

Od teksta do predstave

Korbar, Hrvoje

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of dramatic art / Sveučilište u Zagrebu, Akademija dramske umjetnosti**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:205:629574>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-18**

Repository / Repozitorij:

[Repository of Academy of Dramatic Art](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI
Studij kazališne i radijske režije

OD TEKSTA DO PREDSTAVE
Režija predstave L. Vlašić: *Ništa novo*

Diplomski rad

Mentor: red. prof. art. mr.sc. Ozren Prohić Student: Hrvoje Korbar

Zagreb, 2020.

SAŽETAK

Ovaj rad bavi se opsegom, granicama i područjima ispreplitanja pojmova dramaturgije i režije te proučavanjem procesa prijelaza iz dramskog u scensko pismo, odnosno prijelaza iz (dramskog) teksta u predstavu na primjeru režije praižvedbe suvremenog dramskog teksta *Ništa novo* autora Luke Vlašića. Polazeći od shvaćanja režije kao implicitnog sustava organizacije značenja unutar kazališne predstave i dramaturgije kao pragmatičnog čitanja drame kao izvedbenog teksta namijenjenog za postavljanje, dramaturgija i režija uspostavljaju se kao međusobno isprepletene djelatnosti između teorije i prakse čije se granice ne mogu strogo definirati i odvojiti, što potvrđuje i praktični rad na postavljanju praižvedbe teksta *Ništa novo*, kojem autor pristupa i analizira ga iz perspektive intertekstualnosti i citatnosti.

Ključne riječi:

dramaturgija, režija, dramski tekst, intertekstualnost, citatnost, adaptacija, Luka Vlašić, *Ništa novo*

ABSTRACT

This thesis deals with extent, thresholds and areas of interweaving between dramaturgy and mise en scène, as well as with study of transmission process from drama text to stage text i.e. from (dramatic) text into a play. Contemporary dramatic text *Nothing New* by playwright Luka Vlašić is used as an example for this kind of analysis. Starting from understanding of mise en scene as an implicit system of organisation of meaning within a theatre performance and dramaturgy as a practical work of constructing the piece, both are being established as reciprocal and interconnected activities in between theory and practice, the borderlines of which are hard to determine or strictly divide. This was confirmed throughout the practical work that led to the premiere of drama text *Nothing New* as a theatre performance, which author approaches and analyses from the perspective of intertextuality and quoting.

Keywords:

dramaturgy, mise en scene, dramatic text, intertextuality, quotations, adaptation, Luka Vlašić, *Nothing New*

SADRŽAJ

1. UVOD	1
2. DRAMATURGIJA I REŽIJA IZMEĐU TEORIJE I PRAKSE.....	3
2.1. DRAMATURGIJA	3
2.2. REŽIJA	7
3. TEKST I PREDSTAVA.....	12
3.1. Granice dramskog teksta.....	12
3.2. Od (dramskog) teksta do predstave	15
4. OD TEKSTA DO PREDSTAVE – LUKA VLAŠIĆ: NIŠTA NOVO	19
4.1. Intertekstualnost u dramskim tekstovima Luke Vlašića	19
4.2. Adaptacija teksta.....	22
4.3. Režija predstave	26
5. ZAKLJUČAK.....	32
6. LITERATURA	35
7. POPIS SLIKOVNIH MATERIJALA	36

