

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet Osijek

Diplomski studij: Hrvatski jezik i književnost

Ana Šarić

Stilistika didaskalija u drami hrvatskog ekspresionizma

Diplomski rad

Mentorica

Doc. dr. sc. Sanja Jukić

Osijek, 2018.

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Odsjek za hrvatski jezik i književnost / Katedra za hrvatsku književnost

Diplomski studij: Hrvatski jezik i književnost

Ana Šarić

Stilistika didaskalija u drami hrvatskog ekspresionizma

Diplomski rad

Znanstveno područje humanističkih znanosti, znanstveno polje filologija,
znanstvena grana teorija i povijest književnosti

Mentorica

Doc. dr. sc. Sanja Jukić

Osijek, 2018.

SADRŽAJ

1. UVOD.....	5
2. DRAMSKA POETIKA EKSPRESIONIZMA.....	6
3. STILISTIKA I DRAMSKI DISKURS.....	9
3.1 Didaskalije kao autorski govor i pomoćni tekst.....	12
4. STILISTIKA DIDASKALIJA U DRAMI HRVATSKOG EKSPRESIONIZMA.....	14
4.1 Didaskalije na počecima i završecima drame, čina ili scene.....	15
4.2 Didaskalije koje najavljuju i/ili presijecaju replike likova	26
5. ZAKLJUČAK.....	36
6. LITERATURA.....	38
ŽIVOTOPIS.....	40

SAŽETAK

Predmet ovoga rada istraživanje je didaskalijskih stilova u drami hrvatskog ekspresionizma. Istraživački korpus čine drame *Kraljevo* Miroslava Krleže, *Pustolov pred vratima* Milana Begovića, *Vožnja* Miroslava Feldmana, *Bijesno pseto* Ahmeda Muradbegovića te drama *Ecce homo! Evo čovjeka!* Tita Strozija. Istraživanje obuhvaća opsegovni udio i stilska obilježja didaskalija te odnos didaskalija i govora likova, s tim što se učinci stilskih postupaka tumače s obzirom na poetološko-stilski kontekst hrvatskog ekspresionizma. Korpus se dvostruko radno kontekstualizira – najprije se opisuje poetološko-stilski kontekst ekspresionizma s naglaskom na dramskoj poetici, a onda se navode temeljne postavke stilistike dramskog diskursa koja je uporišna metodologija rada. U analitičko-interpretacijskom dijelu istražuju se stilska obilježja didaskalija u navedenim predlošcima, i to tako da se najprije analiziraju didaskalije na početcima i završetcima drame, čina ili scene, a potom didaskalije koje na različite načine najavljuju i/ili presijecaju replike likova. Zaključno se sistematiziraju stilske specifičnosti didaskalija s obzirom na autorstvo te s obzirom na poetološko-stilski kontekst ekspresionizma.

Ključne riječi: ekspresionizam, stilistika, dramski diskurs, didaskalije

1. UVOD

Cilj je rada, na temelju paradigmatičkih primjera, istražiti specifičnosti stilistike didaskalija u razdoblju hrvatskog ekspresionizma. Korpus za analizu čini pet ekspresionističkih dramskih tekstova: *Kraljevo* Miroslava Krleže, *Pustolov pred vratima* Milana Begovića, *Vožnja* Miroslava Feldmana, *Bijesno pseto* Ahmeda Muradbegovića te drama *Ecce homo! Evo čovjeka!* Tita Strozzića.

U radu se najprije opisuje poetološko-stilski kontekst ekspresionizma s naglaskom na dramskoj poetici, a onda se navode temeljne postavke stilistike dramskog diskursa koja je uporišna metodologija rada.

U središnjem, analitičko-interpretacijskom dijelu, istražuju se stilska obilježja didaskalija u navedenim predlošcima, i to tako da se najprije analiziraju didaskalije na počecima i završecima drame, čina ili scene, a potom didaskalije koje na različite načine najavljuju i/ili presijecaju replike likova. Na temelju odabranog korpusa odgovora se na pitanja koji se tipovi didaskalija u hrvatskom dramskom ekspresionizmu najčešće susreću, kakve su im jezično-stilske karakteristike te kakvi su učinci određenih didaskalijskih postupaka s obzirom na okvir dramskog teksta

Pokazat će se da ekspresionističke drame donose novu ulogu didaskalija, kojom odstupaju od klasične dramaturgije te više nisu samo pomoćni tekst ili scenska uputa, već su vrlo često i književno oblikovan narativno-deskriptivni tekst koji, osim što pomaže interpretirati radnju što je razvijaju glasovi i šutnje likova, uspostavlja i vlastiti motivsko-tematski svijet koji se može primati kao autonomni tekst.

2. DRAMSKA POETIKA EKSPRESIONIZMA

Riječ *drama* ima danas nekoliko značenja. Iz grčkoga jezika gdje znači *radnja*, dobiva podrijetlo književni rod, tj. dramsko pjesništvo, za razliku od epskog i lirskog. Unutar roda dramskog pjesništva drama označuje i vrstu, pa tako dramu u užem smislu razlikujemo od tragedije, komedije, pastorage, farse i ostalih vrsta i podvrsta dramske književnosti. U svakodnevnom se govoru riječ *drama* često upotrebljava i za označavanje kakvih dramatičnih životnih događanja, a četvrto značenje, u kojem taj pojam upotrebljava pretežni dio suvremene dramaturgije, određuje dramu kao dramsku umjetnost u totalitetu njenih sastavnica, kao *neposredno prikazivanje teksta pred publikom*. Iz takva određenja slijedi da je drama pjesničko-scenska/predstavljačka struktura u kojoj možemo razlikovati tri bitne komponente: tekst, glumca i publiku.¹

Ekspresionizam (lat. *expresio* – izraz) je jedan od antitradicionalnih avangardističkih pravaca, koji ima zapaženo mjesto u povijesti hrvatske književnosti 20. stoljeća, a izrastao je na stranicama hrvatskih časopisa »Kokot«, »Vijavica«, »Juriš« i »Plamen« čiji osnivači objavljuju prekid s tradicijom i postavljaju zahtjev za novom umjetnošću.² Početkom ekspresionizma u Hrvatskoj smatra se 1914. godina, tada počinje Prvi svjetski rat, objavljena je pjesnička zbirka *Hrvatska mlada lirika*, umire Antun Gustav Matoš, a iste se godine u dramskoj književnosti javlja i Miroslav Krleža s dva dramska teksta, *Legendom* i *Maskaretom*, koji označavaju početak dramske poetike ekspresionizma.

Pluralizam je kazališno-praktičnih težnji na početku 20. stoljeća uvjetovao inovacije u tehničkom, ali i dramaturškom i redateljskom smislu. Razdoblje između dva rata obilježeno je tzv. *redateljskim kazalištem* što ga u nas ostvaruju najvećom autonomnošću scenskog izraza i teorijskoga utemeljenja Branko Gavella, a potom i Bojan Stupica (Batušić, Švacov, 1998: 466-467).

Drama 20. stoljeća pripada dakle i književnosti i kazalištu, ona je mjesto prosijecanja tih umjetnosti, mjesto njihova dodira, prožimanja, ali i osporavanja i sučeljavanja. Prvi svjetski rat, unatoč prividu mira, nameće kazalištu nadasve teške uvjete za umjetnički rad, mnogim je piscima „mač izbio pero iz ruke“, a političke i vojne vlasti upravljaju radom dramatičara i kazališta. Kazališni život karakteriziraju nadmetanja i sukobi niza dinamičnih i darovitih

¹ Preuzeto, više u: Batušić Nikola, Švacov Vladan, 1998. Drama, dramaturgija, kazalište, u: *Uvod u književnost : teorija, metodologija* / Zdenko Škreb, Ante Stamač. Zagreb: Nakladni zavod Globus, str. 441–469.

² Preuzeto, *Hrvatska enciklopedija*: Ekspresionizam. URL: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=17449>

dramatičara, redatelja, glumaca, scenografa i kazališnih kritičara koji katkad s dramaturških i estetičkih, katkad s posve osobnih – „klanovskih“, političkih i ideoloških – stajališta vrjednuju i tumače zbivanja na pozornici. Iz korijena se mijenja i shvaćanje scenografije jer se scenografi više ne bave „dekoriranjem“ pozornice i stvaranjem bogato urešene pozadine pred kojom će kostimirani glumci „recitirati“ dramski tekst, nego oblikuju trodimenzionalni prostor u kojemu će se glumci kretati i koji će se kretati s njima i oko njih jer drama ekspresionizma ima svoju najjaču vrijednost u dinamici (Senker, 1989: 8-25).

Žanr je drame, kako navodi Miroslav Šicel (2007), u svojim poetološkim određenjima i mogućnostima praktički bio predodređen za takav literarno dramsko-scenski izraz koji će biti u stanju adekvatno popratiti i prikazati svu dinamiku vremena, složeno i kaotično okruženje i raspoloženje mladih buntovnika ekspresionista: spremnih na aktivan otpor i totalnu negaciju svega postojećeg na općoj socijalnoj sceni s jedne strane, a istodobno duboko introvertiranih i emocionalno prenapetih u svojim ratnim i poratnim stresovima s druge strane (Šicel, 2007: 104).

Raščlamba dramskih ostvarenja za rezultat ne nudi jedinstven obrazac ekspresionističke drame. Estetska autonomija, jedan od najvažnijih postulata ekspresionističke poetike, pruža visok stupanj stvaralačke autonomije koja seže od jezične stilizacije koja poetizira realističnu fakturu do potpuno apstraktne igre.³

Nikola Batušić i Vladan Švacov (1998) navode da zreli ekspresionizam u dramski izraz uvodi stalnu međuigru pričina i zbilje, iluzije i realnosti te zastupa unutarnji život nasuprot izvanjskom (Batušić, Švacov, 1998: 471).

Boris Senker (1989) pojašnjava da je ekspresionistički „scenski mikrokozmos“ otvoren za pripadnike svih dramskih slojeva i kasta. U njemu će se naći i biblijski junaci, i heroji antičkih mitova, i povijesni velikani, i groteskne figure seljaka, bogalja, slaboumnika, luđaka, zločinaca, i gradska sirotinja, i elegantne, blazirane figure iz kozmopolitskog okruženja, i utvare, sjene, vizije i vampiri. Noć je često vrijeme ekspresionističke drame kao prikaz čovjeka izgubljena u vanjskoj ili unutarnjoj tmuni. Također, pod dojmom ratnih i revolucionarnih juriša, ekspresionisti gotovo strepe pred podivljalom gomilom u pokretu, a u njihovom dramskom svijetu takva gomila ponajčešće nema nikakve srodnosti s klasno, nacionalno ili ideološki osviještenim kolektivom koji je sposoban promijeniti svijet, već na

³ Više u: Žmegač, Viktor. 1985. Ekspresionizam i srodna strujanja, u: *Povijest svjetske književnosti, Knjiga 5*. Zagreb: Mladost, str. 208-243.

našu pozornicu srlja animalni čopor, nerijetko uspoređen s čoporom bijesnih pasa. Središnji je lik ekspresionističke drame ponajčešće usamljenik, u širokom rasponu od neshvaćena, izolirana genija preko raznovrsnih izopćenika do ljudi koji traže „izlazak iz svega“. Završeci drama ponajčešće donose definitivni bijeg čovjeka od gomile, smrt u ekstazi, samoubojstvo ili linč. Patnja, pobuna, borba i poraz junaka nisu besmisleni, već navješćuju dolazak Novog čovjeka koji će preobraziti podivljalu gomilu u zajednicu slobodnih i samosvjesnih individuuma (Senker, 1989: 26-28).

