

## ELEMENTI POETSKOG U SUVREMENOJ HRVATSKOJ DRAMI

*Nedjeljko Mihanović*

Antinaturalistička reakcija koja se u zapadnoeuropskom kazalištu javila krajem prošlog stoljeća, a specifični scenski izraz dostigla u fazi nadrealizma, ta je reakcija tridesetih godina vodila prema viziji poetskog teatra. Približavanje poetskom kazalištu opažamo već u avangardnoj scenskoj umjetnosti Alfreda Jarryja (1873—1907), a scenski izraz s poetskom dimenzijom i s izrazitom dominacijom liričnosti nalazimo u djelima Paula Claudela (1868—1955), Jeari Giraudoux (1882—1944), Jeana Cocteaua (1889—1963) i Antonina Artauda (1896—1948). Takav scenski avangardizam u hrvatskom scenskom izrazu tridesetih godina nije se javio u prvom redu zbog tradicionalne strukturiranosti stila naših kazališta, a potom i zbog premoćne funkcije dramskog opusa Miroslava Krleže, koji je postao dominantan na hrvatskoj sceni. Četrdesetih i pedesetih godina antimodernističke tendencije kazališnog realizma socrealističke agitscene umnogome će suzbijati dezintegraciju našega scenskog izraza.

U našem scenskom stvaranju pojava stiha i elementi liričnosti primjećuju se krajem pedesetih godina. Budući da su sve knježvne vrste: i roman, i pripovijetka, i poema, odustali od opisa i sve jače postajali područje subjektivizma, taj se proces dogodio i u drami. Supremacija lirike pojavila se na cjelokupnom planu književnog stvaranja. Kvalitetni

preobražaj lirike koji je išao od Paula Éluarda do Thomasa Stearnsa Eliota i Thomasa Dylana, stvorio je propoziciju za novo viđenje svijeta. Lirika postaje svjesna svoje vlastite akcije. I kao što je davno u liriku, koja je prethodila epu, prodirala drama, tako se sada iz lirike tradicionalna drama povlači.

Svijet objektivne spoznaje toliko je puta bankrotirao, da smo prestali povezivati s njim naš unutrašnji smisao stvarnosti. Pisac dramske riječi prilazi slobodnoj kompoziciji da otkrije iracionalna stanja čovjekova duha, iluziju njegovih nesvjesnih sila i najdubljih emocija. Scena zahtijeva slobodan prostor, riječ traži da se oslobodi ideje. Sve je usmjereno protiv logike scene, jer smisao i sadržaj pozornice bivaju šokirani neobičnim sintagmama izražaja. Kao što su druge umjetnosti: slikarstvo, glazba, kiparstvo, potražili čistoću izraza u apstrakciji, to je učinila i kazališna umjetnost. Nastaje raskid s tradicionalnim kazališnim konvencijama, s tradicionalnom koncepcijom teatralnosti, zapleta, radnje, karaktera i psihološke osnove dramskog djela. Nema fabule, nema psihologije, intrige, nema realistički zasnovane radnje. Psihologiju je zamijenila naivna poetska logika čuvstva i strasti. U lomljenju tradicionalne logike izraza i u iznalaženju nescenske fraze, traži se nova legura scenskog izraza. Plastičnost nastajanja scenskog govora prelazi u jednu novu dimenziju. Duh se otkriva u novom prostoru igre iluzija i zbilje, koja odražava unutarnju bit pisca. Pisac je oslobođen zakonitosti vremena i prostora. Pozornica je prostor slobodne pjesničke imaginacije, otvoren svim iluzijama, fikcijama, snovima, utopijskom aktivizmu i humanizmu. Iznose se slutnje, snovi, priviđenja, sjećanja. Modus oblikovanja novoga kazališnog izraza postaju: *riječ, pokret, ritam*. Polazeći od legure stilističkih elemenata, poetska drama se ne formira kao standardna, nepromjenjiva forma. Njezina ekspresivna priroda nagoni je na različite kompozicijske i strukturalne postupke: na emocijalno produbljivanje, na raznovrsnost stiliziranja scenskog govora, na stalnu diferencijaciju izražajne moći scenskog dijaloga i na dramsku težinu stilističke obojenosti monologa.

Opsjednuta subjektivizmom i solipsizmom, poetska se drama pretvara u liriku, i još više u *hiperliriku*. Poetska drama ne samo da nije usmjerena na realizam dramskih situacija, nego u svome iskaznom ustrojstvu izražava nemogućnost ostvarenja takvoga vanjskog opisa. Premda je drama, odnosno grčka tragedija, proizišla iz lirske i epske pjesme, naše poimanje, izgrađeno na strukturi tradicije, stvorilo je pravila koja su uvjetovala

ograničenje oblika scenskog izraza. Nova tehnika umjetnosti scenske igre traži da se oblik izražavanja ne smije odozgor nametnuti; struktura umjetnički oblikovane riječi treba proizaći iz same tvoračke potrebe izražavanja riječi. Poetska drama, dakle, nije samo odustajanje od forme naturalističkog teatra, nego je ona stalnan pokušaj kompromitiranja oblika izražavanja scenskog realizma.