1. UVOD

Već samim pregledom različitih definicija pojmova dramaturgije i režije možemo naslutiti njihovu širinu i sveobuhvatnost te opiranje strogoj i jednoznačnoj definiciji. Definiranje posebno usložnjava situacija u kojoj se ove dvije djelatnosti susreću u radu na postavljanju određenog teksta (dramskog, proznog ili drugog teksta koji služi kao polazište za stvaranje predstave) ili procesu stvaranja teksta za izvedbu. Vodeći se Pavisovom definicijom režije kao djelatnog čitanja (2004:403) te njegovom tvrdnjom da je svakoj režiji imanentan dramaturški posao (2004:70), ovaj rad usredotočit će se upravo na proučavanje procesa prijelaza iz dramskog pisma u scensko pismo na primjerima iz vlastite prakse, oslanjajući se na teorijsku literaturu iz područja analitike drame (Švacov, Ubersfeld, Pfister), pojedine autopoetičke zapise kazališnih autora 20. stoljeća, tekstove i zbornike o suvremenom pristupu dramaturgiji (Van Kerkhoven, Turner i Behrndt) a ponajviše na tipologiju i metodologiju koju je uspostavio Pavis u tekstu od kojeg ovaj rad i posuđuje svoj naslov - *Od teksta do predstave* (1992).

Tijekom prve dvije godine studiranja osnovni zadatak glavnog umjetničkog predmeta (Režija I - II) je osmišljavanje koncepta i koncepcije postavljanja određenog dramskog teksta, uglavnom iz klasične literature (antička tragedija, Shakespeare, francuski klasicizam, Ibsen, Krleža), koji se materijalizira samo u izradi makete. S izvjesnim vremenskim i iskustvenim odmakom, mogu utvrditi da mi je pri realizaciji tih zadataka najveći izazov predstavljao upravo prijelaz iz područja nužne dramaturške analize u prostornu realizaciju komada, odnosno uspostavu scenskog jezika potencijalne predstave, što bismo mogli smatrati i osnovnim zadatkom režije. S istim tim odmakom, vjerujem da je jedan od izvora tog problema bila izrazito "fiktionalna" situacija tog zadatka, odnosno svijest o tome da se taj koncept nikad neće realizirati, ali i nemogućnost teorijske artikulacije granica i područja ispreplitanja dramaturškog i redateljskog posla.

Prilikom realizacije ispitnih produkcija tijekom studija, kao i u prvim profesionalnim projektima, što zbog različitih zadataka pojedinih kolegija, odnosno produkcijskih datosti profesionalnih produkcija, osim postavljanjem dramskih tekstova, bavio sam se i adaptacijom proznih tekstova, ali i autorskim projektima u kojima je tekst izvedbe nastajao u suradnji s dramaturgom prije ili tijekom procesa proba. Bez obzira na to je li na pojedinom projektu postojala osoba koja je obavljala funkciju dramaturga, ili je ta funkcija bila disperzirana među

različitim suradnicima i samim izvođačima, uvijek sam i sam obavljao dio dramaturškog posla, koji u suštini smatram neodvojivim i ne uvijek jasno razlučivim od onog redateljskog.

Središnji dio ovog rada bavit će se istim pitanjima na specifičnom modelu rada na praizvedbi dramskog teksta Luke Vlašića *Ništa novo*. Taj tekst, koji je ujedno bio i autorov prisutpni rad za prijemni ispit iz dramaturgije, prvi je put izveden u formi koncertnog čitanja na *Reviji dramskih tekstova studenata dramaturgije* (DESADU) 2016. godine. U trenutku kad smo dobili priliku da se taj tekst praizvede u Hrvatskom narodnom kazalištu u Varaždinu, zajedno smo odlučili (ponovno - zahvaljujući vremenskom odmaku) da ćemo za potrebe te praizvedbe prvotni tekst drame zajednički analizirati, nadopuniti i na nov način strukturirati, koristeći se i drugim njegovim tekstovima koji se temelje na sličnom postupku, ponajviše tekstom *Pokojni Matija Pauschal*. U središnjem dijelu ovog rada bavit ću se dramaturško-redateljskom analizom izvornog teksta drame i izvedbe koncertnog čitanja, zajedničkim procesom rada na adaptaciji izvornog teksta, te naposljetku opisom same scenske realizacije predstave i svih njenih komponenti - scenografije, kostimografije, glumačke igre i finalnog teksta izvedbe.