Ekspresionistički stil obilježava bujan izraz, izbjegavanje logičkoga reda u govoru i mišljenju, sklonost metafori, hiperboli, fragmentu i snažnim zvučnim efektima, patetičnost, dramatičnost te prenaplašavanje osjećajnosti i stanja poput očajja, bijede, straha, tjeskobe i slično.⁴

Ekspresionizam je *afirmirao ideju o književnome djelu kao neponovljivoj kreaciji* (Senker, 1989: 28) te u drami dolazi do razaranja tradicionalne dramaturgije, odstupanja od tradicionalne scenografije, uključivanja gomile, izravnog oponašanja životnoga nemira i izrazite patetike, a sve je praćeno velikom igrom svjetlosti i zvuka. Silazna putanja ekspresionizma započinje već nakon Prvog svjetskog rata, iako će u hrvatskoj književnosti ekspresionizam biti dominantna umjetnička paradigma i tijekom trećeg desetljeća 20. stoljeća.

Analizirani korpus ovoga rada čini pet ekspresionističkih drama: Miroslav Krleža, *Kraljevo* (1915); Milan Begović, *Pustolov pred vratima* (1926); Miroslav Feldman, *Vožnja* (1927); Ahmed Muradbegović, *Bijesno pseto* (1925); Tito Strozzi, *Ecce homo! Evo čovjeka!* (1924).

Pogledajmo i kojim terminima i sintagmama autori navedenih dramskih tekstova određuju njihovu pripadnost dramskim vrstama ili žanrovima. Begovićev je *Pustolov pred vratima* „tragikomedija u devet slika“, Feldmanova *Vožnja* „groteska u tri čina“, Muradbegovićevo *Bijesno pseto* „drama u šest slika“, a Strozzijev *Ecce homo!* „tragedija čovjeka Jude iz Kariota“.

⁴ Preuzeto, *Proleksis enciklopedija*: Ekspresionizam. URL: <http://proleksis.lzmk.hr/19432/>

3. STILISTIKA I DRAMSKI DISKURS

Govoreći o stilistici dramskog diskursa, treba ponajprije reći kako je riječ o dugo zanemarivanoj temi naših stilističkih i književnoteorijskih istraživanja. Razlozi se za to vjerojatno mogu tražiti najprije u tome što je stilistika dugo vremena bila osporavana kao lingvistička disciplina⁵, ali i u samom dramskom diskursu, koji je zahtijevao složeniji model pristupa i proučavanja.

Marina Katnić-Bakaršić u knjizi *Stilistika dramskog diskursa* (2013) navodi kako je moguće nepovjerenje prema interpretaciji dramskog teksta posljedica i tzv. tekstualnog kriticizma, koji je dominirao 50-tih i 60-tih godina 20. stoljeća, a zaustavljao se na statičkoj analizi metafora, slika, te odstupanja od neutralnog stila, izvan konteksta, bez svijesti o posebnostima drame i njenoga jezika, bez dinamičkog istraživanja koje omogućavaju tek diskurs-analiza, pragmatička interpretacija i kritička stilistika (Katnić-Bakaršić, 2013: 28).

U vezi s tim, Katnić-Bakaršić u svom radu *Stilistika na raskrižju: kojim putem dalje?* (2015) zaključuje da *proučavanje stila književnoga teksta ili stila nekoga književnika danas često podrazumijeva lingvistički pristup kao i teoriju intertekstualnosti, naratologiju, teoriju stilskih i narativnih figura, postkolonijalnu kritiku i niz drugih modela, a izbor određenih pristupa i modela uvijek zavisi od konkretnoga teksta ili grupe tekstova*⁶.

U našim se stilističkim analizama stil drame dugo proučavao na isti način kao i stil proze, odnosno poezije, pa su, samim time, izostajala konkretna zanimanja za zasebnu stilističku interpretaciju dramskog diskursa. Govoreći o podstilu drame, unutar književnoumjetničkoga stila, Katnić-Bakaršić navodi da drama privlači sve veću pažnju u novijim stilskim proučavanjima zbog niza svojih specifičnosti, prije svega zato što je riječ o podstilu s najvećim stupnjem konverzacije i dijalogičnosti (Katnić-Bakaršić, 1999: 54).

⁵Marina Katnić-Bakaršić u svom radu *Stilistika na raskrižju: kojim putem dalje?* (2015) navodi kako je stilistika, kao malo koja znanstvena disciplina, oduvijek bila predmet mnogobrojnih subjektivnih, ekspresivnih i figurativnih sudova te kako je, danas, definitivno jasan status stilistike kao discipline na raskrižju, ali da je upravo takav položaj njezina *differentia specifica*, odnosno ono što stilistiku čini zasebnom disciplinom. Smještenost stilistike na susretištu lingvistike i književnosti polazište je za semiotičku, multimedijalnu analizu i interpretaciju te bi svaki stilističar trebao imati solidno lingvističko obrazovanje, koje uključuje i poznavanje suvremenih disciplina poput pragmatike, konverzacijske i (kritičke) diskursne analize ali i (socijalne) semiotike, kognitivne poetike, naratologije, književnih teorija, postkolonijalne i feminističke teorije itd. Uz sve to, stilističar treba posjedovati sposobnost interpretacije i kritičkog pristupa tekstu i diskursu. Više u: Katnić Bakaršić, Marina, 2015. *Stilistika na raskrižju: kojim putem dalje?* URL: <https://stilistika.org/katnic-bakarsic>

⁶Preuzeto, više u Katnić Bakaršić, Marina, 2015. *Stilistika na raskrižju: kojim putem dalje?*

Pružajući informacije o postojećim istraživanjima dramskog diskursa sa stilističkog aspekta, treba ponajprije spomenuti knjigu *Stilistika dramskog diskursa* (2013) Marine Katnić Bakaršić, koja je prvi put objavljena 2003. godine, a doživjela je veliku afirmaciju u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj, Sloveniji i Austriji jer je bila novina u našoj sredini i predstavlja pokušaj konstruiranja i primjene potpuno složenog modela stilističke interpretacije dramskog diskursa. Do tada su se, kako navodi autorica, dramskim diskursom i osobitostima njegovog stila s lingvističke strane gledišta pretežno bavili anglosaksonski teoretičari Culperer, Short, Verdonk i Herman (Katnić-Bakaršić, 2013: 11).

Iako je sasvim jasno da je drama zaseban književni rod, kada se, navodi Katnić-Bakaršić, pogleda nerazmjer radova posvećenih istraživanju književnoumjetničkog stila uopće, odnosno proznih i poetskih tekstova i onih koji se bave dramskim diskursom sa lingvističkog, stilističkog aspekta, onda se uočava da nije nimalo redundantno posebno naglasiti zasebnost drame (Katnić-Bakaršić, 2013: 16).

Odsutnost stilističkih radova o dramskom diskursu zbog dovođenja drame u stihovima u vezu s poezijom, a drame u prozi u vezu s proznim stilom, samim time nije prihvatljivo. To potvrđuje i raspravlja i Dietrich Schwanitz u svojoj knjizi *Teorija sistema i književnosti* (2000), gdje navodi da drama *nije ni monološko samoprikazivanje samotnih stanja svijesti poput lirike, niti se slobodno preko granice između svijesti kreće tamo-amo poput pripovjedača u romanu, koji čas prikazuje svijest čas komunikaciju, a povrh toga i ono što je za oboje nedostižno – jer drama, naime, nije ništa drugo nego prezentacija izravne interakcije licem u lice, ma kako da je stilizirana forma u kojoj se to događa* (Schwanitz, 2000: 92).

U navedenoj su Schwanitzovoj knjizi težišta interesa ponajprije književna teorija i povijest književnosti unutar teorije sistema te on, u poglavlju u kojem govori o dramu, ne ulazi u analizu stilistike dramskog diskursa. Međutim, važna nam je njegova definicija drame kao *izravne interakcije licem u lice*, a Katnić-Bakaršić ističe i definiciju britanskog lingvиста Davida Crystala, koji dramu definira kao *dijalog u akciji*⁷ (Katnić-Bakaršić, 2013: 15).

Katnić-Bakaršić dodaje kako razliku dramskih u odnosu na prozne i poetske tekstove treba, u najvećoj mjeri, potražiti u njihovoj dijaloškoj prirodi koja je izravno povezana s tzv.

⁷ Riječ je o definiciji koju Katnić-Bakaršić citatno preuzima od Crystala, a on ju iznosi u svojoj knjizi *The Cambridge Encyclopedia of Language*. Više u: Crystal, David, 1994. *The Cambridge Encyclopedia of Language*. Cambridge University Press, str. 75.

*deiktičkom artikulacijom jezika u drami*⁸, odnosno kao dominantno vrijeme događanja u drami se javlja prezent jer najviše odgovara aktualnoj situaciji u kojoj se dijalog odvija (Katnić Bakaršić, 2013: 20).

Potvrđuje to i Manfred Pfister u svojoj knjizi *Drama. Teorija i analiza* (1998), koji, sa stajališta scenske realizacije, objašnjava da je dijalog u drami *temeljni modus prikazivanja* jer je riječ o govorenoj radnji u kojoj je uvijek sadržan aspekt izvođačkoga pa kao objašnjenje dodaje: *Dramski govor kao govorni čin konstituira uvijek svoju govornu situaciju i time je situacijski vezan* (Pfister, 1998: 28).

Pfisterova je knjiga jedna od rijetkih prevedenih studija koje se bave srodnim pitanjima, daje se prikaz univerzalnih struktura i postupaka pisanja dramskih tekstova, s tim da je Pfisterovo polazište primarno vezano za dramu na sceni, čak i kada se razmatraju pitanja jezika, a osnovna je namjera pisanja knjige, kako navodi autor, *deskriptivna komunikativna poetika dramskih tekstova* te ona treba *olakšati upuštanje u analizu drame i u literaturu o analizi drame* (Pfister, 1998: 15, 21).

Kada Pfister govori o modernoj drami, navodi kako ona nastaje iz krize koja se očituje u narušavanju apsolutne dramske forme putem inovacija, odnosno putem *epskih komunikacijskih struktura u drami*, koje tvore jasnu paralelu s metafikcionalnim oblicima moderne i postmoderne literature tj. koje eksplicitno ili implicitno, eksponiraju kodove, podrivaju automatizam gledaočeve recepcije, zahtijevaju aktivan udio recipijenta u komunikacijskoj razmjeni i sl. (Pfister, 1998: 115).

To znači da moderne drame zahtijevaju složeniji model stilističke interpretacije jer, kako navodi Katnić-Bakaršić, tradicionalna strukturalna stilistika (posebno lingvostilistika) nije ni mogla govoriti o *jeziku u akciji* i o *dijaloškoj interakciji*, budući da je ona svaki tekst promatrala statično, kao jednom zauvijek danu činjenicu koja ima jedno značenje i smisao. Nasuprot tome, suvremena stilistika uvijek je interpretativna, a ne samo analitička disciplina, te je uvijek svjesna dinamičkih odnosa svakog teksta, posebno u smislu različitih interpretativnih praksi koje dominiraju u društvu u određenom trenutku (Katnić-Bakaršić, 2013: 18).

⁸ Marina Katnić Bakaršić ističe kako je centralna shema drame i dramskog dijaloga ja – ti – ovdje – sada. U takvoj se shemi prepoznaju sva tri tipa deikse: personalna (osobne zamjenice *ja* i *ti*), temporalna (*sada*) i spacijalna (ovdje). Vidi: Katnić-Bakaršić, Marina, 2013. *Stilistika dramskog diskursa*. Sarajevo: IKD University Press, str. 20-23.

Dakle, diskursna stilistika pokazuje da svaki tekst omogućava različita čitanja, da su značenja višestruka i uvijek rezultat pregovaranja pozicije autora, teksta i čitatelja/recipienta. U skladu s tim i stilistička interpretacija dramskog diskursa može donijeti različite interpretacije, bilo da je riječ o lingvistu, teatrologu ili dramaturgu.