Novе tendencije u razvoju scenskog izraza javljaju se u hrvatskoj dramaturgiji krajem pedesetih godina. Godine 1958. postavljena je na scenu Zagrebačkog dramskog kazališta poetska drama Jure Kaštelana *Pijesak i pjena*. (Pražvedba 21. prosinca 1958; redatelj Kosta Spačić.) Upoznavši se za svoga lektorskog boravka u Parizu (1956—1958) s poetikom i izrazom lirskog teatra, Kaštelan je pokušao na hrvatskoj pozornici progovoriti jezikom lirskog izraza. U scenskom djelu *Pijesak i pjena*, koje se iskazuje u nadrealističkoj modulaciji lirskih fraza, u igri geometrijskih pokreta, znakova, gesta, svjetla, sjene i zvukova, u mimici lutaka, marioneta, koje trebaju dočaravati jedno duševno stanje, Kaštelan je ostvario moderan obrazac kazališnog izraza u tehnici poetskog teatra. U toj lirskoj igri, gdje se ulazi u tajanstveno područje čovjekova psihogenog života, u oblast sna, nadahnjuju se mnogi elementi primjereni modernom izrazu teatra. U tekstu se javljaju zvučne zavjese nesuvislih riječi, simboli, slike, fantazmagorije, igra svjetla i tme, svjetlosni efekti, pantomima, igra zvukova i ritma. (Neka lica se javljaju u dramskoj igri pod nazivima: *Glas, Svjetlo, Sjena, Zvukovi*.) Likovi se izražavaju isključivo lirskim jezikom kroz ritmički oblikovani slobodni stih.

No uza sve tipične elemente moderne scenske tehnike avangardnog teatra, Kaštelanovo scensko djelo je u stvari više pjesma, simbol, metafora, mitos negoli drama. Petar Selem je točno utvrdio, kako je novi prinos obnovi hrvatske dramaturgije došao »iz svijeta književnosti (Jure Kaštelan: *Pijesak i pjena*; Ivica Ivanac: *Odmor za umorne jahače*)«,<sup>1</sup> a ne iz dramske svijesti. Kako u poeziji, tako i u drami, za Kaštelana ostaje nepovredivo načelo: *U početku bijaše riječ*, i u tome leže korijeni geneze njegova scenskog izraza. Poetska riječ je sve, i Kaštelan je sve svoje stvaralačke pretenzije usmjerio da kroz poeziju pronađe to novo obzorje novog teatra.

Poetski jezik se očituje kao jedina i u kontekstu dramskog zbivanja najdjelotvornija struktura kojom se suodnosni osjećaji i napetosti izražavaju. Scenski govor se zaustavio na lirskoj opojnosti riječi. Riječi, izrazi,

iskazi ne unose u radnju nikakve promjene, ne pretvaraju se u akciju, niti ljudske postupke dovode do odlučnog dramskog sukoba. U tekstu drame *Pijesak i pjena* javljaju se svi poznati pjesnički rekviziti iz Kaštelanove lirike: »pijetli« (»Pijetao zoblje zvijezde i zaboravlja zoru«), »konji noći«, »mjesec nad morem i nad planinom«, »stare masline«, »jezero«, »obala rijeke«, »gitar«, »san«, »snovi«, »sanjanje«, »nemirno more«, »svemir«, »pučina«, »jablani« itd. Tako se Kaštelan u oblikovanju scen-skog izraza nije uspio osloboditi i odreći svoga pjesničkog stila, svoga izrazito lirskog načina izražavanja stečena iskustvom poetskog zamata.