Kao što i sam naslov sugerira, jedan od temeljnih postupaka Vlašićevog teksta (i njegovih drugih tekstova) je intertekstualnost. Autor se u tekstu poigrava implicitnim i eksplicitnim citiranjem motiva, tekstova, kulturalnog konteksta i obrazaca građanske dramaturgije 19. i 20. stoljeća, posebno usredotočenom na prozne i dramske tekstove Antona Pavloviča Čehova i Miroslava Krležu. Budući da smo se u procesu rada na tekstu velikim dijelom bavili upravo pristupom intertekstualnosti upisanoj u sam tekst i određivanjem razina citatnosti u pojedinim dijelovima teksta, kao i unošenju novih tekstualnih i izvantekstualnih citata, prvi dio analize teksta posvetit ću pojmovima intertekstualnosti i citatnosti kao eksplicitne intertekstualnosti, “takav oblik susreta s drugim tekstovima u kojemu je citatna relacija postala dubinsko ontološko i semiotičko načelo – dominantna pojedinih tekstova” (Oraić Tolić, 2019:92-93).

Svjestan opsega područja kojima se ovaj rad bavi, njegov cilj svakako nije davanje konačnog odgovora na pitanja odnosa dramaturškog i redateljskog posla prilikom pripreme i realizacije predstave, kao niti odgovor na vječnu raspravu o ingerencijama redatelja i dramaturga nad dramskim ili proznim tekstom, već pokušaj sustavne i metodične analize procesa dramaturgije i režije te odnosa između teksta i predstave na primjeru iz vlastite prakse, motiviran upravo nedostatkom baratanja takvim aparatom na početku vlastitog praktičnog rada.

2. DRAMATURGIJA I REŽIJA IZMEĐU TEORIJE I PRAKSE

2.1. DRAMATURGIJA

Dramaturg (grč. dramaturgos) je u antičkoj Grčkoj podrazumijevao dramskog pisca, ali i praktičnog voditelja kazališne predstave, što će reći da je obavljao i onaj posao koji će se u praksi tek od 19. stoljeća nazivati režijom (Batušić, 1991:35). Svoje moderno značenje pojam dramaturga dobiva krajem 18. stoljeća, kad je Gotthold Ephraim Lessing pozvan u Hamburško kazalište kao dramaturg, a njegova *Hamburška dramaturgija*, zbirka kazališnih kritika i teorijskih razmišljanja, začetak je njemačke tradicije teorijske i praktične djelatnosti koja prethodi uprizorenju nekog djela. Funkcija koju je u Hamburškom kazalištu obavljao Lessing i danas je prisutna u institucionalnom kazalištu – dramaturg koji je zadužen sastaviti repertoar, pribaviti dokumentaciju o nekom djelu, pripremiti programske knjižice i druge prateće materijale (Pavis, 2004:67). Brechtovim djelovanjem dramaturg postaje praktični suradnik na nastanku predstave, a dramaturgija **sinteza** rada na uprizorenom tekstu predodređenom da na gledatelja ostavi određeni dojam (Pavis, 2004:68), dakle ono što se danas smatra poslom **dramaturga predstave**, odnosno praktičnog dramaturga.

Batušić dramaturgiju definira kao “poetiku i estetiku drame koja se temelji na scensko-izvedbenoj praksi kazališnog djela bez obzira na njegovu vrstu ili oblik predloška predstavi”, a u svrhu “razlikovanja dramaturgije kao znanstvene discipline i dramaturške suradnje u procesu nastajanja predstave”, razlikuje **teorijsku i praktičnu dramaturgiju** (1991:39). Teorijska dramaturgija tako nastoji ustanoviti načela izgradnje djela, bilo da indukcijom polazi od konkretnih primjera, bilo da dedukcijom polazi od određenog sustava apstraktnih načela (Pavis, 2004:67). Isto tako, kao relevantan dio teorijske dramaturgije Batušić ističe da je kazalište umjetnost koja naglašeno govori sobom o sebi – od Molièreove *Versaillske improvizacije*, do Ionescove parafraze iste – usmjeren vlastitim kritičarima – u *Improvizaciji na mostu Alma* (1991: 40). U tom kontekstu kasnije ću promatrati i tekst Luke Vlašića *Ništa novo*.

