog skupa slavonski dijalekt održanoga u Vinkovcima 11. i 12. studenog 2005., str. 124.

¹³ Antonija Bogner Šaban, »Književno-kulturni krug obitelji Tucić«, *Dani Hvarškoga kazališta – Prešućeno, zabranjeno, izazovno u hrvatskoj književnosti i kazalištu*, HAZU/Književni krug, Zagreb/Split, 2007., str. 263.

fragmentarno postavljena kroz čitav dramski tekst, a ponajviše pri njegovu početku, čime se približavamo tumačenju kako Tucić kroz prostor scenske igre u *Trulom domu* na perfidni način izlaže veliki broj informacija koje će čitatelji, publika, čak i nesvjesno, iskoristiti te koje će objasniti tijek radnje. Primjerice, psihološku, socijalnu i emocionalnu motivaciju likova primorani smo iščitavati iz naizgled banalnih dijaloga Dunje Petrovne i Manje Voluškinine, djevojaka iz susjedstva, u prvom prizoru prvoga čina koje uz pregršt za radnju nebitnih sentenci naznačuju i predskazuju budući dramski sukob:

»Manja: A-laj! Volim ostati cura za sav život, neg' ovako poći za muža, kô naša Katja.

Dunja: Spremljena je, baš ju briga.

Manja: A, gle?... Al' za dva muža, šta?

Dunja: A što đavla za dva?

Manja: E, pa za jednoga da se udaje, a drugomu da voli...«¹⁴

Ili pak u dijalogu Petra Semenčića Ligurova, starješine i Marfe Nikolajevne u trećem prizoru prvoga čina:

»Marfa: A što vele zli, baćuško?

Petar: No u tutanj im brbljanje, to ti i sama znaš... Ono se naime pogovara rad upravnika...

Marfa: Ele, a što to?

Petar: Ne vrijedi, Marfa, ne vrijedi...

Marfa: Pa ded, baćuško, meni možeš.

Petar: A ti kô da i ne znaš?... Vele, da se on smuca oko Katje.

Marfa: Zar on? O, sveta bogorodice kazanska, al su im pakleni jezici!

Petar: To i ja velim, pakosni su, što vam je dobar.

Marfa: A nego, što bi drugo i bilo?... Fedor Ivanović i fin je i pošten i svi smo mu jednaki... A reci i sâm, Petre, bi l' on sâm nukô Katju, da podje za Ivana Zaharovića, kad bi tako bilo... tako kô ti veliš?...«¹⁵

¹⁴ Ibid. 6, str. 4.

¹⁵ Ibid, str. 6-7.

I ovog puta Tucić tematizira poremećeni bračni odnos začet na predbračnom seksualnom odnosu koji nije upisan u sam dramski tekst. On je, kako je to uobičajeno u Tucića, nenapisana predigra, pretpostavljena ekspozicija, grijeh koji rezultira mogućnošću izravnog prelaska na kulminaciju i tragičan rasplet. Protagonisti *nenapisanog* su dvadeset jednogodišnja Katja, lijepa i stasita djevojka te upravnik gubernije, lažni dobročinitelj Fedor Ivanović Dobrunov. Njihova ljubavna afera svršava Katjinom trudnoćom. Ne želeći se zbog različitosti društvenog staleža i statusa vjenčati za nju, Fedor nastoji skriti grijeh inicirajući brak između Katje i svog pretpostavljenog Ivana Zaharovića Viskina, plahog, mršavog i blijedog, sušičavog četrdeset dvogodišnjeg gubernijskog pisara. Dramska radnja, upisano, započinje upravo zarukama te pripremom za svatove. U prva dva čina drame Tucić u prvi plan stavlja Katjine dvojbe pri udaji za Ivana Zaharovića te hinjenu dobrotu Fedora Ivanovića, a da bi potkrijepio takav prikaz problematike, u strukturu teksta uvodi i skupinu likova koji svojim individualiziranim statusom utječu i na samu radnju. Pri tomu najizraženija je pojava seoskog starješine Petra Semenovića Ligurova koji prijateljski zagovara brak iz ljubavi upoznat sa situacijom zbog koje ovaj brak ima biti sklopljen i potiho pretpostavljajući moguću tragičnost u slučaju uspostavljanja braka bez ljubavi ili još gore, skrivanja grijeha. Antonija Bogner Šaban ističe kako tim modernističkim nazorima, impregniranim krajem prvog čina, Tucić najavljuje tragediju Katjina ženstva, dok podmetanje Dobrunovljeva sina Fedje Viskinu i konačno ubojstvo djeteta izvodi kao rezultat društvenih zadanosti presudnih za sudbinu pojedinca. Preuzimajući konvencije više stilskih epoha i ne obazirući se na korespondentnost, ali i razlikovnost tretiranja teme brakolomstva, Tucić tim, ali i srodnim poetički nedosljednim srazovima, otvara prostor za isticanje ključnih situacija u kojima neposredno konfrontirani likovi Katja i Dobrunov u drugom, a Viskin i Fedja u trećem činu, obrazlažu svoje ponašanje. Stoga je i moguća argumentacija Katjina moralnog posrnuća realističkim invektivama – sramotu treba pod svaku cijenu legalizirati.¹⁶ Sramotu koja je začeta prije no što je sama dramska radnja započela i koja svoje potpuno otkrivanje zadobija tek koncem drame, umorstvom šestogodišnjeg Fedje.