Ni sa strukturalne strane lirskog teatra Kaštelanova scenska igra *Pijesak i pjena* nije posve čista. U nekim prizorima pribjegava istodobno prosedeu ekspresivnom i emocionalnom. Na nekim mjestima se realistički teatar pojavljuje s poetskom maskom. (Elementi realističke radnje posebice se proširuju u »drugom dijelu«, u scenskom rješenju Piscatorove »stepenaste scene«, u dramskom diskursu Čuvara i Čuvarice.) Upravo u tim prizorima Kaštelan dolazi do spoznaje kako se statična scenska situacija ne može izmijeniti poetskim tenzijama, nego se mora eksponirati i pomicati dramskom radnjom. Premda djelo obiluje verbalnom emfazom, iz nekih aluzija i nagovještaja (GLAS: »Svi smo mi slobodni i svi smo mi opkoljeni«) upoznajemo da ta poezija nije romantična pohvala svijetu, nego njegova anatema i tamna vizija. Izražajna struktura je lirska, simbolična, vrlo malo dramska. Radnju pokreću asocijacije, a ne dramska psihološka stupnjevitost. Kada autoru scenski materijal nedostaje, nadomješta ga erzacom snova i podsvjesnih asocijacija. Prizore oživljava jedino preplitanje sinkopiranih modulacija poetskog iskaza stonovitih duševnih stanja koja su proizašla iz tehnike scenskog korištenja pokreta i glasa. U cjelini nedostaje unutarnjeg napona koji bi nas zahvatio snažnom iluzijom scenskog zbivanja. Služeći se čistim prvobitnim sredstvima djelovanja umjetničke riječi, Kaštelan je svome tekstu udahnuo maksimalni stupanj lirske izražajnosti. U ritmiziranom govoru on je stvorio ozračje poetičnosti, ali ne i onu tajanstvenu magičnost scene, koja živi svojim vlastitim neodoljivim životom kazališne umjetnosti.

Doprinos hrvatskom avangardnom kazališnom izrazu dala je početkom šezdesetih godina i Vesna Parun. Njezina dramska fantazija *Marija i mornar* čini svojevrstan pomak u napuštanju izražajne tehnike realističkog teatra. (Pražvedba na Komornoj pozornici Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu 19. IV 1961; redatelj Vjekoslav Vidošević)

Scensku igru sačinjavaju emocionalni zaleti u najskrovitije područje ljudskog duha, u predjele sna. To je ekspresivni lirski pleoaje, u kojem se iskazuje ljubavna čežnja osamljene žene za muškarcem i povrijednost zbog nehaja muža-mornara prema njezinoj čežnji i ljubavi. U tom otkrivanju individualno-podsvjesnih stanja vlastite intime i u iskazivanju emotivnih impulsa i moroznih mentalnih procesa, nalazimo mnogo neobuzdanog lirizma. Iracionalno egzistiranje likova u djelu razvija se u međusobno zamišljenom zapletu u verbalnu arhitekturu drame. Osobe se pojavljuju kao dvojnici, te različite pokretače zbivanja (Mariju i mornara Domjana) iskazuje u alternaciji — sopran: alt, bariton: bas, jedna te ista osoba u drami. U tom simultanzizmu scenskog zbivanja neprestano se naglašava opovrgavanje razlike između iluzije i stvarnosti. Tu se pozornica javlja kao medij između sna i jave, između carstva beskrajne mašte i života.

Već je Robert W. Corrigan zamijetio da »...sklonost k artificijelnosti obilježuje većinu djela koja spadaju u takozvanu 'pjesničku dramu'«. Tako je i ova scenska igra Vesne Parun sazdana kao umjetna, artificijelna konstrukcija, koja služi da se razviju ekspresija i osjećanje, da se razotkrije svijest sna i podsvijesti, i da se profiliraju lica prema neizvjesnosti neke nedokučive sudbine. No taj ekspresivni čvor nije čvrsto držan spojnicama scenskih efekata i dramskih psiholoških konflikata, koji određuju razvoj događaja na sceni i usmjeravaju promjene u određenom pravcu. Ta unutarnja napetost s emotivnim lirskim nabojem nije se uspjela scenski uobličiti, da postane izvor dramske radnje i da nadomjesti zaplet što ga je naturalistički teatar razradom psiholoških reakcija intenzivirao. Sva lica u tom simultanom scenskom zbivanju govore na isti način, bez osobnog stila sukladna njihovim značajevima i uvjetovana njihovom ljudskom individualnošću. Likovi ne govore jezikom koji odgovara stupnju njihove realnosti. Mornareva žena Marija očito nema po načinu izražavanja ništa od svojstva neke stvarne mornareve žene. To je jezik autorice koja se izražava na svoj književni lirski način, u metaforama, u simbolima, u aforizmima i alegrijama. Istim jezikom i rječnikom autorice govori i mornar. Oboje poznaju starogrčku mitologiju i petrarkističku poeziju, oboje se služe intelektualnim frazarijem, prošaranim nadrealističkim lirizmima. Poetske metafore više odgovaraju autoričinoj jezičnoj mašti i izražajnoj invenciji u oblikovanju fikcionalnog scenskog idioma, negoli značaju likova.

Gledalac je i suviše pri recepciji djela svjestan medija u kojem se scensko djelo iskazuje, tj. djelo se isključivo nameće kao poezija. Lirski izraz nije dostigao onaj stupanj dramskog intenziteta koji bi uvjetovao da poetska struktura preraste u funkcionalan organski scenski govor. Unatoč odstupanju od naturalističke tehnike scenskog stvaranja, dramska lica se ne mogu prisiljavati da se izražavaju u nekoj pomodnoj suvremenoj književnoj formi. Licima treba dopustiti da govore prema svojstvima svoga značaja. Neko lice u drami se može i nadrealistički i dadaistički izražavati, ali taj govor mora biti svojstven osobinama i naravi dotičnog karaktera. Tako je scensko djelo *Marija i mornar* ostalo na razini kompozicijski oblikovanog dramskog skeleta, obrasla bujnom lirskom florom, bez jačeg životnog scenskog potencijala i izravnih snažnih udara poetske dramske ekspresije.