Nemogućnost stroge distinkcije između teorije i prakse razvidna je i u samoj Batušićevoj studiji, kad Brechtov *Mali organon*, promatrajući ga kao “dramaturgijsku teoriju”, smatra “teško upotrebljivim izvan Brechtove dramske književnosti” (1991: 42). Pitanje koje se postavlja je možemo li Brechtov *Mali organon*, toliko utemeljen u Brechtovoj kazališnoj praksi kao dramaturga, dramskog pisca i redatelja, uopće promatrati odvojeno od njegove prakse, ali

i što pojedini dramaturški sustav čini “**upotrebljivim**” i treba li “dramaturški sustav” biti **globalno upotrebljiv**. Na sličan način Petlevski ukazuje na problem u pokušaju odvajanja Gavellinog teorijskog rada od praktičnog rada (2001:5).

Suvremena teorijska literatura mnogo je manje sklona taksativnim i normativnim definicijama pojma dramaturgije, imajući u vidu raznolikost kazališnih praksi druge polovice dvadesetog stoljeća koje je Hans-Thies Lehmann objedinio pod pojmom *postdramskog kazališta* kojem je jedno od glavnih obilježja dehijerarhizacija kazališnih znakova (2006:86), ali i zaokreta teorijske paradigme prema *izvedbenim studijima* koji će proučavati izvedbu u najširem smislu kulturalne izvedbe, a koji će svoj vrhunac doživjeti u McKenzijevoj definiciji “izvedbe” kao episteme 20. i 21. stoljeća (Pavis, 2013: 43). U tako izmijenjenom teorijskom i praktičnom krajolikom, Marianne Van Kerkhoven u uvodniku izdanja *Theaterschrifta* posvećenog upravo pitanjima dramaturgije bilježi:

„Odgovoriti na pitanje *što je uopće dramaturgija* ne čini se lak zadatak. Uzimajući u obzir ono što su brojni umjetnici i autori članka rekli na tu temu, doima se kao da dramaturgija zapravo zahvaća sve, u svemu se pronalazi i teško ju je definirati. (...) Je li dramaturgija ono što različite elemente predstave drži na okupu? Ili pak, neprestani dijalog između onih koji na predstavi surađuju? (...) Na sva ova pitanja vjerojatno bismo mogli odgovoriti s „Da, ali...”

(1994: 8-9)

“Da, ali...” gotovo je neizbježan odgovor prilikom pokušaja definiranja ili razlikovanja mnogih aspekata kazališta i izvedbenih umjetnosti, koje nas dovodi i do davanja prednosti pojmu *dramaturškog izbora* za koji Pavis tvrdi da “bolje svjedoči o suvremenim tendencijama” od pojma *dramaturgije* koja podrazumijeva “globalni i strukturirani skup homogenih estetičko-ideologijskih načela” (2004:69). Kako bismo spriječili neke daljnje „da, ali...“, usredotočit ćemo se u ovom tekstu na tzv. praktičnu ili primijenjenu dramaturgiju, odnosno ulogu dramaturga u procesu stvaranja kazališne predstave. Pitanjem dramaturškog, odnosno, umjetničkog odabira koji uključuje i sve odbačene mogućnosti (Gavella, 2005: 225), bavit će se dio ovog rada usmjeren na analizu praktičnih radova.

