

Marina Kovačević

U prilog teoriji dramskog teksta (Između naratologije i teatrologije)

dr. Marina Kovačević, Pedagoški fakultet, Rijeka, izvorni znanstveni članak, Ur.: 25. lipnja 1993.

UDK: 792:82-2

Dramski se tekst motri kao onaj segment dramskog fenomena koji pripada književnoteorijskom području interesa. Uočava se vakuum u književnoteorijskoj literaturi, analiziraju se uzroci toga vakuuma i upućuje se na pretpostavke za njegovo prevladavanje. Analiza počiva na problematizaciji genealoškog sustava književnosti, kao i na konfrontaciji područja interesa sa srodnim područjima, a to su naratologija i teatrologija. Identifikacija bitnih obilježja dramskoga teksta (ikonička značenjska organizacija i pripovijedanje u "paratekstu") nudi se kao temelj za uspostavljanje teorije dramskoga teksta kao književnoteorijske discipline.

Teorija književnosti, nasljeđujući i unapređujući teorijski inventar poetika i književnih teorija od antike do suvremenosti, konzistentno prezentira fenomen drame kao autonoman u odnosu na druge književne fenomene. To se očituje prije svega u sferi književne genealogije i u dominantnoj tendenciji da se drama prezentira kao književni rod (od Aristotela, Boileaua, preko Staigera i Kaysera do njihovih i danas prepoznatljivih sljedbenika). Iako nailazimo na evoluciju i razmimoilaženja u pojedinačnim teorijskim pitanjima (o dramskoj formi, o prirodi dramske radnje, o funkciji dijaloga...), kao i na terminološke neujednačenosti (u nekih je teoretičara pojam književne vrste u uporabi gotovo izjednačen s pojmom roda, drugi pak sumnjaju u opstojnost genealoških kategorija, pa radije posizu za pojedinačnim, nacionalno i povijesno uvjetovanim nazivljem¹), moguće je u svim tim različitostima očitavati neartikuliran konsenzus kojim se uvažava specifičnost drame kao prvenstveno teatarskog fenomena. To je, dakako, ona osnova iz koje izniču književnoteorijski potaknuta teatrološka izučavanja, a posljedica toga jest da se učenje o drami u neku ruku izolira od sustava znanosti o književnosti. Pitanje je: valja li teorijsku problematizaciju drame uistinu dokraja prepustiti teatrologiji i priznati svoju književnoteorijsku nemoć? Odnosno: možemo li književnoteorijskim argumentima opravdati književnoteorijski interes za fenomen dramskog, a da ne upadnemo u kontradikciju

kojom sami sebi odričemo pravo za zaključak? Koja su to književnoteorijski relevantna pitanja o drami na koja pokušavamo dati potrebne književnoteorijski fundirane odgovore? Koje su to unutrašnje spone kojima je drama vezana za ukupnost literarnog nasljeđa što joj unutar takva sustava osiguravaju trajno mjesto? Budući da drama jest (i) književnost (a sam dramski tekst to svakako jest), tada nam je odgovoriti i na pitanja: kakva književnost, kakva po sebi i kakva u odnosu prema drugim oblicima književnosti?

Valja naglasiti: književnoteorijsko motrište upućuje nas na to da dramu ne poimamo s njena izvedbenog aspekta. Takva izučavanja zadatak sa teatrologije². Dramski nas tekst zanima prije svega kao literarni fenomen i legitimno je razmatrati ga u odnosima koje on ostvaruje prema drugim literarnim fenomenima. Uvažavajući pritom *sceničnost* kao svojstvo koje je imanentno drami kao tekstu, mjestimice ćemo posegnuti i za teatrološkim spoznajama³, ali ne s nakanom da negiramo, već naprotiv, da potvrdimo samosvojnost teatroloških izučavanja. Krenut ćemo od aksioma: dramski su tekstovi dio općeg književnog nasljeđa, egzistiraju i kao literatura za čitanje. Stoga je upravo teorija književnosti pozvana da odredi mjesto tom obliku književnosti unutar vlastita sustava.

Prije negoli zađemo u pojedinačne aspekte problema, potrebno je preispitati premise na kojima počiva sam rodovski sustav književnosti, budući da je poimanje drame kao književnoga roda ona osnova na koju se nadograđuje zasebna metodologija koja je rezultirala odmakom od matične znanosti u pravcu teatroloških istraživanja. Budući da smo već naglasili da nas zanima drama kao tekst, a ne fenomen dramskog i njegova geneza od teksta prema scenskom činu (iako se nećemo odreći spoznaja teatrologije kada nam one pomažu pri spoznaji književnoga teksta), tada nam činjenica da je dramski tekst namijenjen sceni ne može poslužiti kao dostatan argument da dramu separiramo od književnoteorijskog sustava. Uistinu, motrište koje je potražilo svoj legitimitet u odnosu teksta i scene rezultiralo je napuštanjem književnoteorijske vizure. To motrište jest legitimno, ali nije književnoteorijsko (ili je takvo tek u sekundarnim aspektima), jer za njega tekst nije *predmet izučavanja*, već komponenta u procesu nastajanja predstave (ne uvijek čak ni nužna, kakav je primjer *commedia dell'arte*). Stoga nam valja u samu dramskome tekstu potražiti opravdanja za njegovu samosvojnost, bila ona rodovska ili se očitavala na drugim razinama sustava književnosti. Potrebno je uočiti bitne književnoteorijske probleme drame i razviti odgovarajuću metodologiju za obradu specifičnosti dramskoga teksta, da bismo, ostajući u književnoteorijskog sferi, mogli dati odgovarajući prilog razumijevanju dramske književnosti.