3.1 Didaskalije kao autorski govor i pomoćni tekst

Katnić Bakaršić navodi kako se dramski tekst sastoji od autorskog govora i govora likova, gdje je govor likova predstavljen kao upravni govor u dvije forme: u formi monologa i dijaloga, a autorski se govor, pak, realizira u formi didaskalija, odnosno autorskih napomena/remarki. Autorica dodaje i kako se, u odnosu na prozne, u dramskim tekstovima jasno čuvaju granice između autorskog govora i tuđeg govora te smatra da bi se u stilističkim istraživanjima dramskog diskursa jednaka pozornost trebala posvetiti svim tipovima govora, budući da središnje mjesto u analizama ponajviše zauzima dijalog (Katnić-Bakaršić, 2013: 30).

Marina Kovačević u svom radu *U prilog teoriji dramskog teksta. Između naratologije i teatrologije* (1993), navodi kako su mnogi teoretičari drame isticali odsutnost pripovjedačke instance kao njezine osobite specifičnosti. Međutim, Kovačević naglašava kako pripovjedača u drami svakako ima, odnosno, neposredno očitovanje likova ističe se kao svojstvo imanentno drami, a pripovjedač se povlači izvan dijaloških dionica u didaskalije. On je implicitno uvijek prisutan jer naslovljuje tekst, odabire i imenuje svoje likove, lokalizira radnju, sugerira dekor, opremu, geste likova, obavještava nas o prisutnosti lika koji šuti, dopušta da govore, stavlja im riječ u usta, tj. egzistira kao funkcija kojom se dramski tekst aktualizira (Kovačević, 1993: 66).

Kao *autorski govor u drami*, didaskalije su uobičajeno pisane u sadašnjem vremenu (prezentu) i to iz perspektive 3. lica, što znači da se dramska radnja uvijek događa *sada i ovdje*. (Katnić-Bakaršić, 2013:162).

U okviru scenske realizacije, Pfister razlikuje dva sloja dramskog teksta: monološke i dijaloške replike dramskih likova, koje predstavljaju glavni tekst, te jezične segmente teksta koji se u scenskoj realizaciji jezično ne manifestiraju, odnosno pomoćni tekst te dodaje da scenske upute mogu biti u pomoćnom ili glavnom tekstu. Kada su u pomoćnom tekstu, onda je riječ o didaskalijama koje se odnose na scenske upute za glumce ili za vizualno-akustički kontekst (upute o scenografiji, rasvjeti, glazbi, zvukovima, različitim efektima i sl.), a ako su, pak, u glavnom tekstu, onda performativnost dramskog govora jamči konstituiranje govorne

situacije u govornom činu i time implicitno pruža signale za uprizorenje (Pfister, 1998: 43-44), a prema Katnić-Bakaršić one i nisu didaskalije upravo zbog toga jer se realiziraju indirektno (Katnić-Bakaršić, 2013: 164).

Klasificirajući različite tehnike epske komunikacije Pfister upozorava i na divergentne slojeve teksta u kojima je smješten subjekt koji izgovara epski komentar, najprije izdvaja vanjske slojeve teksta (njemu pripadni autorski pomoćni tekst, projekcije, trake s natpisima, naslove teksta i montažu), a potom epske komunikacijske strukture kojih su nosioci likovi kao fiktivni subjekti iskaza. Spominjući *autorski pomoćni tekst* Pfister navodi kako je u novijim dramama on proširen u smislu deskriptivnosti i komentara tako da se često više i ne može u potpunosti realizirati na sceni, odnosno to više nisu samo režijske upute, već književno oblikovan, narativno-deskriptivan tekst koji interpretira i unutrašnju razinu drame (Pfister, 1998: 115-121).

4. STILISTIKA DIDASKALIJA U DRAMI HRVATSKOG EKSPRESIONIZMA

U nastavku će se rada analitičko-interpretacijski istraživati stilska obilježja didaskalija u dramskim predlošcima, i to prema tipologiji koja je preuzeta iz knjige *Stilistika dramskog diskursa* Marine Katnić-Bakaršić:

- a) *izostanak didaskalija* – stilogeni minus-postupak karakterističan za stil određenog teksta ili pisca, pri čemu se čitatelju/redatelju prepušta vizualno-akustička stilizacija teksta
- b) *integrirane didaskalije* – didaskalije integrirane u dijaloške replike
- c) *metajezične didaskalije* – didaskalije koje poprimaju ulogu pripovjedne tehnike komentara i ulaze u područje analize i tumačenja replika, odnosno ponašanja likova i dramske radnje
- d) *konativne didaskalije* – didaskalije koje se obraćaju čitatelju/redatelju
- e) *poetične didaskalije* – didaskalije koje su lirizirani opisi/lirske minijature
- f) *potencijalne didaskalije* – didaskalije o čijoj provedbi odlučuje primatelj
- g) *autoritativne didaskalije* – didaskalije koje ne dopuštaju drugu opciju izvedbe
- h) *didaskalije s radnjom komplementarnom radnji u replikama*
- i) *posredne didaskalije* – didaskalije koje pomažu kreiranju atmosfere, služe za čitanje

(Katnić-Bakaršić, 2013: 164-170)

Korpusu će se prići tako da se, s obzirom na poziciju u dramskoj strukturi, izdvoje dva tipa didaskalija – one koje su na početcima i završetcima drame, čina ili scene te one koje na različite načine najavljuju i/ili presijecaju replike likova.

Kako je navedeno u prethodnom poglavlju i u tipologiji Marine Katnić-Bakaršić, postoje i didaskalije integrirane u replike likova, međutim, postavlja se pitanje možemo li ih uopće nazivati didaskalijama te se ovaj rad neće baviti njihovom analizom, s obzirom da se na grafičkoj razini one zapravo i ne oblikuju kao didaskalije.

Na temelju odabranoga korpusa odgovorit će se na pitanja koji se tipovi didaskalija u hrvatskom ekspresionizmu najčešće susreću, kakve su im jezično-stilske karakteristike te kakvi su učinci određenih didaskalijskih postupaka s obzirom na okvir dramskog teksta. Više će se pozornosti posvetiti traženju didaskalijskih sličnosti među dramama, ali i dati osvrt na individualne stilske razlike u dramama pojedinih autora.

4.1. Didaskalije na počecima i završecima drame, čina ili slike

U izabranom se korpusu svih ekspresionističkih drama na početku drame, čina ili scene, pojavljuju narativne i deskriptivne didaskalije kao indikacija za izgled scene, zvučne i vizualne efekte te neverbalnu radnju u drami. Naznačuju atmosferu, opisuju prostor i ulogu likova u tom prostoru, ali i prekoračuju svoju instruktivnu namjenu i sudjeluju u kreiranju dramske radnje.

Na samom se početku svih drama, nabrajaju lica/osobe koje sudjeluju u dramskoj radnji te daju kratke napomene o njihovom odnosu spram drugog, o zanimanju ili o dobi. Također se daju naputci o vremenu i/ili mjestu događanja radnje: *Zbiva se na Kraljevskom sajmu, jedne kolovoske noći u predratnom Zagrebu* (Krlježa, 26)⁹; *Radnja se događa: u posljednjim svijetlim trenucima jedne bolesne Djevojke i u njezinom deliriju prije smrti A. D. MCMXXV.* (Begović, 78); *Sva su se tri čina desila na imanju posjednice Beate, u plodnom kraju pokraj velike evropske rijeke, po kojoj plove mali brodovi s velikim tovarima* (Feldman, 5); *Događa se između dva velika rata* (Muradbegović, 95); *Događa se u Jeruzolimu, u Kristovo vrijeme* (Strozzi, 65).

Na početku se Krlježine jednočinke *Kraljevo* i početku treće slike Strozzijeve drame *Ecce homo!* pojavljuju dvije vrlo opširne didaskalije koje svojom autonomnošću izlaze iz okvira dramskog teksta, a obje će se navesti u cijelosti kako bi se pokazala njihova narativno-deskriptivna autonomnost.

U prvi hop, pošto se je zavjesa digla, mora ritam boja i linija i ploha i tonova biti tako silno intenzivan, da se ne razabira ništa. Na sceni kovitla se kaos neodređenih oblika. Mlazovi šarenila teku, silne se kaskade zvukova ruše halabukom, elementarno životno čudo pleše na sceni. Tek onda počinje ta magla misteriozne životnosti da se rasplinjuje, pa se već i razabira sijaset platnenih čadrova, ozbiljne sjene kestenova, plamenovi kumeka pečenjara, crvene kolovoske zvijezde što padaju, bujice crvenih lica, zmijuljaste geste, pokličići, rakete, bengalske vatre, polutmina i vino što se isparuje u ružičastim parama opijajući živce. Sve to igra na sceni ludu, raspojasanu slavjansku melodiju, praiskonsku i pogansku, na kojoj svi ostali naši poprimljeni, kopirani, evropski oblici plivaju tek kao sićušne šajke na golemom ustalasanom moru. Sve to „kraljevsko ludilo“ kovitla se do nevjerojatnih, luđačkih dimenzija, koje su – još samo za korak dalje od globusa – u modrom i nepoznatom ništavilu, fantomi i demonsko

⁹ Uz primjere didaskalija navodit će se prezime autora i stranica; ostali se bibliografski podatci nalaze u Izvorima.

priviđenje. Iza scene zvone tamburaški zborovi. Ne jedan. Niti dva. Bezbroj tamburaških zborova, pa sve to buja u praživotni ekstatični zanos, koji prijete da će se pretalasniti i poput potopa zaliti cijelo to Sajmište i „Kraljevsko veselje“ i grad, kojemu su zgrade bijele ko u smrtnom strahu. Ta je intenzivnost za cijele igre sablasno prenapeta, te se čini da sve to pleše negdje na jednom strašno visoko napetom užetu. I sve će to pući. I pasti u crno. Vjetar nanosi arije panoramskih orgulja: sentimentalni barokni „rendez-vous“, pa talijanske melodije aristona, negdje iz daljine jedan herojski bariton u fonografu, pa sirene bioskopa u daljini. Trube limeni bombardoni pridušeno ko pod platnom cirkusa, ječe bubnjevi, ciganske se egede liju po pletivu zvukova ko novi crveni motivi. I svi oni nizovi raznobojnih lampiona, čađavih petrolejki, usijanih žarulja, crvenih fenjeričića, vatrometa, plamenova, zvijezda, ljudi, kola i živina, sve se to čini silno banalnom pa opet i neotkrivenom još novom objavom. Ljudi sa svijetlima, mesom što se puši, kruhom i igračkama jure i opet se gube u tmuni vašara. Bilo je ove gomile, što luduje na sceni, visoko, krvavo. Gomila je u ognjici. Odnekud padaju blijedi gigantski traci reflektora, pa obasjavaju u bijeloj boji, svi blijedi ko kipovi od krede. I onda bivaju momenti užasne, nijeme, kozmičke tišine. Sav kaos potone u bezdan. Sve je tiho. Bezglasno. Samo se gibaju živine, ko snene prikaze. Pa onda i opet zatutnji jurnjava vašara. Poput talasa pljusne na scenu cilik gusala i gitara i frula, kitnjaste srijemske pjesme, pa kolo – šareno slavonsko kolo purgara, kumeka, Cigana, cura i baraba – presavija se ispod šatre ko natekao udav, kome se glava i rep gube izvan kulisa. Zanesu sve, ko čudni ciklon. Prebace čaše, posuđe, burad, porazbijaju stolice, pogase svjetiljke – zveket razbijenih stakala – pa se i opet kovitlaju dalje. I muklo tutnje berde, plaču bisernice, mekeću dude i smiju se frule, a kolo trese zemljom i vašarom i gradom i scenom kao potres. Neobuzdana, kanibalska, pretpotopna vika.