Dramaturgija kazališne predstave/izvedbe je dakle “sveobuhvatni termin za kompoziciju djela, unutarnju strukturu same produkcije, kao i za kolaboraciju prilikom spajanja dijelova projekta” (Turner, Behrndt, 2008: 18). Nemoguće je zamisliti predstavu ili izvedbu bez dramaturgije – odnosno bez strukture i kompozicije, tako da o dramaturgiji možemo govoriti čak i kad ne postoji konkretna osoba koja obavlja funkciju dramaturga.

Turner i Behrndt na tragu promišljanja arhitekta Bernarda Tschumija o performativnim značajkama arhitekture kao „kombinacije prostora, događaja i pokreta koji oblikuju ljudsko doživljaj“, ali i kao dinamičkoj relaciji i napetosti između idealnog zamišljenog prostora i „življenog/nastanjenog prostora“, predlažu definiciju dramaturgije kao **arhitekture teksta** odnosno **izvedbe**, koja slijedom te analogije stoji u dinamičkoj relaciji između teksta ili koncepta izvedbe i njegove konkretizacije. (2008: 5). Gavella također tematizira odnos između arhitekture i kazališta koji “ima za označiti kazalište kao određeno mjesto, na kojem se sastaju i glumac i publika. Određivanje tog mjesta, arhitektonskog socijalnog karaktera toga mjesta, znači dati temelj svakoj kazališnoj analizi.” (1967:47). Ako arhitektura na neki način implicira **spacijalnost** dramaturškog posla, njegova vrlo važna odrednica je i **temporalnost**, odnosno organizacija, strukturiranje, ali i manipuliranje vremenom unutar izvedbe (Etchells, 2009:76, Žmak, 2015: 148).

Dramaturgija tako obuhvaća i proučavanje strukture dramskog teksta i konkretne izvedbe:

„Proučavanje dramskih struktura treba biti više metoda strukturacije nego vjerna reprodukcija strukture. Ono će uvijek biti predeterminirano događajnim aspektom scenskog prikazivanja i kontinuiranom označiteljskom praksom, koju od gledatelja zahtijeva“ (Pavis, 2004:75)

U tekstu *O kritici i dramaturgiji*, podnaslovljenom kao *marginalije uz dva aspekta istog problema – područje kritike i područje dramaturgije*, Gavella istovremeno opisuje zadatak kazališne kritike i dramaturgije:

„Dakle, strukturalna analiza materijala i pokušaj – preko dubokog razumijevanja odnosa čovjeka prema čovjeku – ulaženja u svu povezanost umjetničkog stvaranja sa svima i etičnim i socijalnim i spoznajnim vrednotama, akcentiranim iskrenošću individualnog htijenja” (2005:190)

Na sličan način Pavis pak definira posao dramaturške analize:

“Dramaturška analiza nadilazi semiološki opis scenskih sustava jer se na pragmatičan način pita što će izvedba pružiti gledatelju te kako izvedba utječe na ideologijsku i estetičku zbilju publike. Ona ujedno usklađuje semiološko (estetičko) gledanje na znakove izvedbe i sociološko istraživanje o proizvodnji i recepciji tih znakova” (2004: 70)

Upravo detektiranjem povezanosti kazališne umjetnosti s “cijelom kulturno-socijalnom sferom čovječjeg djelovanja” (Gavella, 1967:78) bavi se Gad Kaynar u svojoj analizi djelovanja dramaturga na predstavi (njem. Produktionsdramaturg), odnosno „primijenjene dramaturgije“, pojma koji pomirljivo spaja teoriju i praksu. Kaynar razlikuje “akademsko” analitičko čitanje

teksta od “pragmatičnog čitanja drame kao izvedbenog teksta namijenjenog za scensko postavljanje u konkretnim okolnostima” (2006:246). Takva dramaturgija prije svega je “**dramaturgija okolnosti**”, a obuhvaća prvenstveno odnos između određenog teksta i njegove interpretacije i izvantekstualnih, unutarkazališnih (institucionalnih) i izvankazališnih okolnosti u kojima se tekst postavlja. Dramaturg se u takvom slučaju mora podjednako baviti “svijetom drame” koliko i “**dramom svijeta**” u kojem se predstava postavlja (2006:247).