Dramski se tekst od ostalih književnih oblika razlikuje načinom na koji je grafički prezentiran. On se predstavlja kao dramski svojom dijaloškom formom, odsustvom (ili minimizacijom) tekstovnog (pripovjedačkog, deskriptivnog) okruženja izdvojenim replikama. Na planu vizualne percepcije on je prepoznatljiv. Dakako, takva vrsta prepoznatljivosti još ništa ne kazuje o prirodi dramskog, o kvalitetama teksta, o unutrašnjoj njegovoj organizaciji. Ona naprosto situira tekst u kontekst drugih, na sličan način prezentiranih tekstova. Stoga ona ima opstojnost u formalnoj podjeli književnosti koja vanjska obilježja uzima kao polazni kriterij: diskontinuiran redak (stih) kao sredstvo kojim se prepoznaje poezija, prozni slog za identifikaciju proze, dijalošku formu pri utvrđenju drame. Takva klasifikacija ne bi se uistinu mogla nazvati rodovskom, ako pod pojmom roda podrazumijevamo supstancijalnu ("genetsku") vezu među pojedinačnim oblicima. Njome će se u istoj kategoriji naći oblici koji su po svojoj unutrašnjoj prirodi, dakle supstancijalno raznorodni: ep i lirski pjesma, novela i pjesma u prozi. Ne valja, dakako, odricati svako značenje vanjskog formi: uvjerenja smo da je i ona jedan od faktora sadržaja, ponekad marginalan, ponekad važan,

i da je kadra prenijeti dio smisla što ga djelo u ukupnosti svojih komponenti proizvodi. Stoga činjenicu da se drama pojavljuje u dijaloškoj formi nećemo odbaciti kao nevažnu, ali na njoj nećemo graditi teoriju dramskoga teksta.

Rasprava koja se dotiče općih književnih kategorija ne može zaobići Emila Staigera i njegova nastojanja da pojmove "lirsko", "epsko" i "dramsko" uzdigne do razine egzistencijalnog objektiviteta. Riječ je, po Staigeru, o datostima, o modusima čovjekova bivstvovanja (djetinjstvo, mladost, zrelost; emocionalno, slikovno, logičko; osjećanje, pokazivanje, dokazivanje), o trima načinima kojima se u sferi umjetničkog održava univerzalni smisao. Staiger sagledava isto trojstvo i kao tri mogućnosti sama jezika, otčitavajući ga iz Cassirerova učenja iznesena u *Filozofiji simboličkih formi*⁴: jezik u fazi čulnoga izraza, u fazi opažajnog izraza i u fazi pojmovnog mišljenja. I u Heideggera (*Bitak i vrijeme*⁵) Staiger nalazi indirektnu potvrdu svome viđenju: razumijevanje, kao projekcija bivstvovanja u mogućnosti bivstvovanja (izvorno egzistencijalno shvaćanje), odgovara dramskome stilu; postojeće stanje, temeljno u prošlosti, u smislu raspoloženja kao retrospekcije odgovara lirskome stilu; postojeće stanje, temeljno u prošlosti, u smislu raspoloženja kao retrospekcije odgovara lirskome stilu; propadanje koje nalazi svoj egzistencijalni smisao u sadašnjosti odgovara epskome stilu.

I sam Staiger u svojoj raspravi navodi da je njegov pristup heuristički (valja nam ozbiljno shvatiti i njegovu napomenu o nužnoj heurističnosti svakoga pristupa, o pretpostavci koja je temelj svakog istraživanja!), no svakako to nije jedini razlog zbog kojeg je utemeljenje njegovoj podjeli na lirski, epski i dramski stil ipak upitno. Staiger nam nudi metafizičke kategorije, intrigantnu spekulaciju o bitku što se ogleda u čovjeku i svim njegovim tvorevinama, koja ujedinjena s nadahnutom intuicijom svoga autora daje fascinantnih rezultata. Staigerovoj teoriji, konzistentnoj unutar postavljena hermeneutskog kruga, nedostaje operativnosti, uporišta u tekstu kojeg se teorija književnosti ne može i ne smije odreći. Staigerova su uporišta izvan teksta: on tekstu prilazi izvana i u njemu traga za potvrdama svojoj zamisli. On kreće od ideje, da bi joj se preko teksta vratio. Nama je pak poći od teksta, a dopušteno nam je udaljiti se tek u onoj mjeri koja neće ugroziti mogućnost povratka u tekst. To ne znači da nećemo, poput Staigera, u njemu nailaziti na *patos* i na *problem*, koje on poima kao dvije mogućnosti dramskog stila, stila *napetosti*, ali nam tek predstoji ispitati je li uistinu riječ o onim fundamentalnim karakteristikama što obježavaju dramu kao rod.