(Krlježa, 27-28)

Senker navodi da dramski prostor u *Kraljevu* kao da pulsira unutar široko postavljenih granica koje znatno nadmašuju dimenzije zatvorene kazališne pozornice (Senker, 1989: 243).

Didaskalija donosi informacije o scenografiji, rasvjeti, glazbi i kretanju *gomile* na sceni Kraljevskog sajma i metajezičnog je tipa jer ulazi u interpretaciju dramske radnje: *U prvi hop, pošto se je zavjesa digla, mora ritam boja i linija i ploha i tonova biti tako silno intenzivan, da se ne razabira ništa; Ta je intenzivnost za cijele igre sablasno prenapeta, te se čini da sve to pleše negdje na jednom strašno visoko napetom užetu. I sve će to pući. I pasti u crno.* Na mikrostilističkoj razini didaskaliju obilježava hiperboliziranje, odnosno koristi se

*mikrostruktura pojačavanja*¹⁰ kako bi se sva vizualno-akustička zbivanja na *Sajmištu* prikazala u ekstremnom stupnju jačine. Gomilanjem se predmeta, pojava i zbivanja postiglo da cjelokupni izgled scene i opis događanja djeluje predimenzionirano, iskrivljeno i nabijeno dinamikom, koja najdojmljiviji znak ima u kretanju kola koje u nekoliko navrata *trese zemljom i vašarom i gradom kao potres*.

Jezični znak *kola* u *Kraljevu* kroz dramu se spominje nekoliko puta, i to samo u didaskalijama, a upravo je to *kolo ključni znak drame kao paradigme anarhičnog, ludog, raspojasanog životnog kretanja* (Senker, 1989: 265).

Sva se kaotična zbivanja u didaskaliji nižu bez logičkog reda, a predstavljaju *kazališnu metaforu bolesnog, poremećenog društva koje bezglavo srlja u veliki rat i revoluciju*.¹¹ Afektivnost se ekspresionističkog jezičnog izraza u didaskaliji postiže nizananjem metafora (npr. *Mlazovi šarenila teku, silne se kaskade zvukova ruše halabukom, elementarno životno čudo pleše na sceni.*), personifikacija (npr. *I muklo tutnje berde, plaču bisernice, mekeću dude i smiju se frule...*), epiteta i poredbi. Epitetima se, primjerice, ukazuje i na važnost boja koje se izmjenjuju na sceni. Naime, crvena boja predstavlja svu ekstazu, kaos i mahnitanje (*crvene kolovoske zvijezde; bujice crvenih lica; bengalske vatre;*), a bijela, suprotno, predstavlja sablasnost i smrt (*blijedi gigantski traci; blijedi kipovi*). Poredbom *Sve to igra na sceni ludu, raspojasanu slavjansku melodiju, praiskonsku i pogansku, na kojoj svi ostali naši poprmljeni, kopirani, evropski oblici plivaju tek kao sićušne šajke na golemom ustalasanom moru*, kao da se kritizira moral i primitivizam malograđansko-seljačkog ambijenta koji u banalnom zanosu sluša tambure, pjeva pučke, poganske pjesme, pije, slavi tjelesnost i time iščezava u vrtoglavom besmislu života.

Metaforičnosti je vrlo važan aspekt didaskalija u drami *Kraljevo*, a često se definiraju i kao *poetski prikaz stvarnosti*.¹²

Glazba, zvukovi i buka, uz svjetlo i boje, imaju visoko mjesto u izražavanju ekspresionističkog ludila i zanosu pa se tako uzvišene *arije panoramskih orgulja: sentimentalni barokni „rendez-vous“ i talijanske melodije aristona* miješaju sa snažnim

¹⁰ Zdenko Škreb hiperbolu naziva *mikrostrukturom pojačavanja*, više u: Škreb, Zdenko, 1998. Mikrostrukture stila i književne forme, u: *Uvod u književnost : teorija, metodologija / Zdenko Škreb, Ante Stamać*. Zagreb: Nakladni zavod Globus, str. 233–283.

¹¹ Preuzeto, više u: Senker, Boris, 1995. Dva vrhunca Krležine dramatičke, u: *Drame / Miroslav Krleža*. Zagreb: Školska knjiga, str. 5–21.

¹² Preuzeto, više u Obradović, Nenad, 2013. Kraljevska svita života: fragmenti o Krležinu Kraljevu i recepciji i recepciji drame na hrvatskim pozornicama. URL: <http://afirmator.org/kraljevska-svita-zivota-fragmenti-i-krlezinu-kraljevu-i-recepciji-drame-na-hrvatskim-pozornicama/>

zvukovima pučke glazbe i glazbala – *ciganskim egedama, cilikom gusala i gitara i frula, kitnjaste srijemske pjesme*, a sva se ta glazba stapa u jednu zajedničku, sablasnu melodiju. Urnebesna se buka često prekida ili izmjenjuje sa smrtnom tišinom (*I onda bivaju momenti užasne, nijeme, kozmičke tišine.*), čime se uspostavlja opreka između života i smrti, svjetla i tame, iluzije sretnog života i užasne stvarnosti, a autorski glas komentira da se cijelo to kraljevsko ludilo čini kao međuigra pričina i zbilje: *Sve to „kraljevsko ludilo“ kovitla se do nevjerojatnih, luđačkih dimenzija, koje su – još samo za korak dalje od globusa – u modrom i nepoznatom ništavilu, fantomi i demonsko priviđenje.*

U didaskaliji se nizanjem nezavisno-složenih rečenica, odnosno sintaktičkom *mikrostrukturom paratakse* (Škreb, 1998: 272-273), naglašava usporednost svih zbivanja na sceni, čime se dodatno ruši „zdravi smisao“ pa zahtjeve ove didaskalije nije nimalo jednostavno realizirati na sceni.

Dramski su kritičari pobijali izvedivost Krležine drame upravo zbog nizanja prizora koji moraju biti izvedeni u isto vrijeme ili, kako komentira Senker, u *jednom vrtoglavom neprekidnom dahu* (Senker, 1989: 242).

Nerijetka su mišljenja da je drama *Kraljevo* u osnovi velika didaskalija kojoj je dramska radnja podređena jer didaskalije, osim što sadržavaju opise prostora, služe i za svojevrsne komentare koje autor daje uz zbivanja, a kojima upućuje na poetičke odrednice djela.¹³

Lik se ekspresionističkog izopćenika javlja u glavnom liku, grobaru-samoubojici Janezu, koji se vraća u život i čija se strastvena čežnja prema Anki ironizirano pokazuje jačom i od smrti. U igri realnog i irealnog njegovo se vraćanje iz mrtvih odvija na pozadini uskovitlanog sajamskog slavlja, a njegova se ponovna i konačna smrt opisuje u završnoj didaskaliji:

Pa ga smetljarice dižu i proklinjući život nose u mrtvačka kola, što veličanstveno prolaze po vašaru. Crna, lakirana, kraljevska, staklena, pozlaćena barokna kola sa svjetiljkama i otmjenim crnim šesteropregom. Opet negdje daleko orgulje kao da grme: „Circumdederunt“. Pod velikim crnim kalpakom sjedi na boku golemi kostur kao kočijaš i polagano odlazi šesteropreg sa Janezom u nepovrat.

¹³ Preuzeto, više u: Peternai, Kristina, 2012. *Smjela i inventivna režija*. URL: <http://www.matica.hr/vijenac/229/smjela-i-inventivna-rezija-13315/>

A mrtvačka kola tutnje, kao da se kotači valjaju po lubanjama popločenoj kaldrmi. Pijevci pjevaju. I opet se čuje gdje pleše kolo. Tutnji, igra, poskakuje, živi. Lije se vino. Smije se. Slavi se Kraljevo.

(Krlježa, 63)

Navedena didaskalija na sebe preuzima cjelokupni opis i naraciju završetka dramske radnje. Afektivnost se jezičnog izraza postiže poredbama (*Opet negdje daleko orgulje kao da grme: „Circumdedeunt“*; *A mrtvačka kola tutnje, kao da se kotači valjaju po lubanjama popločenoj kaldrmi*), a nabranjem glagola dinamičnost (*Tutnji, igra, poskakuje, živi*). Završnu melodiju umjesto pogrebnog psalma („*Circumdedeunta*“) čine ekstatični zvukovi sajamskog veselja koje se ne utišava ni pred smrću.

Opširna didaskalija na početku treće slike u Strozzijskoj drami *Ecce homo!* također nije samo šturi opis organizacije scenskog prostora, likova i njihova ponašanja, već recipijent prima ekspresionističku scensku sliku ekstatične atmosfere *divljeg plesa* kojim se uvode motivi preljuba, bludnica i bordela:

Glazba, koja je tiho započela koncem druge slike, nabujala je do orgiastičke punoće. I sad, kad se zavjesa digna, daje ona razbludni ritam raspojasanom lupanarskom životu. Tople Jeruzalemske noći mame ljude, da se ljube pod vedrim nebom. I zato je palača u pozadini tako reći odbacila zid, što ju je zatvarao prema vrtu napred. Sakrila je svoje odaje tek teškim zavjesama, koje treba maknuti, kad razigrani parovi preko širokih mramornih stuba ulaze u kuću. Napred, u vrtu ekscedira bujna istočnjačka mašta u šarenilu egzotičnog cvijeća sagova, jastuka i – žena... Oko zlatnog dosta velikog podnožja u sredini leže i čuče ljepotice najrazličitijih rasa, a oko njih muškarci sa sviju strana poznatog svijeta. I svi su tako grupirani, te se čini, da su kakav bakanalski relief na stranama zlatnog podnožja. Baklje, svijeće i plameni gorućeg ulja u širokim bakrenim posudama, rafinirano razmještene, navlastito oko podnožja, moćnije su od jakog mjesečevog svjetla... Desno napred mali trouglasti šatorić sa zavjesom. Na stubama sjede harfinistice i robovi mališi. A nad svima stoluje na jednoj na jednoj visokoj stepenici Rahel. Zadovoljno se smiješi i promatra taj divlji život pod sobom. Harfe sviraju u divljem tempu i gone nagu plesačicu na podnožju u strelovit vrtlog ludog plesa. Njena je ekstaza prešla i na plesačice pred podnožjem i tako se čitavo klupko žena najednom digna i stane plesati. Muškarci piju i – gledaju. Razigrani stanu vikati za plesačicama, stanu grabiti za njima, a one se cilikom otimlju jakim rukama muškim i još ih većma raspiruju divljim plesom. Samo desno, pred šatorićem čuči jedna djevojka i zuri pred

sebe. Podbočila je glavu dlanovima i sanjari. A lijevo sjedi Juda na komadu izbrušenog crvenog mramora i ne osvrće se na dodir Geheniela, koji stoji kraj njega i pokušava, da u njemu probudi interes za orgiju... Ples je dosegao vrhunac ludila, i žene padaju u omaglici od brzih kretnja u naručaj muškaraca.

(Strozzi, 80)

Navedena je didaskalija metajezičnog tipa jer ulazi u interpretaciju značenjskih implikacija egzotičnog prostora vrta kao bordela, odnosno kao mjesta razuzdane zabave: *Napred, u vrtu ekscedira bujna istočnjačka mašta u šarenilu egzotičnog cvijeća sagova, jastuka i – žena... Oko zlatnog dosta velikog podnožja u sredini leže i čuče ljepotice najrazličitijih rasa, a oko njih muškarci sa sviju strana poznatog svijeta. I svi su tako grupirani, te se čini, da su kakav bakanalski relief na stranama zlatnog podnožja.* Na mikrostilističkoj razini za opis takve atmosfere didaskalija koristi hiperboliziranje, tj. mikrostrukturu pojačavanja, a afektivnost se bujnog ekspresionističkog izraza ostvaruje metaforama (npr. *Napred, u vrtu ekscedira bujna istočnjačka mašta u šarenilu egzotičnog cvijeća sagova, jastuka i – žena...*) i personifikacijama (npr. *Harfe sviraju u divljem tempu i gone nugu plesačicu na podnožju u strelovit vrtlog ludog plesa*), u kojima se, kao bitno izražajno sredstvo opisa egzotične atmosfere, javljaju boje i glazba – šarenilo, zlatna boja i svjetlost vatre (*šarenilo egzotičnog cvijeća sagova; zlatnog podnožja; baklje, svijeće i plameni gorućeg ulja*) te snažna melodija harfi koje sviraju u divljem tempu.