U tom traganju za apstraktnim i ritmičkim strukturama poetske drame Vesna Parun je oblikovala još dva dramska teksta. To su komedija *Magareći otok* (praizvedba u Zagrebu 20. VI 1979) i tragikomedija *Potres u gradiću Kali* (objavljena u časopisu »Forum«, XVIII, knj. XXXVII, br. 1—2, str. 136—225, Zagreb, siječanj—veljača 1979). I u scenskom diskursu »disperzivne poezije«<sup>2</sup> *Magareći otok*, i u dramskom artefaktu u stihovima *Potres u gradiću Kali*, može se uglavnom respektirati samo izražajni, poetski i verbalni sloj tih dramskih tekstova. Posebice u tekstu *Potres u gradiću Kali*, nalazimo mnogo švulsta, eufuizma, improvizacije. Hladni i retorični stihovi sričani su u zastarjeloj tehnici, sa staromodnom ritamskom strukturom, u siromašnom jeziku i s nategnutim rimama. Izričaju nedostaje spontanog humora ležernosti i esprita.

Krajem šezdesetih godina pjesnik Nikola Šop obogaćuje hrvatsku poetsku dramu nizom dramskih poema (*Drijada*, *Pompejanska balada*; *Bosanska trilogija*; *Na bosanski Ivandan*, *Kroz vrevu stećaka*, *Šaptom Bosna pada*; *Vječni preludij*, *Izgubljeni Ariel*, *Pjesnikovi rasprodani prostori*). Ove su poetske drame isključivo izvođene kao radio-poeme na radio-emisijama.

I Nikola Šop razrađuje svoj lirski teatar suprotno prihvaćenim standardima scenske konvencije. Kroz dezintegraciju realističkog scenskog izraza, otkriva nam neke strukturalne temelje nove dramaturgije. Šop teži prema sferi napetosti svijesti i duha, a ne u pravcu ljudskih strasti i nagona. Animalni porivi se premašuju u intelektualnim konstrukcijama svijesti. Sve je usmjereno da na sceni svoje plastično

dramsko uobličjenje dobiju *svijest* i *izraz*. Šop do maksimuma uvećava ekspresivni naboj, da bi se do razmjera tajanstvenog uvećali postupci, riječi i značajevi likova. Njegove su dramske *poeme* izražene u kompleksnom stilu koji pruža zagonetnu višeznačnost. Šop zanemaruje svako konvencionalno kazivanje i govorenje o nečemu što ne postoji unutar individualne sfere duha. Sa svojim lirskim simbolizmom često nas odvodi u područje transcendentalnih senzacija, posve različitih od stvarnog života. Takav gusti splet simbola odvodi ga u izražajni eklekticizam, u kojemu ćemo naći elemente ekspresionističke drame i poetskog teatra.

U svojoj pretenziji da izrazi napetosti suvremenog čovjeka, te ekstazu ljudskih emocija i svijesti duha, Šop se često našao u ozračju spiritualiziranja i racionalno strukturiranog intelektualizma. U neprirodnoj stilizaciji dijaloga na pozornici ostaje u sferi izražajne produbljenosti svojih apstraktnih entiteta i arhetipske simbolike, koji u svome iskazivanju ne sadrže niti potencijalni scenski život. Pjesnički simboli, metaforika, izričaji i fraze često postaju ukras bez neke bitnije funkcije i motiviranosti u razvoju dramske radnje. Dramaturško-scenska osnova izraza nedovoljno je oslobođena alegorijskog značenja. Taj njegov refleksivni *blank verse* i simboličkom sintagmom sazđani poetizirani scenski izraz, čine nas suviše svjesnim konstrukcije namijenjene dramskom izrazu. Za sveukupni poetskodramski ciklus Nikole Šopa može se kazati da je više pjesničko negoli kazališno ostvarenje. A pozornica mora govoriti svojim jezikom, a ne jezikom lirske pjesme i poeme.