Staiger je svojom analizom visoko podigao dignitet podjele književnosti na liriku, epiku i dramatiku, budući da je svaki od rodova protumačio kao područje smisla. Vanjske karakteristike teksta (vizualno perceptibilne) sporedne su u Staigerovu sustavu. Bez sumnje je ovdje riječ o uspostavljanju superiorne razine promišljanja, ali i o svojevrsnoj zamci za teoriju književnosti kojoj se vjerojatno nije moglo posve izmaći. Bilo je, naime, kritika Staigerove metode, ali ne i sumnje u krajnji ishod njegove analize. Staiger je naprosto potvrdio (osmislio) ono što je već i Aristotel anticipirao. Stoga se Staigerova metoda možda mogla smatrati spornom, ali ne i kategorije koje uostalom Staiger ne uspostavlja prvi. Uz misterij vječnih kategorija opstalo je i štajgerovsko poimanje "dramskog" (koje su interpretatori ponekad modificirali) kao osnovnog obilježja toga književnoga roda. Kako Staiger nije ponudio metodološki predložak za otčitavanje "dramskog" na tekstu i unutar teksta, teatrološka istraživanja potražila su oblike njegova očitovanja u projekciji kojom se djelo upućuje sceni. Izvan domene teoretičara lirike, a na maraginama interesa naratologa, bez primjerena književnoteorijskog instrumentarija, a s punim legitimitetom u rukama teatrologa, dramski je tekst izmakao domeni teorije književnosti. On je pronašao svoje mjesto u znanosti kao *dio* predmeta teatrologije, i tretiran kao teatrološki

fenomen postao predmetom poticajnih razmišljanja⁶, ali je ipak teorija književnosti ostala teatrologiji dužna temeljnih određenja drame kao teksta.

Sama sumnja u opstojnost značenjskih kategorija koje su premise rodovskom određenju drame (tj. dramskoga teksta) mogla bi se interpretirati kao hereza prema u znanosti ukorijenjenim gledištima, pa smatramo potrebnim ograditi se od mogućih krivih interpretacija. Prije svega, rodovsku hijerarhiju ne poimamo niti najmanje kao hijerarhiju vrijednosti. Književno djelo potvrđuje svoju vrijednost uvijek kao individualno ostvarenje, pa je s vrijednosnog aspekta doista sporedno prezentira li se ono u formi romana ili spjeva, vodilja ili tragedije. Poimanje rodova i vrsta od važnosti je teoriji koja stremi općem razumijevanju fenomena književnog djela, ali za čitatelja kojem se djelo obraća riječ je naprosto o poimanju određenih književnih konvencija. S druge strane valja naglasiti i to da sam akt klasificiranja nipošto ne garantira i odgovarajući analitički postupak. Primjer drame to i potvrđuje: poglavlja sintetskih djela iz teorije književnosti posvećena drami, u nedostatku književnoteorijskog instrumentarija, u pravilu posežu za teatrološkim tumačenjima ovoga fenomena⁷, ili mu posvećuju nužan minimum prostora. Čini se opravdanim posumnjati da teorija književnosti zakazuje u području drame upravo zbog toga što se u postupku klasificiranja ne oslanja na književnoteorijske premise. Čini se produktivnijim problematizirati uvriježena stajališta negoli ustrajati u njima bez plauzibilnih književnoteorijskih rezultata, što nas upućuje na preispitivanje fundamentalnih rodovskih postavki. I na koncu, potrebno je istaći da fenomenu drame ne oduzimamo ništa od njegove specifičnosti čak i ako odemo tako daleko da posumnjamo u opravdanost njegova klasificiranja kao književnoga roda. Ta specifičnost nikako ne može doći u pitanje: dramski je tekst uvijek, bez obzira na motrište, segment dramskoga fenomena kojega totalitet istražuje zasebna disciplina, teatrologija. Ali u onom segmentu u kojem on egzistira kao literatura, teorija književnosti mora prepoznati svoje probleme i ponuditi svoje odgovore.

Kako, dakle, pristupiti otkrivanju "genetskoga koda" dramskoga teksta? Budući da smo zauzeli stajalište da nedodirljivih koncepata nema, stojimo pred teškoćom više otvorenih vrata. Kada bismo krenuli tragom Staigerove analize patosa, mogli bismo se naći u području lirike i u njem tragati za mogućim odgovorima. A pojmovlje koje se u analizi drame nerijetko aktualizira poput: (*dramska radnja, likovi, dijalog, zaplet i rasplet*), moglo bi nas usmjeriti prema području naracije. Ili nam je osvjetljavati odnose lirskih i epskih komponenata u pravcu poimanja drame kao svojevrsna hibrida?