Navedeni primjeri didaskalija u Krležinoj i Strozzijskoj drami ne služe primarno za opis verbalnih elemenata i davanje njihove karakterizacije, nego, u stilskom pogledu, autorski govor formira zaseban tok radnje u svojoj verbalnoj potpunosti (Katnić-Bakaršić, 2013: 166).

Takvi primjeri ilustriraju promijenjenu ulogu didaskalija u suvremenim tekstovima jer one preuzimaju na sebe opis i naraciju cjelokupne radnje u određenoj sceni. Riječ je o svojevrsnom postupku dodavanja na planu didaskalija, a istovremeno i minus-postupku, kojim se dokida verbalni dijaloški element dramskog teksta. Takve didaskalije nisu puka pratnja dramskoj radnji, „pomoćno tkivo“ dramskog teksta, već čine i osnovni dramski tekst kao ravnopravan element dijaloškim segmentima (Katnić-Bakaršić, Požgaj Hadži, 2012: 131-132).

U ekspresionističkoj igri glazbe i svjetlosti indikativna je i završna didaskalija Strozzijeve drame *Ecce homo!*, koja preuzima opis i naraciju cjelokupne radnje u posljednjoj sceni:

MARIJA kao u snima. Penje se prema Golgoti. Kada je došla do ruba ponora, stane i upre pogled na križ preko, koji sjaji u neobičnom svjetlu. Zaplače. Ustane i pruži ruke prema križevima i vikne: *Evo čovjeka!* - - Taj je uzvik znak za pobunu Zemlje i Svemira, koji hoće, da tipu Vječnog Čovjeka daju priznanje udivljenja. Zraka nebeskog svjetla spusti se iz neba nad ponor. A u njoj se oglasi snažni glas: *Evo čovjeka Jude!* - - Odgovara mu jeka sa svih strana. Odozgo, odozdo, odasvud čuju se glasovi: *Evo čovjeka!* Viču to muškarci, žene, djeca i sve, što je živo... Svi se ti glasovi onda stope u jedan grozni disonantni akord svesilne glazbe. Akord, koji zaglušuje, dugo. Dok se ne prelije u drugi. Zadnji... Harmonički. Božanski. - - Marija je pred tim čudom najprije zapanjena. Sad vrisne i sruši se na zemlju, pa plače. I nju je zahvatio trak nebeskog svjetla... A tamo preko na Golgoti smiješi se Kristovo lice u praštanju. Kao uvijek. Konac

(Strozzi, 109)

Dramatičnom završnom scenom, izvan prostora i vremena kršćanskog mita, Juda, izopćen i neshvaćen tragičan lik, doživljuje preobraženje i u duhu novog doba postaje ekspresionistički Nov čovjek. Ponavljanjem bez rečenične veze uzvik se *Evo čovjeka!* jače ističe, dobiva jaču izražajnost i ima afektivno djelovanje. Škreb navodi da je svaki uzvik, već sam po sebi, znak snažnog očitovanja čuvstva (Škreb, 1998, 268-269).

Didaskalija je metajezična jer ulazi u interpretaciju dramske radnje: *Taj je uzvik znak za pobunu Zemlje i Svemira, koji hoće, da tipu Vječnog Čovjeka daju priznanje udivljenja.* Navedeno je da se lik Marije kao u snima penje na Golgotu pa završna didaskalija djeluje kao miješanje pričina i zbilje. Završetak drame oblikovan je uz *akustičko-kromatske elemente* (Šicel, 2007: 116), odnosno zrake nebeskog svjetla miješaju se s harmoničnom i božanskom glazbom, čime se postiže uzvišeni ton završne slike. Upravo su u toj međuigri pričina i zbilje, te neodvojivoj kombinaciji zvuka i svjetlosti u stvaranju atmosfere vidljive poetičke odrednice ekspresionizma.

Dijalog se u navedenoj didaskaliji ne dokida, već postaje dijelom didaskalije čime se pripovjedaču daje veća kompetencija nego likovima.

Zanimljivo je da se u objema, prethodno navedenim, narativno-deskriptivnim didaskalijama može uočiti i, kako navodi Katnić-Bakaršić, specifičan lirski naboj i patos poetskih didaskalija, svojstvenih poetskoj drami, te su one svojevrsne lirske minijature namijenjene užitku u čitanju (Katnić-Bakaršić, 2013: 167):

Vjetar nanosi arije panoramskih orgulja: sentimentalni barokni „rendez-vous“, pa talijanske melodije aristona, negdje iz daljine jedan herojski bariton u fonografu, pa sirene bioskopa u daljini. Trube limeni bombardoni pridušeno ko pod platnom cirkusa, ječe bubnjevi, ciganske se egede liju po pletivu zvukova ko novi crveni motivi. (Krlježa, 27-28)

Tople Jeruzalemske noći mame ljude, da se ljube pod vedrim nebom. I zato je palača u pozadini tako reći odbacila zid, što ju je zatvarao prema vrtu napred. Sakrila je svoje odaje tek teškim zavjesama, koje treba maknuti, kad razigrani parovi preko širokih mramornih stuba ulaze u kuću. Napred, u vrtu ekscedira bujna istočnjačka mašta u šarenilu egzotičnog cvijeća sagova, jastuka i – žena... (Strozzi, 80)

Stil ovih didaskalijskih primjera odiše metaforičnošću i epitetima kojima se stvaraju akustičke (Vjetar nanosi arije panoramskih orgulja...) i vizualne slike (u vrtu ekscedira bujna istočnjačka mašta u šarenilu egzotičnog cvijeća sagova, jastuka i – žena), a time postiže lirski tonalitet teksta.

U nastavku se navode primjeri didaskalija iz Begovićeve, Feldmanove i Muradbegovićeve drame.

Didaskalija na početku prve slike u drami *Pustolov pred vratima* dovodi nas na scenski prostor terase na kojoj sjedi bolesna Djevojka:

Park jedne vile od koje se vidi samo terasa. U dnu visoka željezna rešetka sa zatvorenim vratima. Iza nje cesta. Ljeto. Predvečer.

Na terasi, na udobnom goblenskom naslonjaču sa „ušesima“ – iza koga stoji velika stajaća lampa na stalku od šiblja – sjedi, podložena jastucima, mlada bolesna Djevojka, umotana u bijeli venecijanski šal i, zatvorenih očiju, sluša sviranje glasovira što dopire iz kuće. To je drzak skoro opsceni moderni ples. Nakon nekoliko taktova glasovir prestane i malo zatim pojavi se na vratima Milosrdna Sestra.

(Begović, 79)

Na početku didaskalije donosi se stilogen opis prostornih odnosa: *U dnu visoka željezna rešetka sa zatvorenim vratima. Iza nje cesta. Ljeto. Predvečer.*

Mizansceničnost (Peterlić, 2001: 197-205) opisa otkriva prostorni odnos između djevojke i ceste – željezna rešetka simbol je prepreke, društvene izolacije koja je pojačana tjelesnim uzročnikom izolacije – bolešću. Djevojka se prikazuje kao tipičan ekspresionistički subjekt koji je u tjelesnom i mentalnom nesuglasju sa svijetom u kojem živi.

Rečenice su kratke, sastavljene od imenica i/ili pridjeva, ali bez glagola, za koje Škreb navodi da opisuju *stanje* (Škreb, 1998: 268), odnosno sliku pozornice.

Didaskalijski se u radnju uvodi središnji lik drame (*bolesna Djevojka*), koja će predstavljati lik ekspresionističkog izopćenika. Didaskalija je metajezičnog tipa jer ulazi i u prostor interpretacije teksta, tj. komentira se sviranje koje Djevojka sluša (*To je drzak skoro opsceni moderni ples.*) pri čemu se, nadasve, mirnoj atmosferi predvečerja suprotstavlja snažan zvučni efekt glasovira, odnosno u opreci su nevinost, bolest i umiranje s jedne strane, naspram razvratne, vesele i životne glazbe s druge. Uvodna didaskalija tako signalizira ono što će u daljnjem tijeku drame biti opreka između zbilje i snoviđenja.

Didaskalija na početku treće slike iz drugog čina u Feldmanovoj drami *Vožnja* ima i konektorsku ulogu:

Scena kao u prvoj slici drugog čina. Kotači koji su u prvoj slici ovoga čina visili na zidu sada su prislonjeni uz krevet, tako da krevet daje iluziju automobila. Nema četvrtog kotača, koji će kasnije donijeti šofer i prisloniti ga na krevet. Sprijeda na rampi dva naslonjača i aparat koji će kasnije imitirati zujanje motora.

Ova treća slika u svojoj krajnjoj stilizaciji znači imaginarnu vožnju, upravo odlazak i bijeg trojice muškaraca iz života triju žena, koji bi htjeli da pođu dalje, ali još uvijek vezani, oni svoj odlazak improviziraju, i kad na scenu dolaze tri mlade žene, one su tu samo invokacija unutrašnjosti trojice dezertera ljubavi koji još nemaju snage da realno odu.

Iluziju vožnje na automobilu dočarava u ovoj slici: krevet s prislonjenim kotačima, koji izgleda kao vozilo, dijalog o krajevima i mjestima kojima se automobil imaginarno vozi, zujanje motora i sviranje trublje, ljuljanje i micanje tijela putnika uslijed imaginarne trešnje.

(Feldman, 31)

Početni dio didaskalije (*Scena kao u prvoj slici drugog čina.*) navodi na evociranje poznatog prizora u kojem su automobilski kotači visjeli na zidovima Šoferove sobe, a onda se ukazuje na promjenu: *sada su prislonjeni uz krevet, tako da krevet daje iluziju automobila. Nema četvrtog kotača, koji će kasnije donijeti šofer i prisloniti ga na krevet. (...)*

Radnja koja se opisuje u didaskalijama najavljuje i objašnjava recipijentu imaginarnu vožnju koja će uslijediti u replikama, odnosno u trećoj slici drugog čina. Riječ je, dakle, o metajezičnoj didaskaliji, gdje ključna riječ „znači“ (*Ova treća slika u svojoj krajnjoj stilizaciji znači imaginarnu vožnju, upravo odlazak i bijeg trojice muškaraca iz života triju žena...*) pokazuje da se didaskalijom ulazi u prostor interpretacije teksta, ali i u prostor psihoemocionalne motivacije triju muških likova koji *svoj odlazak improviziraju, i kad na scenu dolaze tri mlade žene, one su tu samo invokacija unutrašnjosti trojice dezertera ljubavi koji još nemaju snage da realno odu.* U krajnjem se dijelu navedene didaskalije daje nužna tehnička uputa režiseru i glumcima o izvođenju „vožnje“ pri čemu se, u duhu ekspresionizma, želi oblikovati dinamičan scenski prostor sa snažnim zvučnim efektima: *zujanje motora i sviranje trublje, ljuljanje i micanje tijela putnika uslijed imaginarne trešnje.* U toj su međugri iluzije i realnosti te snažnim zvučnim efektima prepoznaju poetičke odrednice ekspresionizma.