U svom pristupu, Kaynar veliku važnost pridaje pitanju **receptije**, odnosno “imaginarnog” gledatelja kojem se predstava obraća i njegovog “**simboličkog kapitala**” (2006:252) koji utječe na razumijevanje ili nerazumijevanje same izvedbe. Dramaturg tako ne posreduje samo između dramskog teksta i pozornice, redatelja, glumaca i autorskog tima, već i između pozornice i gledališta. Pogled dramaturga opisuje kao u isto vrijeme “vrlo vrlo uzak i vrlo vrlo širok” (2006:257), a primijenjena dramaturgija obuhvaća čitav kontekst predstave ili izvedbenog događanja (Turner, Behrndt, 2008: 35). „Takvu ulogu dramaturga predstave Batušić naziva i ulogom **redatelja-teoretičara** (1991: 36).

Dok Norman Frisch dramaturgiju definira kao odnos između forme i sadržaja, odnosno dijaloški odnos između „onog što je prikazano i načina na koji je prikazano“ (1994:154), u ovom tekstu slijedit ću ipak Gavellinu kritiku tog „naivnog dualizma“ koju zamjenjuje „funktionalnim polaritetom umjetničkog materijala i našeg aktivnog odnosa prema njemu“ (1967:76). Dok smo na početku zaključili kako je jedno od temeljnih pitanja dramaturgije pitanje odabira, Gavellin pojmovni par umjetnički materijal – aktivni odnos prema materijalu iskoristit ćemo za davanje moguće definicije dramaturgije upravo kao **aktivnog odnosa** prema materijalu, prema dramskom ili drugom tekstualnom predlošku (ili konceptualnom okviru), njegovoj analizi, cjelokupnom konceptu scenske realizacije, kao i izvanestetskim okolnostima u kojima produkcija nastaje, dakle – i aktivan odnos prema svijetu. Pojam aktivnog estetskog odnosa prema materijalu, analizirajući Gavelline teorijske zapise, Petlevski povezuje s pojmom „**umjetničkog postupka**“ u strukturalističkoj teoriji koji je „manifestacija stava strukture prema materijalu“ i kao takav **neodvojiv od umjetničke strukture** (Petlevski, 2001:26).

Unatoč smještanju pojma između znanosti i umjetnosti, teorije i prakse, dramskog teksta i predstave, mišljenje dramaturgije predstave i dramaturga uvijek je usmjereno k **praktičnom rješenju** (Kaynar, 2005: 246). Ulogu dramaturga predstave opisuje se i kao ulogu „internog kritičara“ predstave u nastajanju kao i „čuvara značenja“ (Pavis, 2004:67).

Šarolikost pak mogućih definicija pojma dramaturgije, smještanje dramaturgije u prostor “između” drugih kazališnih praktičnih djelatnosti i njenu “nevidljivost” i “disperznost”, možda

najbolje sažima naslov epistolarnog teksta Jasne Jasne Žmak u kojem prijatelju – kazališnom laiku pokušava objasniti sam pojam preko mnogih metafora, uključujući i onu o dramaturgiji kao beskonačnoj igri koju svatko može igrati sam sa sobom ili pak forenzici teksta (2015: 147-148). Naslov kaže – Dramaturgy, What a Queer Thing To Do.

2.2. REŽIJA

Opisujući povijesni kontekst u kojem se javlja, ili bolje reći – imenuje pojam režije kao autonomne umjetnosti unutar kazališta, Senker iznosi epizodu iz Balzacovog *Oca Goriota* u kojem Eugene de Rastignac odlazi u kazalište. Nakon detaljnog opisa “kazališta oko kazališta”, društvenih odnosa i uloga posjetitelja kazališta, kao i raskošnog interijera, na kraju saznajemo tek da je završio prvi čin, ali ne i kojeg točno komada. (1980: 9-10). U raslojenom svijetu, gdje kazališta više nemaju homogenu publiku i između gledatelja i umjetnika više ne postoji nikakav prethodni sporazum o stilu i smislu tih predstava (B. Dort, prema Pavis, 2004:321), pojavljuje se redatelj s ciljem uspostavljanja “**idejnog i stilskog jedinstva svih elemenata i dijelova kazališnog života**” (Senker, 1980:18).