Sve navedene prosudbe i prigovore ne temeljim na aristotelovskom načelu kompozicije dramskog teksta, već s pozicija dramske supstancije kao izraza modernog senzibiliteta. Poetsku dramu nikako ne namjeravam suprotstavljati tradicionalnoj strukturi drame, nego je u procesu dezintegracije dramskog oblika uzimam kao specifičan scenski izraz. Funkciju lirskog teatra ne treba tražiti u psihologiji, u konfliktu, u čvrstoj okosnici dramske radnje, već ga se mora vrednovati kao izraz, uobličjenje, stil, gdje se tradicionalna načela podređuju duhovnom principu stvaralačke slobode. Samo poetska riječ, smještena u scenske okvire i u dramsku formu, određuje dramsku funkciju i karakter lirskog teatra. Oblikuje se *riječ* koja samu sebe ostvaruje na pozornici. Za autora poetske drame očigledno važi nadrealistička maksima, da »... jedna riječ vrijedi više negoli jedna pobjeda«, pa se u funkciji dramatičnosti dobiva dojam kako je jezik samome sebi dovoljan. Sve je usmjereno da pjesnička riječ svojom

čarolijom prenese svijest gledatelja s onu stranu granice stvarnosti, u carstvo nevidljivog.

Piscu poetskog teatra nije stalo da li se njegova vizija svijeta podudara sa zbiljom. Bit čovjekove duše se očituje u slobodnim kombinacijama umjetničke fantazije, u iracionalnim postupcima. Prema tome realistička uvjerljivost dramskog govora nije bitna; bitno je samo da poetska stilizacija scenske riječi pobudi u nama iluziju stvarnosti.

Očito takva poetizacija škrtog scenskog zbivanja dovodi lica u neprirodan položaj, a time i do zanemarivanja tradicionalnog značenja radnje. Nema neke neumoljive sudbine koja proširuje radnju i koja upravlja postupcima likova. Razvijajući se u neprestanom osciliranju između iluzija i stvarnosti, poetska drama se iskazuje bez kauzalnoanalitičkog i finalnosintetičkog razvoja unutarne radnje. Imaginarni svijet nije vezan ni za kakvu vjerojatnost ili egzaktnu istinitost, pa čvrsta radnja ne uspostavlja liniju razvoja dramskog djela.

»Ma što se činilo, ma kakva divota bila jednog dana izmišljena — naglašava Maurice Maeterlinck — najviši zakon i temeljni zahtjev kazališta bit će uvijek *radnja*«. U poetskoj drami radnja se ne ističe u tradicionalnom smislu njezina značenja, ali ona ipak u jednom fluidnom smislu postoji. »Dovoljno je — zamjećuje harvardski profesor i francuski teatrolog Emmanuel Jacquart — da postoji početak i kraj, pa da postoje također radnja i razvoj.«<sup>3</sup> U tom smislu u poetskoj drami treba tražiti novi oblik radnje.

U nedostatku konkretne radnje, u poetskoj drami se *artizam riječi* pokušava predstaviti da se doživi kao sadržaj. Radnja je zapravo sudar među riječima; fascinantno stilizirane riječi koje proizvode umjetničko uzbuđenje. Budući da je zbivanje na sceni samo simbolička stvarnost, radnja se može percipirati kao fikcija, i kao rezultat suvislog iskustva. Radnja, dakle, podrazumijeva neprestanu imaginativnu zavisnost od lirski zasnovane fabule. Postojanje rudimentarnog oblika dramske radnje ovisno je o fiktivnosti radnje koja snagom uvjerljive ekspresije stvara vlastitu vjerodostojnost. Moćna ekspresija vođena logikom imaginacije stvara svijet oko sebe. Otuda dojam napetosti, preobražaja situacija i dramskog razvoja radnje.

U poetskoj drami ni nosioci radnje nisu bitni za doživljajni učinak magičnosti scene. Zapravo pjesnikovo »Ja« postaje glavni protagonist dramske radnje. Lirsko »Ja« je glavno lice koje razgrće svoje haljine, i koje se u liku autora javlja kao glavna neurotična osoba. Dramski junak