Didaskalija na početku Muradbegovićeve drame *Bijesno pseto* interpretira psihoemocionalno stanje središnjeg lika drame – ekspresionističkog izopćenika Petra Stanića, filmičnim opisom prostora, odnosno tehnikom kosoga kadra koji uvijek upućuje na kakav deformitet (Peterlić, 2001: 87):

Iskrivljeno dvorište, kao da je izrezano iz svijesti uzrujana turbulentna čovjeka. Kuća u pročelju i taraba, oko dvorišta, u kosoj perspektivi, kao da se, sve, nekuda naginje, propada. Uza stepenište žmirka tanak visok – kandelabar. U taj nagnut, gotovo fantastičan prostor, doluta, iz mraka, i hvata se za kandelabar

PETAR STANIĆ. *Gleda u svijet otvorenih očiju i vidi sve izobličeno, unakaženo. Zemlja i noć zbile se u tvrdu masu i zaustavljaju mu korak. Noć je oblačna i vjetrovi huje muklo nad krajinom. Tutnji mukli šum kroz planine. Gase se zvijezde. Sprema se prolom ljudi, oblaka i neba. Petar urla riječi u taj urnebes, kao kletve: Šta je to? Gdje sam ja? U paklu? (...)*

(Muradbegović, 96)

Na mikrostilističkoj razini didaskaliju obilježava hiperbolizirani opis izobličenog dvorišta i kuće, a intenzitet se noćne atmosfere pojačava i snažnim zvučnim efektima hujanja vjetrova, muklim šumom te dramatičnim urlanjem lika Petra.

Didaskalija ulazi u prostor psihoemocionalne karakterizacije lika opisujući izobličeni scenski prostor dvorišta i kuće kao viziju koja je odraz čovjekove svijesti (*kao da je izrezano iz svijesti uzrujana turbulentna čovjeka*), a potom se na uvodnu didaskaliju nadovezuje i monolog lika Petra i uvodi pojašnjenje da je on taj čovjek koji *gleda u svijet otvorenih očiju i vidi sve izobličeno, unakaženo*. Riječ je, dakle, o metajezičnoj didaskaliji kojom se interpretira i atmosfera i karakteristike ove ekspresionistički intonirane drame jer se upravo u uvodnoj didaskaliji navodi kako će sve unutarnje i vanjske manifestacije lika Petra biti posljedica realnih i irealnih priviđenja u njemu samom, u čemu se prepoznaju poetičke odrednice ekspresionizma kao prikaza unutarnjeg svijeta nasuprot izvanjskome.

Lik Petra predstavlja *usamljenika koji se, odbačen, ponižen i ismijan, pretvara u nasilnika i ubojicu, u progonjeno bijesno pseto* (Senker, 1989: 304), a tu nam informaciju interpretira završna didaskalija drame:

Čuje se kako kotao vode pljusne o nešto i Petrovo zavijanje: Au!... Au... Au... Zatim mir. Onda traka jutarnjeg sunca i pastirova frula u daljini!

(Muradbegović, 147)

Preuzimajući funkciju narativne dopune, u gotovo fantastičnom završetku, onomatopejom se u didaskaliji oponaša životinjsko glasanje Petra koji je postao bijesno pseto (*Au!... Au... Au...*), a, nakon bijega, nastupa mirna atmosfera praćena bijelim zrakama jutarnjeg sunca i umirujućom melodijom frule.

Primjeri iz Krležine i Strozzijeve drame pokazali su razaranje tradicionalne dramaturgije uvođenjem vrlo opširnih narativno-deskriptivnih didaskalija koje preuzimaju na sebe opis i naraciju cjelokupne radnje na početku/završetku drame, čina ili scene. Metajezičnog su tipa jer autorski glas u određenim segmentima didaskalija ulazi u komentiranje zbivanja ili prostora, a čime se upućuje i na ekspresionističke odrednice drama. U stilskom su pogledu takve didaskalije bliže proznom diskursu (doimaju se kao dijelovi pripovijetke ili romana) i nije ih jednostavno prikazati na sceni jer zahtijevaju realizaciju hiperboliziranih vizualno-akustičkih scenskih znakova kojima se objedinjuju riječi i glazba, kretnje, ples i boje.

Begovićevoj, Feldmanovoj i Muradbegovićevoj drami, osim što imaju instruktivnu namjenu, didaskalije na početku/završetku drame, čina ili scene ulaze i u interpretaciju svojih činova/scena, sudjeluju u psihoemocionalnoj karakterizaciji likova i kreiranju dramske radnje. U primjeru iz Feldmanove drame posebno se dobro vidi kombiniranje uloge autorskog govora s redateljskom jer didaskalija unaprijed režira izvedbu čina.

4.2 Didaskalije koje najavljuju i/ili presijecaju replike likova

Analiza korpusa ekspresionističkih drama pokazuje da se didaskalije koje najavljuju repliku (ili koje su umetnute unutar replike) koriste za tumačenje načina na koji lik govori, za opis radnje koju lik vrši, za označavanje kome je replika upućena, za signaliziranje iskazne tehnike ili promjene iskazne tehnike, označavanje proksemijskih odnosa, za psihoemocionalnu karakterizaciju likova, signaliziranje neverbalne komunikacije te za označavanje perioda intraturnusne šutnje.

Između replika likova u dramskim se tekstovima ekspresionizma pojavljuju didaskalije koje označavaju interturnusne šutnje te didaskalije koje imaju funkciju narativnih dopuna replikama.

Navest će se primjeri:

a) Didaskalije koje tumače način na koji lik govori

ANKA, *nervozno. Otresito. Suvereno*: Ma što je? Što hoćeš? Što me progoniš?

JANEZ, *tužno, kao zbijeno pseto*: Progonim? Ja tebe progonim?

(Krlježa, 58)

GLUMČEVA ŽENA (*plačući*): A on je toliko očekivao od ove scene!

(Begović, 97)

ANA (*ljutito*): Ja ne znam što mi je dužnost! Zar sobe nisu pripremljene?

(Feldman, 11)

JOKSIM (*s prizvukom gorčine*): Novi život, Petre...

(Muradbegović, 98)

AFRODITA *tužno*: Nema ga... Nema.

(Strozzi, 84)

Kako primjeri pokazuju, didaskalije koje tumače način govora likova ukazuju na stanja nemira, rastrojenosti, pojačanih emocija karakterističnih za stanje ekspresionističkog subjekta.

b) Didaskalije koje opisuju radnju koju lik vrši

JEDAN ČOVJEK *pristupi oprezno do njega pa ga takne*: Kakav mrtvac? Čovjek od krvi i mesa, ko mi svi.

(Krlježa, 42)

AGNEZA (*ulazeći hitro sa terase*): Profesor je neumoran. Uvijek problemi! I samo problemi!

MUŽ (*hvata je za ruku, povuče je nadesno, uhvati preko leđa i reče*): Pustimo probleme: živimo život! (*Iščezne, plešući s njom, desno*).

(Begović, 89)

AGNEZA (*uzme cigaretu*): Daj mi žigicu: sama ću pripaliti. Ovako mi je dobro i neću da se mičem. (*Pripali i vraća mu žigice*).

(Feldman, 136)

PETAR (*zgrozi se i odgurne je nogom*): Nosi se!...

JOKA (*vrisne, kao uplašena zvjerka*): Ah... Ubi... Bat ubi!... Joku ubi!...

(Muradbegović, 113)

MARIJA *ga pogleda i prasne u okrutni smijeh*: Ha-ha-ha... jadniče!

RAHEL: *proširi lice u grimasu zadovoljstva*: Uđi! – Samo brzo!... *Marija šmugne unutra. Rahel gleda za njom i tare ruke*: Lijepa je. *Metne baklju u držak na okviru dveri*... Danas je noć stvorena za ljubav... Tamo, u sjaju bludnog mjeseca titra Jehovin hram... *Osluškuje. Tamo je sve tiho. Ali moja kuća vrijedi bar ko i ona*... *Zastane kod besvjesnog Galla*: Gle! Mrtvac! Opet Rimljanin!

(Strozzi, 79)

U analiziranim je drama često u upotrebi glagolski prilog sadašnji u didaskalijama, što se može tumačiti njegovom prirodom, tj. budući da imaju svojstva glagola i priloga pomažu objasniti *okolnosti i način vršenja radnje, odnosno govora lika* (Katnić-Bakaršić, 2013: 163).

Također, zamjetno je i korištenje figurativnosti (*vrисne, kao uplašena zvjerka*¹⁴), čime se naglašava estetska funkcija didaskalija, odnosno skretanje dramskog pripovjedača u ulogu proznoga kako bi se što vjernije naglasila tipična ekspresionistička afektivna razina iskaza.

c) Didaskalije koje označavaju kome je replika upućena

GAZDA JAPICA *gostima, koji prolaze tražeći mjesto*: Gospodo! Gospodo! Izvolite ovdje molim! Ima još baš za vas! Izvolite!

(Krleža, 34)

PROFESOR (*Plavoj gospođi*): Gledajte: sad erotika šuti, a apetit govori.

(Begović, 92)

PJESNIK (*Veri*): Sprema se oluja. Bit će najbolje da sjednemo pod pisaći stol.

(Feldman, 29)

JOKSIM (*Stavri*): Ostavi mi dijete, kavgadžijo!

(Muradbegović, 114)

MAJKA *Judi*: Dakle i ti? I ti?

(Strozzi, 90)

Ove su didaskalije minimalistička razrješenja potencijalnih dvojbi oko sudionika u komunikacijskoj vrevi, ali i njihovo stavljanje u prizorni fokus, što potencijalno (vizualno i verbalno) hiperbolizira sam komunikacijski čin.

d) Didaskalije koje signaliziraju iskaznu tehniku ili promjenu iskazne tehnike (npr. monolog)

JOKSIM (*sam*): Avaj meni, što je to sada!? Ona je luda! Ona će ravno usred one bitke! Ubit će je! Psi će je izgristi! Svijet će je ubiti! Sve! Sve se navalilo na me, jadnog starca, bespomoćnog! O, Gospode! Gospode! Kuda sve to vodi?! Kako će se to svršiti! Propast! Propast!

(Muradbegović, 135-136)

¹⁴ Podebljala A. Š.

JUDA *se uhvati za čelo, kad je ostao sam*: Čudno... Čudno... To u meni i to oko mene. Ubojstvo iz ljubavi... ubojstvo iz mržnje. – Same tajne. Tajne...

(Strozzi, 90)

Za ekspresionizam su naročito indikativne ove didaskalije koje naglašavaju odnos između vanjskog i unutarnjeg svijeta likova, odnosno upućuju na sam proces poniranja u psihu likova.

e) Didaskalije koje označavaju proksemijske odnose, tj. odnos dominantnog i subordiniranog lika, ali i međusobni emocionalni odnos

HERKULES *je obujmi, ko pticu*: Pile moje! Što ti je?

(Kleža, 55)

AGNEZA: Varaš se dragi. Uzme pismo: Ja se nisam nimalo uznemirila. Ja uopće o tom ne vodim računa. Vidiš. (*Razdere pismo*). Sad je sve zaboravljeno. (*Priđe njemu i zagrla ga. Nježno.*): Ali ti si se uznemirio. Je li? Primi me čvrsto. (*On je obujmi*). Tako.

(Begović, 109)

KARLO: Samo jedanput. Zapovijedam vam. Ja... (*Stišće joj ramena*).

(Feldman, 24)

PETAR (*obujmi je i zajeca*): Majko moja, majčice!...

(Muradbegović, 107)

GEHENIEL *gleda u Judu ko u boga. Sad padne pred njim na koljena i obujmi mu koljena*: Juda – Juda - - O kad ne bi bio laž! ...