Golgota je koliko je poznato, predzadnji Tucićev dramski tekst objavljen i igran 1913. godine.¹⁷ U novije doba se revalorizira ta Tucićeva simbolistička,

¹⁶ Ibid. 13, str. 264-265.

¹⁷ Ibid. 8; Premijerno prikazana 4. svibnja 1913. u HNK u Zagrebu.

artistička tragedija u tri čina ponajviše zahvaljujući Ivici Matičeviću¹⁸ i Borisu Senkeru koji za nju tvrdi da je jedan od zanimljivijih, scenski i glumački poticajnih hrvatskih dramskih tekstova iz razdoblja moderne.¹⁹ Tekst je u skladu s uvjerenjima protagonista Demetrija u kritici označen kao *nietzscheovski*, u vrijeme uprizorenja gotovo zabranjen kao antireligiozno djelo, pjesnička težnja za punim ljudskim životom u osobnoj nesputanosti i slobodi, u pravu na svoju radost i na svoj grijeh, pravu koje čovjeku osporavaju dogmatici svih vrsta. U očajnoj želji za životom i nenalaženjem Krista unutar krutih zidina samostana, odnosno redovničke stige i licemjerstva, Demetrije hrli k slobodi u svijetu onkraj samostanskih zidina. Pronalazi ju nakratko u ljubavi i strasti sa Ženom, no uvidjevši njezinu nevjeru, ubija ju te se pokušava vratiti u samostan kako bi okajao soje grijehe. No, redovnici u samostanu tjeraju ga uzvicima: Apage Satanas!²⁰ Branko Hećimović²¹ ističe da se vrijednost *Golgote* odražava u lirskim ugođajima i ponekim kontemplacijama kao i u samoj kompoziciji i provođenju dijaloga. Uz to treba spomenuti i vizionarstvo koje usprkos svojoj mutnoj i neraščišćenoj podlozi i završnom misaonom rezonu daje Tuciću široke mogućnosti da eksperimentira, što i čini, pa Krista postavlja u različite pozicije i odijeva u više ruha.²² U samostanu redovnici na samom početku prvog čina *okrepljuju dušu* čitajući po uputi priora patera Makarija prisposobu o izgubljenom sinu iz Evanđelja po Luki. Čitanje prekida smijehom redovnik Demetrije na opću osupnutost ostalih redovnika. Kako bi se opravdao, Demetrije kazuje kako ga je priča o izgubljenom sinu podsjetila na sličan događaj:

»**Demetrije:** Sjećate li se moga češljugara? Moje zlatne, male ptičice? Ulovio sam ga ovdje u vrtu, jedva što mu perje probilo. Ponio sam ga gore, u moju ćeliju i – živio s njime. Da, živio, kao da mi je mlađi brat ili sestrice. Pazio sam ga kao nešto dragocjeno, hranio mrvicama bijela hljeba, što sam ga krađom odnosio s

¹⁸ Ivica Matičević, »*Golgota Srđana Tucića*«, U: *Raspeti Juda. Pristup biblijskom predlošku u drami hrvatske avangarde*, Mala knjižica Matice hrvatske, kolo V, knj. 27, Matica hrvatska, Zagreb, 1996.

¹⁹ Boris Senker, »Srđan Tucić«, U: *Hrestomatija novije hrvatske drame*. I. dio, Disput, Zagreb, 2000., str. 51.

²⁰ Ibid. 8, str. 96-97.

²¹ Ibid. 1.