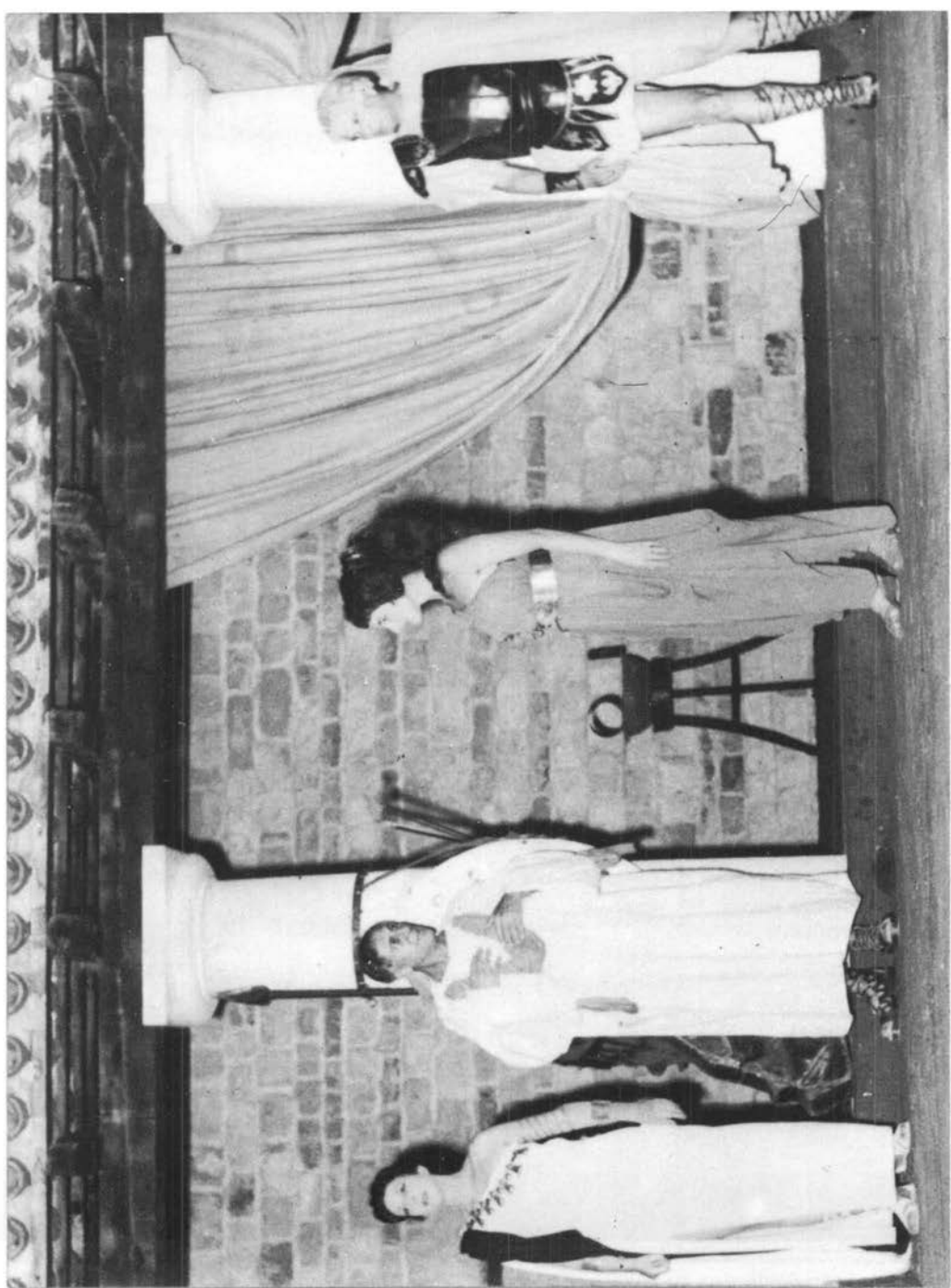




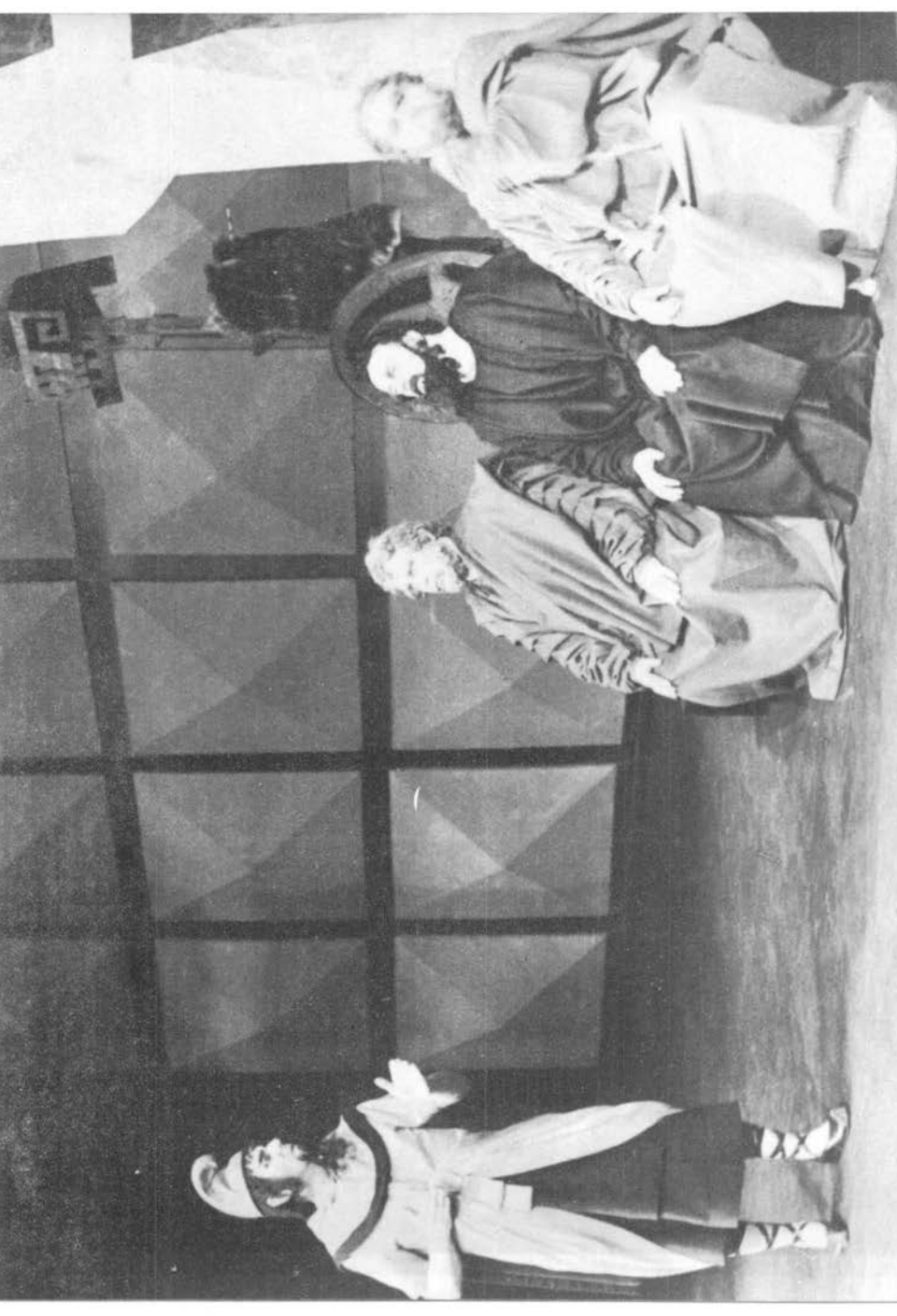
















je lirski junak drame, tj. sâm autor. Kao što je nadrealističko »Ja« dualističko, razdvojeno na svoju svjesnost i nesvjesnost, tako i autor, pjesnik postaje protagonist scenskog zbivanja koji kroz ustrojstvo riječi razara svoje vlastito unutrašnje biće. U osnovi moramo pokušati shvatiti *monološki karakter* poetskih dramskih tekstova. Autor u njima replicira sa samim sobom. Upućen je na sama sebe.

Gubitak vjere u vjerodostojnu spoznaju usmjerio je i opservaciju objektivnog svijeta umjetnika prema vlastitoj unutrašnjosti. On jedino pouzdano može spoznati svoja subjektivna osjećanja i senzacije. Opis vanjskog svijeta postoji samo kao podloga za maksimalnu subjektivizaciju osobnih opažanja, za očitovanje svoga intimnog lirskog »Ja«. Tu jezik gubi dijaloški karakter i onda kada se odvija među različitim licima. Monološka linija se nameće kao potreba izražajnog stvaranja koja je u nama i nad nama, kao pasija lirskog »Ja«.

Poetska drama nam očituje izraz *unutrašnjeg iskustva*. Struja svijesti, odvijanje unutrašnjeg monologa i razvoj radnje, proizlaze iz asocijacija ideja i slika. Konfliktnost proizlazi iz autorova stava prema svijetu; dramatičnost iz kondenzacije unutarnje lirske napetosti pjesnikova »Ja«. Pjesnik želi dokazati da je u epohi radara i telekomunikacija subjektivna intuicija jača. Upravo u tom izražavanju kaosa autorova