(Strozzi, 108)

Ovaj tip didaskalija također upućuje na ekspresionističku afektivnost, na hiperintenzivne komunikacije, pogotovo tamo gdje se kao dodatno naglašavanje pojavljuje figurativnost (*HERKULES je obujmi, ko pticu*).

f) Didaskalije koje sudjeluju u psihoemocionalnoj karakterizaciji likova

GAZDARICA *očajno jauče nad izgubljenim lozungom. Zakopala je ruke u sijedu kosu pa je čupa i nariče i svađa se sa gazdom. Evo na! Sve je bilo puno. A sada nema ništa...*

(Krlježa, 44)

AGNEZA *(Začas postane mirna i apatična, zatim kao da se je sjetila onoga što se je maloprije dogodilo s njom, izrazi mimički osjećaj najgoreg gađenja): Eh! Gadno!*

(Begović, 149)

VERA *(vrlo tužno, groteskno, plačljivo): Oni... se... neće vratiti!! (Pada u naslonjač.)*

(Feldman, 43)

JOKSIM *(očajnim uzvicima): Nije tako, Petre! Nije tako!...*

(Muradbegović, 100)

MAJKA *izmučena, također napola luda od bola. Traži svoje dijete i misli poluglasno: Marija, dijete moje, gdje si? – Nema je...*

(Strozzi, 75)

Didaskalije koje sudjeluju u psihoemocionalnoj karakterizaciji likova ukazuju na stanja poput očajja, straha, tjeskobe i prenatrženih emocija karakterističnih za stanje ekspresionističkog subjekta.

g) Didaskalije koje signaliziraju neverbalnu komunikaciju

GOSPODIN SA ŠARENIM PRSLUKOM *(baci novine u mrežu. Pauza. Jede kekse, onda ponudi njoj): Jedan keks?*

AGNEZA *(opet gesta: ne)*

(Begović, 142)

JUDA: Možda. Ne znam više. Sad je mrtva.

MARIJA: *se užasne: Mrtva? On kimne glavom.*

(Strozzi, 99)

Neverbalna komunikacija u navedenim primjerima služi kao dopunski kanal za slanje poruka prenoseći emocije koje govornik odbija verbalizirati, a na taj se način dodatno iskazuje ekspresionistički pojačana emocionalnost.

h) Didaskalije koje označavaju *intraturnusnu šutnju* (pauzu); riječ je o šutnji unutar replike jednog lika, a stilogena je jer u toku konverzacije može biti signal različitih situacija i raspoloženja sugovornika; može svjedočiti o tome da govornik razmišlja, oklijeva zbog nečega izreći svoje mišljenje, nesiguran je kako nastaviti repliku i sl. (Katnić Bakaršić, 2013: 170-172)

Primjerice, u prvoj replici lik Gospodina šuti jer razmišlja i očekuje Agnezin odgovor, a u drugoj replici pauza svjedoči da Agneza razmišlja ili je nesigurna kako nastaviti repliku:

GOSPODIN SA ŠARENIM PRSLUKOM: Želja za nečim može biti katkad ljepša nego radost posjeda. (*Gleda je, ona kao da nešto misli. Pauza*): Ne odgovaraš?

AGNEZA: Može biti da imaš pravo. (Mala pauza). Zacijelo imaš pravo.

(Begović, 118-119)

U primjeru lik Pjesnika šuti jer razmišlja o nastavku replike:

VERA (*uzdiše*): Da te bar nikad nisam dovela u tu biblioteku!

PJESNIK (*lakonički*): Strpi se, dijete. (Kratka pauza.) Jesam li onaj koga si čekala?

(Feldman, *Vožnja*, 25)

Primjer pokazuje da lik Petar kratko šuti jer čeka reakciju nekog od prisutnih:

STAVRO: Tražiš, valjda da te netko od nas pomakne?!

PETAR (*spretno*): Neka dođe!... (*Uzme stolicu, stavi je na sredinu sobe, i dok drugi unaokrug stoje, sjedne na nju*) Evo!... Ja ga čekam... (*Pauza*) Šta je? Nitko se ne miče!?

(Muradbegović, 112)

U sljedećem primjeru lik Giddel zbog nelagode oklijeva odmah odgovoriti na pitanje:

KADMIEL: Uistinu?... To si ti učinio?

GIDDEL je zaušutio. Nakon stanke veli: Jesam. I svi osjećaju, da je taj čin prvi akord velikih događanja.

(Strozzi, 77)

i) Didaskalije koje označavaju *interturnusnu šutnju*. Riječ je o šutnji između replika dvaju likova, a za čije je razumijevanje bitan jezički kontekst dijaloga, odnosno smisao određene dramske scene (Katnić-Bakaršić, 2013: 172-173).

Primjer pokazuje kako je šutnja efektan način da lik odbije odgovor, a takva negacija komunikacije pojačava emocionalni naboj u dramskoj sceni:

JANEZ, *tužno, kao izbijeno pseto*: Progonim? Ja tebe progonim?

Anka *nervozno trga latice cvijeća. Pauza.*

JANEZ: Anka!

Anka *ne odgovara.*

JANEZ: Zašto si tvrda ko kamen?

ANKA, *ženski*: Pa nisam ja tvrda. Ja sam ti sve rekla. Zbogom, pa basta. Zbogom! Pa što hoćeš još od mene?

(Krlježa, 58)

U izmjeni turnusa lik Anke dva puta odbija odgovoriti na repliku koju je izgovorio sugovornik Janez, a takvo odbijanje dijaloga izaziva ljutnju i povrijeđenost kod sugovornika. Nakon prvog odbijanja (*Anka nervozno trga latice. Pauza.*) sugovornik potiče nastavak dijaloga uzvikom kao naredbom (*Anka!*), a drugo odbijanje odgovora (*Anka ne odgovara*), tjera sugovornika da insistira na nastavku dijaloga postavljanjem dodatnog pitanja (*Zašto si tvrda kao kamen?*).

(Krlježa, 58)

Može se reći da intraturnusna i interturnusna šutnja razvijaju radnju jer upućuju na izvanjezični kontekst, za razliku od pravih pauza koje *označavaju privremeni nedostatak verbalne komunikacije i signal su usporavanja radnje* (Katnić-Bakaršić, 2013: 175). Također, šutnje u navedenim primjerima pridonose emocionalnoj napetosti i koreliraju s pojačanim

emocijama u replikama, čime se stvara opća atmosfera ekspresionistički pojačane emocionalnosti.

j) Didaskalije između replika koje imaju funkciju narativnih dopuna

U prvom činu Begovićeve drame, narativno-deskriptivna didaskalija između replika ima specifičnu ulogu tumača prelaska jave u san:

DJEVOJKA (*jedva čujno*): Hvala.

Sestra (uđe kroz terasna vrata u kuću. Poslije malo začuje se njezino sviranje kao na početku. Mrak se potpuno spustio. Djevojka zatvori oči, uspravi se s priličnim naporom u naslonjač i sluša ne slijedeći ritma ni jednim pokretom. Ali njezina izvanja mirnoća mora odavati unutarnje uzbuđenje i neograničenu volju za radost i podatljivost koji se izražavaju u možda jedva primjetljivom drhtaju trepavica ili pritiskanju grčevitih prstiju u štof na ručicama naslonjača. To sve traje nekoliko taktova, a onda muzika retardira i kao da se spaja sa ritmom konjskog kasa iz daljine. Tempo postaje sve laganiji, dok napokon topot kopita ne prijeđe u korak, a muzika se pretvara u jedva akcentuirani „marche funèbre“. Pozornicu zastre neko irealno transparentno svjetlo. Od sad unaprijed pa sve do dolaska sestre u IX. slici, čitava igra, uza svu svoju realističnost, mora da ima neki posebni kolorit kao da se zbiva u nekoj vrsti delirija. Tako i prijelazi iz jedne slike u drugu djeluju kao naglo preskakivanje jedne predodžbe u drugu, nadovezujući se u uzbuđenoj fantaziji čovjeka mučena vrućicom ili teškim snima. A u stvari tako i jest: svi događaji nisu nego podsvjesno proživljavanje neispunjenih želja i težnja jednog mladog života u agoniji.

Pri posljednjim taktovima pokaže se na konju visok, blijed Neznamac, u crno odijeven, sa širokim crnim šeširom na glavi, držeći uzde umornim rukama – i ustavi se pred vratima. Muzika u taj čas prestane, a Djevojka, krenuvši malko glavu ali ne gledajuć u došljaka, ostaje nepomična. Neznamac gleda kroz rešetku. Pauza

DJEVOJKA (*nepomično*): Otvoreno je.

(Feldman, 83-84)

Navedena je didaskalija metajezičnog tipa jer između dijaloških replika ulazi u interpretaciju daljnjeg tijeka dramske radnje: *Od sad unaprijed pa sve do dolaska sestre u IX. slici, čitava igra, uza svu svoju realističnost, mora da ima neki posebni kolorit kao da se zbiva u nekoj vrsti delirija. (...) A u stvari tako i jest: svi događaji nisu nego podsvjesno proživljavanje neispunjenih želja i težnja jednog mladog života u agoniji.*

Autorski govor jasno navodi da se iz realnog zbivanja prelazi u snoviđenje i, kako navodi Senker, navješćuje se da će dramski svijet *Pustolova* biti sazdan od dva sučeljena dijela: onoga „iza“ i ovoga „ispred vrata“. Djevojka u zbilji nikad ne odlazi s terase, ali joj Smrt pomoću predstave u predstavi, odnosno *Priviđenja*, omogućuje da stekne potpuni uvid u život kakav bi možda proživjela s onu stranu vrata (Senker, 1989: 318).

Autorski govor podsjeća u didaskaliji podsjeća gledatelje drame da sjede u kazališnoj dvorani i promatraju predstavu u predstavi, fikciju u fikciji. Didaskalijom se upućuje na autoreferencijalnost dramskog teksta kao *sredstva da tekst skrene pažnju na vlastitu fikcionalnost* (Katnić-Bakaršić, 2013: 205). Neki teoretičari smatraju da je autoreferencijalnost svojstvena primarno dramati: *Drama izvlači svoje djelovanje iz povišena i stilizirana svijeta koji su već analogni kazalištu. Čineći to, drama je od samog početka autoreferencijalna* (Schwanitz, 2000: 101).

Didaskalija sadrži i nužne tehničke upute režiseru, dramaturgu i glumcima. Daju se scenske upute za lik (*Djevojka zatvori oči, uspravi se s priličnim naporom u naslonjač i sluša ne slijedeći ritma ni jednim pokretom*), a svjetlo i zvuk označavaju put prelaska iz jave u san. Pozornica se najprije zatamni, u pozadini svira „*marche funèbre*“¹⁵, a kada se melodija gotovo u potpunosti utiša pozornicu osvijetli *irealno transparentno svjetlo* te melodija u potpunosti staje s dolaskom lika *Neznanca* koji označava potpuni prelazak u irealno.

Poetičke odrednice ekspresionizma vidljive su upravo u toj međuigri pričina i zbilje, iluzije i realnosti, neodvojivoj kombinaciji zvuka i svjetlosti te prikazu unutarnjeg života nasuprot izvanjskom.

U drami *Kraljevo* se, između dijaloških replika, scenski znak kola pojavljuje nekoliko puta:

JANEZ *elementarno divlje*: Anka! Ti mi moraš dati ruku! Da izađemo iz svega toga van. Iz ove krvi, groblja, sajma, ludila, tamo – u bijelo, Anka, u bijelo.

¹⁵ Intertekstualno se spominje klavirska sonata poljskog skladatelja i pijanista Frederica Chopina, koja se naziva i Funeral March.