Bez sumnje, na svakom od tih puteva naišli bismo na ponešto što bi se moglo situirati u problematiku dramskog teksta. Svaki je književni tekst, pa tako i dramski, kompleks iz kojega je moguće lučiti raznolike komponente. Međutim, moramo se kloniti zamamnih proizvoljnosti. Da bismo smjeli krenuti i jednim od tih puteva, ili pronaći neki novi, morat ćemo potražiti oslonac u poimanju književnoga roda kao opće književnoteorijske kategorije. A taj oslonac ne može nam biti niti neko formalno (materijalno, vizualno ili akustički perceptibilno, dakle varijabilno) svojstvo djela, kao niti metafizičko poimanje književnih fenomena, već samo argumetancija koja će svoju opstojnost moći dokazivati na smisljenoj ravnini književnoga teksta.

U postavljenu pitanju poslužili smo se, ograđujući se znacima navođenja, formulacijom posuđenom iz prirodnih znanosti: *genetski kod*. Smatramo da tu analogiju možemo opravdati. Mi ne tragamo za nekim izvana vidljivim svojstvom književnoga teksta, jer su takva svojstva nestalna, podložna historijskim mijenama i vanjskim, nacionalno-geografskim utjecajima. Po svojim vanjskim svojstvima klasicistička će se drama razlikovati od naturalističke, antička od antidrame. Zamijetit ćemo značajnih

razlika čak i unutar užeg segmenta drame kao što je npr. tragedija (kao što uočiše Welles i Warren): helensku tragediju, elizabetinsku tragediju, francusku klasičnu tragediju i njemačku tragediju devetnaestog stoljeća možemo konfrontirati upravo na temelju njihovih različitosti. Što je zajedničko (a što različito) u Sofokla i Molièrea, Plauta i Racinea, Feydeaua i Ibsena, Držića i Krležu? Razlike su bez sumnje očigledne, tolike da ih je suvišno prikazivati i dokazivati. Ono što okuplja sva ta (i dakako, sva druga) djela pod zajednički nazivnik *drame* na različit se način očituje u individualnim ostvarenjima i nikada se, *nikada*, ne očituje kao *isto*. Mi ne tragamo za strukturnim komponentama koje bi se ponavljale (jer one to mogu, ali i ne moraju), već za odnosima *unutar strukture* teksta koji dopuštaju uvijek nova očitovanja putem pojedinih komponenata. Pojam književnoga roda, zasnovan na dinamici odnosa koje tvore, odnosno kojima se *kodira* (određeni) smisao u (određeni) jezik, dopušta različitosti u sinkroniji ali i evoluciju u vremenu. On stoga ima opću, ali i povijesnu dimenziju: on opstoji, traje i mijenja oblike očitovanja, potvrđujući u toj dinamici svoju opstojnost. Uvijek je određeni rod distinktivan u odnosu prema drugim rodovima. To vrijedi kako za biološke, tako i za književne rodove.

Načini kojima se u književnom djelu strukturira značenje prepoznati su u teoriji književnosti kao dva tipa odnosa između sfera denotiranog i konotiranog koja možemo sagledavati kao semiotičke modele. Riječ je o indeksnoj i o ikoničkoj organizaciji značenja. Indeksnu značenjsku organizaciju prepoznamo kao odnos prosljeđivanja značenja od denotiranog predmeta prema konotiranom smislu silom inercije koja rezultira značenjskom progresijom i smislenom hipertrofijom u konotativnoj sferi, kao i relativnim odvajanjem značenja na koja lirski tekst upućuje od predmetnih značenja iz kojih on izniče⁸. Ikonička je pak organizacija saglediva u narativnim oblicima književnosti. Ona pretpostavlja ostvarivanje značenjske relacije prema stvarnome svijetu (*mimetičkog ugovora*⁹, koji, dakako, može sadržati i elemente koji se ispreprečuju u njegovu ostvarivanju), tj. postojanje nekakva denotativnog uporišta kao presjecišta konotativnih silnica koje nastaju u procesu komunikacije s tekстом. Za razliku od indeksne organizacije, ikonička ne dopušta odvajanje od denotata, već zahtijeva njegovu literarizaciju. Konotativni naboj denotiranog značenja obara se na sam denotirani predmet, pa se predmet narativnog teksta unutar mimetičkog ugovora modificira, transformira, produbljuje, univerzalizira. Dok smisao lirske pjesme nadrasta njena denotirana značenja i doima se od njih odvojenim, narativni smisao urasta u vlastite denotate i doima se od njih neodvojivim. Lirski bismo smisao stoga mogli usporediti s oblakom emitiranih značenja koji se nadvio nad tekстом, dok bi narativni smisao bio zamisliv kao infuzija tekstem proizvedenih značenja nanovo u tekst, s posljedicom njegova smisaona bubrenja.