unutrašnjeg života javlja se dramatičnost i nagomilavanje konflikata. Tu se mnogo jače inzistira na psihičkom konfliktu negoli na dramskom konfliktu, pa gledalac mora u samome sebi doživjeti taj novi sustav odnosa. U svakom slučaju odnosi između psihološkoga dramskog konflikta i scenske funkcije lirskog iskaza čini se da je najosjetljivija točka ovoga spoja.

U smislenom određenju spoznajna funkcija drame nije toliko važna koliko njezino emocionalno djelovanje. Ne izgrađuje se idejna dubina scenske riječi, nego njezina lirska prozračnost. Iskazivanje lirskih čistih i jakih čuvstava temeljna je scenska stvarnost i estetski učinak. No takva dramska riječ ne proizvodi traume, ne prelazi u strast i oganj karaktera, ona uglavnom zrači magičnu lirsku atmosferu. Scenska djelotvornost poetske riječi nije u ekspresivnosti sižea, nego u ekspresivnosti same riječi koja je dramski i dinamički usmjerena. No ta dinamika se ne očituje u strastvenosti i uzbuđenosti govora, niti u melodramatskoj emocionalnoj obojenosti scenskog izraza, niti u patetici govora, ni u energičnoj intonaciji, već u lirskoj imaginativnoj naraciji, nadahnutoj velikim čuvstvom. Ovom *emocionalnom svrhovitošću*, kao izvornim i kon-

stitutivnim zadatkom poetske drame, uvjetovani su i dijalog, i kompozicija, i pjesnička sredstva, i funkcija dramatičnosti, i sižejno-fabularni mehanizam. U lirski obojenoj scenskoj igri privilegirano mjesto daje se uzbuđenjima i osjećanjima.