Razjedinjavanje se pak počinje događati na drugim planovima – već od Meiningenaca koji razdvajaju bavljenje **vizualnim** (Bildregie) i **tekstualnim**, odnosno **govornim** aspektom predstave (Wortregie/Sprachregie) (Senker, 1980: 18), ali i različitim režijskim pristupima naturalista i simbolista, koji će postulirati dva temeljno različita pristupa režiji o kojima se i danas raspravlja – **vjernost dramskom tekstu** ili **autonomnost kazališnog jezika** u odnosu na dramsko pismo (Pavis, 2013:8-9).

Za razliku od dramaturgije, redateljev posao naizgled je **vidljiv**, i može se definirati kao “aktivnost povezivanja različitih elemenata dramskog djela u određenom vremenu i prostoru” (Pavis, 2013:11). Režiju tako, kroz redateljev rad s glumcima, možemo smatrati “konkretizacijom teksta kroz glumca i scenski prostor, u trajanju koje proživljavaju gledatelji”. Režija ipak kao strukturalni pojam nadilazi rad s glumcima i činjenje dramskog teksta „vidljivim“, budući da je svakoj režiji imanentan **dramaturški posao** i **mišljenje** (Pavis, 2004:70), te režiju tako definiramo kao **metatekst** koji iznutra organizira **scensku konkretizaciju**:

“ Režija je poimanje izvedbe kao sustava značenja pod kontrolom redatelja ili kolektiva – to je apstraktno teorijsko poimanje. Režija pokreće kazalište prema praksi, ali to čini u skladu s implicitnim sistemom organizacije značenja.” (Pavis, 2013:4)

Taj metatekst Ubersfeld naziva **tekstom režije** koji zajedno sa **(dramskim) tekstom** čini **predstavu** (1982:19). Tekst režije pronalazi svoje mjesto u prazninama dramskog teksta. Tekst režije možemo shvatiti i kao **označiteljsku praksu** koja na temelju scenskih označitelja iznova gradi smisao (Pavis, 2004: 253): „Praksa je ta koja gradi smisao“ (Ubersfeld, 1982:234).

Tekst režije nigdje nije izdvojen kao cjeloviti ili zapisani tekst:

„Metatekst se razlaže u izboru stila glume, scenografije, ritma, međuodnosa različitih značenjskih sistema – metatekst je ono što konkretizaciju na sceni organizira iznutra – nije paralelna s dramskim tekstom, već je unutar njega, kao rezultat kruga konkretizacije (označitelja, društvenog konteksta i tekstom označenog).“ (Pavis, 1992: 33)

Režiju dakle ne možemo definirati samo prema njenom odnosu prema tekstu, niti prema kvantiteti i arsenalu scenskih sredstava kojima raspolaže, već prema **sustavu** kojim su organizirana značenja. Tako, možemo zaključiti da redateljska profesija nosi slično breme kao i dramaturška – ona je tu čak i kad je nema, odnosno kad samu sebe želi negirati (što Pavis analizira na primjerima “poluscenskih” izvedbi kao što su koncertna čitanja, 2013:18), ili kad redatelj želi da se tekst shvati “doslovno” (Pavis, 2004:70), ili kad se u pojedinim projektima izbjegava imenovati pojedinca kao “redatelja”, kojeg u tim slučajevima praktično zamjenjuje onaj koji je tehnički imenovan kao – dramaturg.