Sagledavanje rodovskih određenja u sferi odnosa među značenjima udovoljava postavljenu zahtjevu da kriterije uspostavljanja rodovskih određenja potražimo unutar teksta. Ne izlazeći iz domene teksta, udovoljili smo i zahtjevu da prepoznamo unutrašnju kvalitetu koja je podloga razumijevanju individualnih različitosti književnih ostvarenja. Riječ je o stalnosti *odnosa* među značenjima, a ne o stalnosti samih značenja, pa je dakle *sam odnos* onaj faktor stalnosti koji omogućuje rodovsku prepoznatljivost, kao i rodovsku dinamiku. Odnos artikuliran kao indeksna organizacija značenja ostvaruje se u pluralitetu oblika lirskoga izraza, dok se ikonička značenjska artikulacija oblikuje kao naracija. Moramo se zapitati: gdje je tu mjesto drami?

¹ Široki spektar interesa naratologije drama nesumnjivo ulazi. Naratologiju zanima sve što može biti shvaćeno kao priča, od trača preko filma do romana¹⁰, pa to nipošto ne isključuje izučavanje drame. U dramskome tekstu također prepoznamo *priču*, a otkrivamo u njemu i istu tenedenciju "smisaona bubrenja" koje se vezuje na denotativna uporišta, što je karakteristika ikoničke značenjske organizacije.

Dopušta li nam to da dramu shvatimo kao fenomen pripovijedanja, situiramo među narativne vrste i dodijelimo je naratologiji? Negativan dogovor koji ćemo dati na to pitanje iziskuje dodatnih pojašnjenja.

Iz terminološkog sustava naratoloških izučavanja lučimo pojmove *radnja pripovijedanja* (akt pripovjedača) i *radnja o kojoj se pripovijeda* (sama priča, pretpostavljena "izvorna" perspektiva). Teoretičari drame uglavnom ističu odsustvo pripovjedačke instance (naratološkom terminologijom: *radnje pripovijedanja*) kao njezine osobite specifičnosti¹¹. Neposredno očitovanje likova ističe se kao svojstvo imanentno drami. Pripovjedač se povlači izvan dijaloških dionica: u didaskalije.

Smatramo posve jasnim da pitanje ima li ili nema u drami pripovjedača nije ono koje će nas uputiti na prepoznavanje distinktivnih obilježja drame u odnosu prema oblicima naracije kao što su crtica, novela, roman. Pripovjedača u drami svakako ima: on je implicitno uvijek prisutan (*implicitni pripovjedač* koji naslovljuje tekst, odabire i imenuje svoje likove, lokalizira radnju, sugerira dekor, opremu, pa i geste likova, obavještava nas o prisutnosti lika koji šuti; u krajnjoj liniji, pripovjedač je taj koji likovima dopušta da govore, koji im stavlja riječ u usta, pa u tom smislu egzistira i kao *funkcija*¹² kojom se dramski tekst aktualizira). *Implicitni pripovjedač* u dramskom je tekstu na osobit način - *ekspliciran*: njegov je dio teksta vidljiv, zamjetan, strukturno esencijalan u tijeku cijelog procesa dramskog događanja. Dramski ga tekst posve objelodanjuje. On će se pojaviti i na sceni, ali na manje zamjetan način, dublje usađen u scensko zbivanje, a usto stopljen s ličnostima koje koautorski uključuju svoja viđenja u predstavi... U samu pak tekstu sasama ga je lako identificirati, upravo zbog činjenice da se dionice likova pojavljuju u prepoznatljivu okruženju pripovjedačevih informacija. Razlika između romana i dramskog teksta nije u tome što se u prvome pripovijeda, a u drugome ne, već tu razliku valja tražiti u načinima na koje se pripovijedanje ostvaruje i suodnosi s *radnjom o kojoj se pripovijeda*, kao i u pripovjednim strategijama kojima se dramska poruka uručuje primaocu. Pripovijedanje koje hini da to nije, a to može činiti upravo jer se do kraja ogoljuje kao konvencija koja priči kao da i ne pripada, odvija se "s onu stranu" radnje o kojoj se pripovijeda, ne kao njezin podtekst, već kao "paratekst". Pripovjedač naravno nalazi načina da primijeni svoju moć: on će ući u govor svojih likova, staviti ih u funkciju svoje vizure, upotrijebiti ih u korjenju tijeka zbivanja, a njegovo primarno odvajanje u zaseban prostor teksta osigurava ga od suspektibilnosti čitatelja. Mogli bismo reći da čitatelj "ne sumnja" na pripovjedača, vjeruje ("nasjeda") autonomnosti lika, upravo stoga što se pripovjedač ograđuje u sigurnost onoga što smo nazvali paratekstom. Pripovjedač sam sebe zatvara u didaskalije da bi s te distance imao manje zamjetan, a stoga i veći upliv na lik. Potreban mu je paratekst da bi njegovo ulaženje u tekst ostalo neprimijećeno. Čini se kao da lik sam od sebe djeluje, jer onaj koji bi mogao utjecati (pripovjedač) izoliran je i na njega se ne sumnja.