²² Ibid. 1.

vašega stola. I radovao sam se vedrom, nepomućenom srećom, gledajući kako raste, kako se razvija, kako se obavlja šarenim perjem. Čitavi dan bila je moja ćelija ispunjena njegovim veselim cvrkutom, lepršanjem malih krila, vedrinom našeg prijateljstva.. Sve dok nije došao čas, kad je spoznao, da moja ćelija nije svijet, nego tamnica, da je svijet tamo vani u vrtu, u zelenilu, u suncu, kod drugova... u slobodi! I umuknuo je, pritajio se, a mala glavica klonula mu. Bio je slobodan, dok je prozor bio zatvoren, a kad sam otvorio prozor, – koji bi za nj bio vrata u slobodu – zarobio sam ga u krletci. Njegova tuga kosnula me. Vi ne možete znati, koliko sam tuge potrošio na to malo stvorenje!... Jednoga jutra, kad je sav vrt ozvanjao radosnim dozivom njegovih drugova, uzeo sam ga u ruke, otvorio prozor i bez riječi, bez pozdrava, bez oproštaja – samo čudno bolnim srcem – pustio na slobodu. (...) Kad mi ga je nestalo ispred očiju uhvatila me takova čežnja za njim, da sam ga glasno dozivao, molio, preklinjao da se vrati... (...) Ne shvaćate vi toga, nikad nećete razumjeti onaj čudni doziv života, koji je moga češljugara povukao u slobodu. Jednoga dana došao je opet k meni... (...) Ali ne kao sin iz evanđeoske priče nego da mi se naruga... Sjeo je na granu akacije ispod moga prozora, smijao se srebrnim svojim cvrkutom i pitao me, smije li ući. Ali ušao nije. Najednoć se porugljivo nasmijao, i odlepršao u svoje zlatne daljine... O da je ušao!... (...) Smrvio bih ga ovim svojim rukama!«²³

Najava zbivanja, udvojenost, preklapanja radnje i ovoga je puta prisutna u narativnim umecima u dramsku radnju na samom početku prvog čina *Golgote*. Riječ je o biblijskoj prisposobi te Demetrijevoj vezanoj priči o češljugaru. Narativni umeci nadopunjavaju, odnosno semantički postupno nadrastaju jedan drugoga, predviđajući cjelokupnu dramsku radnju te ju istovremeno ubrzavaju. Treći narativni sklop pronalazljiv u *Golgoti* također je posuđen iz Biblije. Radi se o starozavjetnoj *Pjesmi nad pjesmama* i to njezinom drugom poglavlju koje započinje stihovima: »Ja sam ruža Saronka, ljiljan u dolu. Što je ljiljan među trnjem, to je draga moja među djevojkama...«²⁴ Unatoč priorovoj zabrani čitanja Salomonove pjesme, Demetrije naprasno započinje čitati izrečene stihove želeći da njegovi kolege ne samo umom već i osjećajem spoznaju kako je velik Bog. Funkcionalno stihovi *Pjesme nad pjesmama* predstavljaju stabilizaciju kazališnog analognog

²³ Ibid. 8, str. 14-17.

²⁴ Ibid. 8, str. 18.

odnosa između ovostranog i onostranog, jave i sna, redovničke stege i prividne slobode, života, osjećaja, strasti s one strane samostana, odnosno prvog i drugog čina *Golgote*. Nakon učinjenog smrtnog grijeha, ubojstva žene zbog njezine nevjere, u trećem činu Demetrije, a na nagovor Njega, Krista koji preuzima na sebe svu krivnju pred ljudima za zlodjelo, uzaludno odlazi u samostan tražiti od priora i ostalih redovnika milost, utjehu i oprost kako bi se mogla ponoviti rečenica s kraja Demetrijeve prispodobе o češljugaru. Drama skončava Demetrijevim vapajem »O, Hriste, gdje si!?« Na što dobiva odgovor: »Tu sam: vječno razapet radi vas i vječno živ za vas!«²⁵ *Golgota*, uz svoj artistski predznak, odvaja se od prethodnih dvaju interpretiranih drama još jednom bitnom činjenicom – ona nema predradnju koja bi predskazala daljnje događaje, nema nenapisanu predigru, dramska radnja započinje onog trenutka kada je upisana u bjelinu papira. Iz tog razloga Tucić smatra potrebnim čak iz tri segmenta, jednim narativnim umetkom i dvama intertekstualnim podsjećanjima na, za dramsku radnju svrhovite, dijelove Biblije, graditi ekspoziciju. Takvom dramaturškom intervencijom Tucić je i ovoga puta osigurao mogućnost brze i efikasne kulminacije iako predtekst ne postoji. A uz naglašenu ekspoziciju, raspletu svakako potpomaže i umetanje *irealnih* likova, Njega u našem slučaju, koji su svojim nadljudskim, božanskim sposobnostima i vrijednostima u stanju razriješiti problem – u Tucića na izrazito tragičan način.

III.