Kolo se vraća. To već nije jedno kolo, to je životno apsolutno ludilo. To pleše cijeli sajam. I stolci i stolovi i burad i šatre i zvijezde i aleja i pečenjari i cirkusi i panorame, sve to pleše kolo. To je nabujala voda, struja poplave koja nosi. Projuri scenom divlji čopor pobjesnelih pasa, tutnje doboši, samokresi i trube, planetarica pleše s debelim kanonikom, dacar s milostivom, purgari i slijepci i Ciganke sa prostitutkama, sluškinje, soldati, cure, barabe, majmuni, čarobnjaci, sve to kovitla se i pleše. Vijori se crni vihor, laju pseta, poplašili se konji, propinju se pa gaze ljude, pište sirene, mekeću dude, smiju se egede i tamburice. Razbijaju čaše, tuku se. Ljubi se, proljeva se krv, a djeca se miješaju u tom užasu pa se čuje gdje broje: „Antantini, saoraka tini, saoraka, tika taka, tika taka, saoraka, bija baja bum!“

Janeza je pograbila ekstaza orgije pa hoće da zavitla Ankom i da se baci u vrtlog.

JANEZ viče: U bijelo! U bijelo! U bijelo!

(Krlježa, *Kraljevo*, 60-61)

Didaskalija je metajezičnog tipa jer ulazi u komentiranje dramske radnje: *To već nije jedno kolo, to je životno apsolutno ludilo*. U didaskaliji se nizanjem nezavisno-složenih rečenica, odnosno sintaktičkom *mikrostrukturom paratakse* (Škreb, 1998: 272-273), pokazuje da se radnja događa brzo i da pripada jednoj vremenskoj cjelini. Nizanje se riječi i rečenica odvija bez logičkog reda, a Senker objašnjava da se sjedinjavanje duhovne i tjelesne zajednice u *Kraljevu* scenski oblikuje kao divlje pijano kolo što u nekoliko navrata treba da mahnita pozornicom, povlačeći na kraju drame u svoj vrtlog ljude, čopor bijesnih crnih pasa i predmete te se prizori nižu više filmskom nego dramskom tehnikom ili se odvijaju istodobno, što je jedna od osnovnih značajki ekspresionističkog teatra (Senker, 1989: 242-243), a dr

U stilskom pogledu, ekspresionističke didaskalije nije nimalo jednostavno realizirati na sceni te bi za njih, kako navodi Katnić-Bakaršić, postupak uvođenja naratora bio vrlo funkcionalan jer se na scenu donose nove informacije, koje inače ostaju skrivene u samom tekstu (Katnić-Bakaršić, 2013: 167).

6. ZAKLJUČAK

U novijim stilskim proučavanjima dramski diskurs privlači sve veću pažnju zbog niza svojih specifičnosti, a jedna je od tih specifičnosti zasigurno i uloga didaskalija u dramskom tekstu. Rad se bavio istraživanjem stilistike didaskalija u dramama hrvatskog ekspresionizma te korpus od pet ekspresionističkih dramskih tekstova pokazuje odstupanja od tradicionalne dramaturgije i scenografije jer dramski pisci oblikuju trodimenzionalni prostor u kojemu se glumci kreću i koji se kreće s njima i oko njih budući da drama ekspresionizma svoju najjaču vrijednost ima u dinamici.

Kao tehničke upute za scensku realizaciju ekspresionističke didaskalije sadržavaju opis prostora, naznake atmosfere, zvučne i vizualne efekte te neverbalnu radnju u drami.

Primjeri iz Krležine i Strozzijske drame pokazali su razaranje tradicionalne dramaturgije uvođenjem opširnih narativno-deskriptivnih didaskalija na početku/završetku drame, čina ili scene koje preuzimaju na sebe opis i naraciju cjelokupne radnje, odnosno uspostavljaju vlastiti motivsko-tematski svijet koji se može primati kao autonomni tekst. U Begovićevoj, Feldmanovoj i Muradbegovićevoj drami, osim što imaju instruktivnu namjenu, didaskalije na početku/završetku drame, čina ili scene ulaze i u interpretaciju svojih činova/scena, sudjeluju u psihoemocionalnoj karakterizaciji likova i kreiranju dramske radnje. U primjeru iz Feldmanove drame posebno se dobro vidi kombiniranje uloge autorskog govora s redateljskom jer didaskalija unaprijed režira izvedbu čina. Didaskalije koje najavljuju repliku (ili koje su umetnute unutar replike) koriste za tumačenje načina na koji lik govori, za opis radnje koju lik vrši, za označavanje kome je replika upućena, za signaliziranje iskazne tehnike ili promjene iskazne tehnike, označavanje proksemijskih odnosa, za psihoemocionalnu karakterizaciju likova, signaliziranje neverbalne komunikacije te za označavanje periode intraturnusne šutnje. Između dijaloških replika likova u dramskim se tekstovima ekspresionizma pojavljuju i didaskalije koje označavaju interturnusne šutnje te didaskalije koje imaju funkciju narativnih dopuna replikama. Didaskalije su vrlo često metajezične jer autorski glas u određenim segmentima didaskalija ulazi u komentiranje ili interpretaciju dramskoga koda.

Afektivnost se ekspresionističkog izraza u didaskalijama postiže hiperboliziranjem, upotrebom metafora, poredbi, epiteta te gomilanjem intenzivnih vizualnih i akustičkih podražaja kojima se objedinjuju riječi i glazba, zvukovi, buka, kretnje, ples, svjetlo i boje. Na

taj se način postiže da cjelokupni izgled scene i opis događanja djeluje predimenzionirano i nabijeno dinamikom. Međuigra se pričina i zbilje, iluzije i realnosti kao poetička odrednica ekspresionizma pojavljuje u svim dramama, točnije u njihovim didaskalijama, gdje autorski govor komentira i interpretira njihovo značenje: sajamsko se ludilo u *Kraljevu* na trenutke čini kao fantomsko i demonsko priviđenje, izopćena bolesna Djevojka u *Pustolovu pred vratima* iz realnosti prelazi u smrtno snoviđenje kako bi stekla uvid u život kakav bi možda proživjela, trojica muškaraca u *Vožnji* imaginarnom vožnjom bježe iz života triju žena, sve unutarne i vanjske manifestacije izopćenika Petra u *Bijesnom psetu* posljedica su realnih i irealnih priviđenja u njemu samom, lik Marije u *Ecce homo!* kao u viziji na Golgoti promatra preobraženje izopćenika Jude u Novog čovjeka.

Na temelju pet analiziranih ekspresionističkih drama može se zaključiti da didaskalije u dramama hrvatskog ekspresionizma pokazuju širok aspekt realizacije u tekstu, one prekoračuju svoju instruktivnu namjenu te sudjeluju u kreiranju dramske radnje i karakterizaciji ekspresionističkih dramskih likova te postaju sastavni, ravnopravni sudionik u stvaranju slike svijeta koja je uklopljena u okvir drame, ali i scenske izvedbe.

7. LITERATURA

Popis izvora

1. Begović, Milan, 1998. Pustolov pred vratima, u *Bez trećeg; Pustolov pred vratima: drame*. Zagreb: Zagrebačka stvarnost.
2. Feldman, Miroslav, 1994. Vožnja, u *Drame*. Vinkovci: Slavonica.
3. Krleža, Miroslav, 1995. Kraljevo, u *Drame*. Zagreb: Školska knjiga.
4. Muradbegović, Ahmed, 1969. Bijesno pseto, u *Pet stoljeća hrvatske književnosti. Knjiga 108*. Zagreb: Matica Hrvatska.
5. Strozzi, Tito, 1999. Ecce homo! (Evo čovjeka!), u *Drame*. Vinkovci: Croatica.

Popis citirane literature

1. Bagić, Krešimir, 2012. *Rječnik stilskih figura*. Zagreb: Školska knjiga.
2. Batušić Nikola, Švacov Vladan, 1998. Drama, dramaturgija, kazalište, u: *Uvod u književnost : teorija, metodologija / Zdenko Škreb, Ante Stamać*. Zagreb: Nakladni zavod Globus, str. 441–469.
3. Hrvatska enciklopedija: Ekspresionizam. URL: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=17449> (pristupljeno: srpanj 2018.)
4. Hrvatska enciklopedija: Lakonski. URL: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=35181> (pristupljeno: srpanj 2018.)
5. Katnić-Bakaršić. Marina. 1999. *Lingvistička stilistika*. URL: <http://rss.archives.ceu.hu/archive/00001017/01/18.pdf> (pristupljeno: srpanj 2018.)
6. Katnić-Bakaršić, Marina, 2013. *Stilistika dramskog diskursa*. Sarajevo: IKD University Press.
7. Katnić-Bakaršić, Marina, 2015. *Stilistika na raskrižju: kojim putem dalje?* URL: <https://stilistika.org/katnic-bakarsic> (pristupljeno: srpanj 2017.)
8. Katnić-Bakaršić, Marina, Požgaj Hadži, Vesna, 2012. *Didaskalije u suvremenoj slovenskoj drami*. URL: <http://centerslo.si/wp-content/uploads/2015/10/31-Katnic.pdf> (pristupljeno: kolovoz 2018.)
9. Kovačević, Marina, 1993. *U prilog teoriji dramskog teksta (Između naratologije i teatrologije)*. *Fluminensia*. 5, 1 – 2; URL: <https://hrcak.srce.hr/133030> (pristupljeno: srpanj 2018.)
10. Obradović, Nenad, 2013. *Kraljevska svita života: Fragmenti o Krležinu Kraljevu i recepciji drame na hrvatskim pozornicama*. URL: <http://afirmator.org/kraljevska-svita->

[zivota-fragmenti-o-krlezinu-kraljevu-i-recepciji-drame-na-hrvatskim-pozornicama/](#)

(pristupljeno: rujan 2018.)

11. Peterlić, Ante. 2001. *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada
12. Peternai, Kristina, 2012. Smjela i inventivna režija. URL: <http://www.matica.hr/vijenac/229/smjela-i-inventivna-rezija-13315/> (pristupljeno: kolovoz 2018.)
13. Pfister, Manfred, 1998. *Drama, teorija i analiza*. Zagreb: ITI
14. *Proleksis enciklopedija: Ekspresionizam*. URL: <http://proleksis.lzmk.hr/19432/> (pristupljeno: rujan 2018.)
15. Schwanitz, Dietrich, 2000. *Teorija sistema i književnost. Nova paradigma*. Zagreb: Naklada MD.
16. Senker, Boris, 1989. *Hrvatska drama 20. stoljeća*. Split: Logos.
17. Senker, Boris, 1995. Dva vrhunca Krležine dramatike, u: *Drame / Miroslav Krleža*. Zagreb: Školska knjiga, str. 5–21.
18. Šicel, Miroslav, 2007. *Povijest hrvatske književnosti, Knjiga IV. – Hrvatski ekspresionizam*. Zagreb: Naklada Ljevak.
19. Škreb, Zdenko, 1998. Mikrostrukture stila i književne forme, u: *Uvod u književnost : teorija, metodologija / Zdenko Škreb, Ante Stamać*. Zagreb: Nakladni zavod Globus, str. 233–283.
20. Žmegač, Viktor. 1985. Ekspresionizam i srodna strujanja, u: *Povijest svjetske književnosti, Knjiga 5*. Zagreb: Mladost, str. 208-243.

ŽIVOTOPIS

Ana Šarić

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Lorenza Jägera 9

Diplomski studij *Hrvatski jezik i književnost*

Datum i mjesto rođenja:

21.08.1993; Vinkovci

Mjesto stanovanja:

S. S. Kranjčevića 1, Vinkovci, 32100

E-mail: ana.saric.vkci@gmail.com

OBRAZOVANJE:

2000. – 2008. – Osnovna škola Ivana Mažuranića, Vinkovci

2008. – 2012. – Gimnazija Matije Antuna Reljkovića, Vinkovci

2012. – 2018. – Filozofski fakultet u Osijeku, studij hrvatskoga jezika i književnosti