Mada i u romanu nailazimo na elemente osamostaljivanja pripovjedačkog akta od radnje o kojoj se pripovijeda, koje omogućuje viši stupanj neposrednosti u očitovanju likova, roman kao vrsta ne dopušta pripovjedaču potpun iskorak iz teksta u paratekst. Riječ je o granici koju roman dotiče, ali ne prelazi. Likovi u drami "stvarniji" su od onih u romanu, a to znači sličniji nama, konkretniji. Tako konkretizirani i zaživjeli likovi moraju se kretati u konkretno zamislivim prostorima, očitovati se u fizički mjerljivu vremenu. Ne udovolji li se tom zahtjevu, oni postaju neuvjerljivi, a u paratekst izolirani pripovjedač ne može ih spasiti od čitačeve osude. To je pripovjedač koji ne može davati dodatnih pojašnjenja, koji svoj utjecaj na lik plaća šutnjom. Pripovjedač se u romanu može uvijek odlučiti na izravno uplitanje. On može "spasavati" svoj lik i neželjenih situacija, premještati ga kroz vrijeme i prostor, tumačiti ono što lik ne zna artikulirati... Odustajanje od stvaranja iluzije potpune

neposrednosti roman naplaćuje slobodama koje se u dramskome tekstu ne mogu realizirati.

Opisanu razliku između romana i drame smatramo kvalitativnom i temeljnom, a dramski tekst nepodvedivim pod isti zajednički nazivnik s romanom, novelom i criticom. Riječ je o dvjema bitno različitim vrstama odnosa radnje pripovijedanja prema radnji o kojoj se pripovijeda koje rezultiraju bitno različitim načinima prikazivanja svijeta, mada se ostvaruju unutar istog, ikonički organizirana značenjskog polja. Da bi se priču romana "prevelo" u priču dramskoga teksta, valja promijeniti kod, što iziskuje goleme preinake¹³. Praksa potvrđuje da je takvo što moguće, ali i to da je rezultat nastajanje posve nova djela. Stoga dramskome tekstu ne možemo negirati samosvojnost, niti ga smijemo, kao što smo se ranije upitali, posve prepustiti naratologiji. Kao i teatrologija, naratologija nam može uvelike pomoći u njegovu poimanju. Između naratologije i teatrologije egzistira prostor u kojem nam valja prepoznavati književnoteorijski relevantne specifičnosti ovog predmeta izučavanja i sustavno izgrađivati teoriju dramskoga teksta.

BILJEŠKE

¹ Dok je u nekih teoretičara i interpretatora književnosti genealoško nazivlje artikulirano uz nastojanje da se pod njega podvedu svi književni fenomeni (utemeljenje za takav pristup nalazimo prije svega u Staigera koji iz pojmovna *liisko*, *epsko* i *dramsko* izvodi tri kategorije roda i njima sukladne književne vrste, a problem raznorodnosti pojedinačnih ostvarenja razrješava prihvaćajući djelo kao takvo, ali uz dominantnu prisutnost jedne od općih kategorija: usp. Staiger, E., *Umijeće tumačenja i drugi ogledi*, Beograd 1978), u drugih se prema rodovskim određenjima zadržava skeptička distanca. Takvu distancu zadržavaju Welck i Warren kada, razmatrajući problem žanrova, ostavljaju otvorenim ključna pitanja: pitanje odnosa primitivnih žanrova prema žanrovima "razvijene književnosti", pitanje kontinuiteta žanrova i pitanje njihove povijesti. Ovo zadnje optimiziraju se upravo dramom, pa ga vrijedi i citirati: (...) "S jedne strane, tvrdilo se da je kritičku istoriju nemoguće napisati (jer uzeti Sekspirove tragedije za normu znači učiniti nepravdu helenskim i francuskim tragedijama), a, s druge strane, da istorija bez filozofije istorije predstavlja puku hroniku. Obe ove tvrdnje nisu neubedljive. Odgovor, bi, izgleda, glasilo da se istorija elizabetinske tragedije može napisati s obzirom na njen razvoj u pravcu Sekspira i opadanje u suprotnom pravcu, no da će svaka istorija tragedije morati da primjenjuje dvostruk metod - to jest, da definiše 'tragediju' s obzirom na zajednički imenitelj dela obuhvaćenih tim terminom i da hroničarski ustanovi veze između tragičke škole u jednom razdoblju i njene sledbenice, ali pridodajući ovom neprekidnom toku osećanje kritičkih sudova (na primer, francuska tragedija od Žodela i od Rasina do Voltera)." Usp. R. Welck, A. Warren, *Theory of Literature*, New York 1956; citat iz prijevodnog izdanja: *Teorija književnosti*, Beograd 1965, prev. A. I. Spasić, S. Dorđević, str. 271/272.