Cijeli problem naše poetske drame, i u Kaštelana, i u Vesne Parun, i u Šopa, nije u specifičnosti dramske strukture, nego u tome koliko se taj novi lirski jezik namijenjen sceni uspio ostvariti *scenski* i *dramatski*. To su one osobine koje mora sadržavati jezik pozornice, bez obzira je li taj izraz oblikovan dramskom poezijom ili dramskom prozom. Nedostaci scenske produkcije našega lirskog teatra ne proizlaze iz poetske drame kao specifičnog oblika, nego iz slabosti ekspresije dramaturško-scenske osnove teksta. Ne radi se o izoliranju poezije od drame, naprotiv oni se u jednom vrhunskom umijeću prožimaju. Ali se mora znati što je domena drame, a što lirike. Poezija teži drami, ali drama ne teži poeziji. Dramske nedostatke teško je nadoknaditi lirskim vrednotama. U svakom slučaju lirski strukturirani scenski izraz mora se dramski opravdati. »Poezija — ističe Thomas Stearns Eliot — ne smije biti samo dekoracija, ukrasni dodatak, tanahna poetičnost u ruhu dramske forme«. Kazalište je ipak dom dramatičara i glumaca, a ne dom pjesnika. Lirska slika nije nužno i kazališna slika. Pri tome nije bitno je li drama izražena u prozi ili u stihu. Bitno je da scenski tekst ne prelazi s dramskog terena na lirski, tj. na liriku kao područje specifične vrste književnog stvaranja. Zabluda ne smije proizlaziti — kako je upozorio Eliot — iz *confusion des genres*.

Pozornica je doista svijet privida, no taj doživljajni privid mora biti opravdan takvom uvjerljivošću dramske ekspresije, da povjerujemo da taj svijet imaginacije postoji. Eliot kaže: kako su gledaoci »spremni pomiriti se sa stihovima koji dolaze s usana osoba odjevenih po modi jednoga dalekog doba«, no teško s usana osoba iz suvremenog života. Posve je jasno da scenski govor nije sličan životu i da je on iznad života, no kazališno djelo ne može postići pun uspjeh ako se gledaocima nameće tako da se doživi samo izraz, riječ, jezik, ekspresija stila i ritma u dramskom govoru tog djela, a da pri tome ne izražava nikakav doživljaj scenske iluzije. Književno djelo koje je po svojoj dikciji pisano za teatar ne smije nas ni pri čitanju ostavljati pasivnim, jer u našem doživljava-

nju zapleta i radnje mi redovito emocionalno, a zamišljajući scenu, i vizualno sudjelujemo.

Kazališno djelo je u svakom pogledu irealan čin, čista imaginacija, ali uzbuđenje, doživljaj i osobna sugestija koje dobra predstava proizvodi u duši gledaoca, moraju postati doživljena umjetnička stvarnost. Lirski teatar je po svemu kazalište pjesnikovih snova, ali ono ne smije iziskivati od gledaoca takav duhovni napor u emocionalnom i intelektualnom uživljanju, u praćenju metaforičkog izražaja, da njegova vizualna imaginacija ostane neispunjena.

U zaključku ovog pregleda o kazališnoj pojavi naše poetske drame može se grosso modo kazati, da u izvanjskoj projekciji unutarnjeg svijeta čovjeka i njegovih psihičkih opservacija, naš lirski tetar nije uspio produbiti i dramski uobličiti širi, misaoni, emocionalni iskustveni svijet što se skriva u nutрини čovjekova bića. Spomenuta scenska djela su očito izraz stanovitih egzistencijalnih problema našeg doba (oni su najočitiji u djelu Jure Kaštelana *Pijesak i pjena*, koje pokazuje nešto dublju dramaturšku koncepciju), ali supstancijalni sadržaji ne odražavaju temeljnu istinu stanja našeg duha, te duboki osjećaj čovjekove otuđenosti, nedostatnosti, besciljnosti, bespomoćnosti i neiskazanih težnja.

#### BILJEŠKE

<sup>1</sup> Petar Selem: *Književnost kroz kazalište*, str. 117; *Otvoreno kazalište*, Zagreb, 1979.

<sup>2</sup> Nasko Frndić: *Disperzivna poezija* («Magareći otok»), «Borba», Zagreb, 28. VI 1979.

<sup>3</sup> Emmanuel Jacquart: *La composition et ses techniques*, Le théâtre de dérision, Paris, 1974.