U tri prikazane Tucićeve drame, *Golgotu* stilski raznorodnu u odnosu na *Povratak* i *Truli dom*, uočili smo dva temeljna mjesta upisivanja ekspozicije. Prvi koji je vezan uz verističku Tucićevu stilsku opredijeljenost, u *Povratku* i *Trulom domu*, pronalazimo izvan dramskog teksta, ona je utkana u predigru dramskoj radnji koju naslućujemo kroz početke napisanih početaka drama, pretpostavljena je. Način na koji je naslućena u dramskom tekstu primorava nas da raslojimo ekspoziciju u Tucićevim verističkim, naturalističkim dramskim tekstovima na dva dijela:

1. *Pretpostavljena ekspozicija* udvojena u narativnoj replici dramskog lika (*Povratak*);
2. Fragmentarno uočavanje *pretpostavljene ekspozicije* kroz scensku igru (*Truli dom*).

²⁵ Ibid. 8, str. 97.

No, uz ovo raslojavanje pronicljivog zapažanja Branka Hećimovića s početka rada, koje nam je bilo polazište u razotkrivanju građenja ekspozicije u dramama Srđana Tucića, primjetna je još jedna kompozicijsko-dramaturška srodnost u postupku stvaranja, i potenciranja ekspozicije. Ekspozicije koja je ovog puta bjelodana, predigra je ispisana u narativnim konstrukcijama, a ipak uzrokuje neuobičajen razvoj dramske radnje ubrzano se penjući ka kulminaciji, i to u času kad je u samom početku drame dat smjerokaz daljnjeg razvijanja dramske radnje pa se samo čeka nagoviješten dramatični finale. Takav je slučaj s Tucićevom *artističkom Golgotom*, poetički drukčijom sastavnicom njegova dramskog stvaralaštva. U ovom slučaju ekspozicija se približava svojem inicijalnom opisu u klasičnoj dramaturgiji i stoga o njoj možemo govoriti kao o *postavljenoj ekspoziciji*.

U većini drama ekspoziciju Tucić doživljava kao nužno zlo koje prethodi radnji i pokreće je, te ju iz tog razloga integracijom u dramsku radnju iz koje katkad proizlazi i njezino udvostručivanje, pokušava učiniti što vjerodostojnijom. Kako bi se doimala što prirodnijom, ekspozicija, koja je uglavnom statična i narativna karaktera, priča o okolnostima pod kojima se odvija dramska radnja, biva u Tucića rijetko pretočena u živi dijalog koji stvara osjećaj da je glavna radnja započela. Češće se zadržava upravo u narativnim umecima čime se, u Tucićevom slučaju, statičnošću i mirnoćom potencira eksplozivnost i jačina tragičnih događanja u nastavku dramske radnje. Nepobitno je da nas Tucić pri samom početku triju promotrenih tragedija, različitim načinima i jačinama, uvodi u samo središte zbivanja, upućuje nas u pripovijest koja je već započela i čiju logiku ćemo usput pronaći. U tri razotkrivena ekspozicijska sloja moguće je inkorporirati i ostatak dramskog stvaralaštva Srđana Tucića. Ali, uvjerenja smo, i većine drama vremena stilskog pluralizma²⁶ u hrvatskoj dramskoj književnosti na razmeđu 19. i 20. stoljeća.

²⁶ Ibid. 4, str. 7.

EXPOSITION IN SRĐAN TUCIĆ' DRAMAS

/Povratak, Truli dom, Golgota/

S u m m a r y

In three Tucić' dramas, *Golgota*, differing in style from *Povratak* and *Truli dom*, we noticed two basic places of entering the exposition. The first, related to veristic style preferred by Tucić and used in *Povratak* and *Truli dom*, is found outside the boundaries of the dramatic text, it is interwoven within the prologue of dramatic plots and sensed through the initial written parts of dramas, i.e. non-entered (supposed). The manner in which it is sensed in the text itself forces us to stratify the exposition in Tucić' veristic, naturalistic dramatic texts in two layers: 1. Non-entered exposition doubled in the narrative replica of dramatic character (*Povratak*); 2. Fragmentary noticing of non-entered (supposed) exposition through the scene play (*Truli dom*). In addition to such stratification, we can observe another compositional-dramatic similarity in the process of creation and enforcing of exposition in Tucić' dramas. In this case the exposition is evident, the prologue is written in narrative construction, but nevertheless it causes an unusual development in the dramatic plot swiftly rising to culmination, in the very moment when the guidelines for further development of the dramatic plot are given in the beginning of the drama, and only the implied dramatic finale is expected. Such is the case with Tucić' artistic *Golgota*, poetically different component of his dramatic opus. In this case, the exposition is close to its initial description in classic dramaturgy and due to that reason we can consider it the entered exposition.