² Složit ćemo se u potpunosti s Nikolom Batušićem (*Uvod u teatrologiju*, Zagreb 1991; poglavlje *Zadaća, mogućnosti i granice teatrologije*, str. 93) kada utvrđuje da "književno djelo dramskoga roda podliježe u trenutku svoje scenske vitalizacije iznimnosti novih uvjeta i kolektivitetu svoga otjelotvorenja. (...) Život nove umjetnine - predstave, može ovisiti o nizu izvanumjetničkih okolnosti, a sve ove činjenice narušavaju cjelovitost dramskoga djela koje je umjetnost riječi predala scenskoj umjetnosti. Stoga upravo kazališna umjetnost promatrana i prosuđivana s teatrološkog aspekta odvaj a na pojedinim mjestima znanost o književnosti i teatrologiju na vidljiv i primjeren način."

³ Uostalom, niti teatrologija se ne odriče oslonca u teoriji književnosti, upravo kada je riječ o izučavanju literarnog predloška kazališnom djelu. U već citiranu Batušićevu djelu nailazimo na niz potvrda takvu stavu: "Stoga se, kada je riječ o pitanjima drame (pa čak i tamo gdje se ona rađa u izvantekstualnim ili paratekstualnim uvjetima i okvirima), teatrologija mora ne samo približiti, već i uteci znanosti o književnosti, tražeći u njenim segmentima i upute ali i mogućnost vlastitu opstanku" (str.90), ili: "Ono što kompleksno kazališno djelo razdvaja od književnoga, pa mu na taj način i ocjenu vrijednosti i procjenu značajnosti odmiče iz neposrednoga okruženja znanosti o književnosti (premda se ona nikako ne smije posve zaobići) (istakla M.K.) jesu uvjeti i okolnosti postanka scenske umjetnine" (str. 91), ili: "Kao što teatrologija crpi veliki dio svoga znanstvenog potencijala od filoloških i neofiloloških disciplina, a posebice od znanosti o književnosti, tako im se ona u mnogim aspektima svojih istraživanja i vrlo izdašno odužuje" (str. 115). U posljednjem Batušićevu citatu spominje se oduživanje teatrologije filološkim disciplinama: jedno od tih oduživanja (na koje Batušić u konkretnom kontekstu ne misli) jest svakako izučavanje scenskih kodova koji se suočavaju s literarnim kodovima. Kod drame kao literarnog djela (književnoteorijska domena) usmjeren je prema scenskom kodu (domena teatrologije).

⁴ Naslov originala: *Philosophie der symbolischen Formen* 1923).

⁵ Naslov originala: *Sein und Zeit* (1927).

⁶ Čini se opravdanim sugerirati da su novija teatrološka istraživanja pružila više teoriji književnosti (dakako, u području teorije drame), negoli je teorija književnosti novijeg doba unaprijedila teatrološku domenu.

Književnoteorijski oslonac teatrologija je u većoj mjeri pronašta u premisama iz davnije prošlosti (Aristotelova *Poetika*), da bi se na toj osnovi relativno autonomno razvijala. Glavninu novijih (književno)teorijskih spoznaja o drami lučimo iz teatrološki usmjernih studija kao što je Craigova *Umjetnost kazališta* (1905), Lukácseva *Povijest razvoja moderne drame* (1911), Artaudovo djelo *Kazalište i njegov dvojniki* (1938) ili Fergussonova *Ideja kazališta* (1949).

⁷ Osnovanost ove tvrdnje potvrđuju mnoga djela. Pokušat ćemo to ilustrirati s trima, vjerujemo, karakterističnim primjerima. Posegnemo li za *Teorijom književnosti* B.V. Tomaševskog (1930), zamijeti ćemo da je drama zastupljena u najmanjem segmentu cjelokupnog teksta. U središtu interesa Tomaševskog jest jezik pjesništva, kao i komparativna analiza stiha i proze. U poglavlju u tematici on se tek dotiče drame kao jedne od književnih vrsta, a uočljivo je da je tumači jezikom scene, a ne instrumentarijem analize književnoga teksta (uočava: govor na sceni, pokrete, dekor i scenske rekvizite...). Već spominjari Wellek i Warren u svome književnoteorijskom djelu uopće ne posvećuju posebno poglavlje drami. Tog problema oni se dotiču u poglavlju o književnim žanrovima (a to pitanje ostavljaju u mnogočem otvorenim), dok se izravniye upuštaju u tumačenja lirike (poglavlje o eufoniji, ritmu i metru) i narativne proze (poglavlje o prirodi i načinima narativne proze). U našoj književnoznanstvenoj produkciji poznata je *Teorija književnosti* Milivoja Solara (1976). Solar, za razliku od prethodnih primjera, posvećuje drami isto onoliko pažnje koliko i drugim književnim rodovima, no i u njega je zamjetno traženje oslonca u teatrologiji (npr. polaženje od komponenata kazališne predstave kada raščlanjuje strukturu drame). Niti jednom od tih sintetskih djela, dakako, nije prethodila odgovarajuća književnoteorijska studija fenomena dramskoga teksta koja bi omogućila uključenje ove problematike u sustav teorije književnosti, pa nam se čini opravdanim taj problem poimati kao otvoren.

⁸ Podjela je znakova na indeks, ikon i simbol (s obzirom na suodnošenje znaka i predmeta) Pierceova. Možemo uputiti na tekst *Lirska pjesma* Zorana Kravara (prezentiran u *Uvodu u književnost*, Zagreb 1983) kao na primjer aplikacije semiotičkog instrumentarija na područje književnosti (lirike), ostvarene u književnoteorijskoj funkciji. Odabiremo navode u kojima Kravar eksplicira semiotičku zasnovanost svojega pristupa lirske rodu: "Izražajna funkcija (...) obogaćuje lirsku pjesmu posebnom vrstom značenja. Ona je približuje tipu znaka koji se u semiotičkoj terminologiji nazivlje 'indeks', a koji se prema svom značenju odnosi kao dio prema cjelini ili kao posljedica prema uzroku (na primjer, kao dim prema vatri)" (str. 504); "Njezina kratkoća, na primjer, izravno je uvjetovana jakom prisutnošću indikativne komponente u strukturi njezina značenja. Kao indeks, pjesma ne označuje dovršene, sebi izvanjske predmetne komplekse, nego cjeline u kojima je i sama dio, epifenomen. Ona je više manifestacija, otisak, trag nego slika" (str. 508).

⁹ Pojam mimetičkog ugovora preuzimamo od Jonathana Cullera (*Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, London 1975). On se odnosi na elemente narativnog djela koji upućuju čitaoca "da tekst može tumačiti otprilike kao i stvarni svijet" (citat u prijevodu N. Culo J. Culler, *Narativni ugovori, zbornik naratoloških tekstova Uvod u naratologiju*, Čakovec 1989, što ga je uredio Zlatko Kramarić). Mimetičkim ugovorom ostvaruje se referencijalna funkcija narativne poruke.

¹⁰ U tekstu *Novo polazište teorije pripovijedanja* (u knjizi *Interes pripovjednog teksta*, Zagreb 1987) Vladimir Biti razjašnjava kako polazišta, tako i spektar interesa naratologije. Okretanje svakodnevnici rezultat je težnje za razotkrivanjem onoga što je priča po sebi, odnosno njezina supstrata: "(...) roman i novela dijele s tračevima, novinskim izvještajima, autobiografijama, pismima itd. ipak svoj presudni dio, naime događaje u jednom slijedu (*histoire*, *story*) i njihovo verbalno predstavljanje u drugom (*discourts discourse*). Razlika nastaje tek u načinu prenošenja tih dvaju obveznih dijelova (...)".

¹¹ O ovom problemu progovorili su mnogi. Iz tepeze mogućih izvora, izdvajamo citat iz *Teorije književnosti* Milivoja Solara, koji, vjerujemo, ilustrira generalni stav eksplicitan u teatrološkoj literaturi: "*Fabula se (...) u drami ne pripovijeda, nego se njeno odvijanje postiže izmjenom dramskih situacija, tj. odnosa likova u nekom trenutku i njihovim govorom, koji se odnosi na ono što je bilo, što će biti, ili što jest kako unutar tako i izvan prostora scene*" (citirano izdanje, str. 190). Sa Solarom bismo se mogli složiti jedino ako bismo pod pojmom pripovijedanja, podrazumijevali isključivo izravan govor pripovjedača, a iz njega isključili strategije pripovijedanja koje i u romanu dopuštaju pripovjedaču da se skloni iza svojih likova i da prikrije svoju ulogu u kreiranju situacija u kojima se likovi ostvaruju. Valja spomenuti i to da ni drama nije uvijek lišena potrebe za izravnim obraćanjem recipientu, kao niti one za uspostavljanjem vezivnih razina koje ne pripadaju sceni namijenjenu događanju. U antičkoj drami te funkcije preuzima kor.

¹² Svi termini istaknuti kurzivom pripadaju naratološkoj standardizaciji kakvu sugerira Vladimir Biti u *Interesu pripovjednog teksta*. Prilog takvoj standardizaciji jest na osobit način ("genealoški") stukturirano *Kazalo pojmova* u zaglavlju djela.

¹³ Čitav kompleks problema relevantnih za ovu problematiku iznosi Darko Gašparović u knjizi *Pismo i scena* (Rijeka 1982). Posebno upozoravam na tekst *Umijeće dramatizacije* (*Uz dramatizacije Marinkovićeve novele Zagrlja i Novekova romana Mirisl, zlato i tamjan*).

SUMMARY

**IN FAVOUR OF A THEORY OF DRAMATIC DISCOURSE (BETWEEN THE
THEORY OF NARRATIVE DISCOURSE AND THE THEORY OF THEATER)**

Dramatic discourse is being observed as a specific segment of the drama phenomenon from the point of view of the literary theory. A vacuum is being acknowledged within the literary theory, and causes of this vacuum are being analyzed. Analysis is directed towards the genealogical system of literature, as well as towards confronting this area of interest with other related areas: narratology (theory of the narrative discourse) and teatrology (theory of theater). Essential characteristics of the dramatic text are being identified (iconic organization of meaning and narration within "the paratext") upon which a theory of dramatic discourse is expected to grow.