Režija je u svojoj naravi **interdisciplinarna** (Petlevski, 2008:187) i **disperzna** u izvedbi svih drugih suradnika koji na predstavi ostavljaju akustički ili vizualni trag, odnosno realiziraju **scenski jezik** (Pavis, 2004:340), a ponajviše, prema Gavellinom, mišljenju, u glumačkoj izvedbi: “Redatelj dakle može stupiti pred publiku samo u liku glumčevog doživljaja” (1967:39). Ako je dramaturg predstave prema Batušiću “redatelj – teoretičar”, na tragu Pavisove definicije o režiji kao “**djelatnom čitanju** uvišestručenom različitim iskazivačima” (2004:403), redatelja bismo mogli smatrati i “**dramaturgom – praktičarem**”, što potvrđuje i misao Dimitrija Đurkovića u *Rečniku dramske režije* da je **redatelj nužno vlastiti dramaturg**:

„Mislim da se svako »redateljsko čitanje«, ako je doista stvaralačko i subjektivno, u širem teorijskom smislu može smatrati adaptacijom, bez obzira na stupanj i vrstu zahvata u literarno tkivo i strukturu teksta.“¹

¹ https://www.rastko.rs/drama/recnik_rezije/rlazic-recnik_rezije-05.html

Analizirajući usporedbe između glazbene i kazališne umjetnosti, prema kojoj se uloga redatelja uspoređuje s ulogom dirigenta, Gavella takvu usporedbu odbacuje prvenstveno zbog toga što je dirigent ujedno i izvođač, odnosno u izvedbi glazbenog djela prisutan je svojim tijelom i svojom gestom, dok redatelj nije prisutan u konkretnoj izvedbi – **redatelj je “nevidljiv”**, i Gavella smatra, kao što smo već naveli, da je njegov rad vidljiv prvenstveno preko glumčevog doživljaja (1967:39). Slijedeći Gavellinu definiciju redatelja kao “potencijalnog glumca” i “idelanog gledatelja” (1967:33); mogli bismo zaključiti kako je redatelj, za razliku od dirigenta koji “glumi bez riječi” (ibid:39) , **“glumac bez tijela”**.

Violić pak, slijedeći Gavellinu teoriju o glumcu, izvodi svoju koncepciju redateljskog posla:

“Gavella smatra da je psihofizička osobnost glumca materijal njegove osobnosti. Meni se čini da se i u slučaju redatelja radi o analognom fenomenu. Jer, što on režira kada režira glumca? Između režisera i glumca stoji pisac, zato što se režira piščev tekst. Za Gavellu se, kao i za većinu režisera njegove škole, tvrdi da je on režiser koji polazi od teksta. po mojoj se teorijskoj interpretaciji Gavelle ne ide samo *od* teksta, nego i *prema* tekstu. I taj put *prema* tekstu jest proces režiranja glume. Ide se, u stvari, *od* teksta *prema* tekstu. od shvaćanja teksta prema scenskom izražavanju toga shvaćanja. Postavlja se pitanje: čime se režiser služi, posredstvom čega on vrši korigiranje glumačke igre? Jedini mogući odgovor glasi: posredstvom samog sebe, posredstvom svog doživljavanja te igre.”

(Violić, citirano prema Petlevski, 2001:29)

Petlevski sistematizira Gavellino promišljanje o ulozi redatelja, zaključujući da je Gavellina definicija režije “takav tip definicije koji uvijek nastoji svoj predmet opisati putem određene relacije” (2001:28); imajući u vidu i Gavellino mišljenje kako je “upravo **promjena funkcija** jedan od najbitnijih momenata redateljskog stvaranja” (1967:33). Redatelj je tako, prema zapisima razasutima u različitim Gavellinim tekstovima, onaj koji (a) raščlanjuje, upravlja i ritmizira doživljajno tkivo (b) izvršitelj i inicijator jedinstvenog plana scenske dramske strukture (c) regulator – onaj koji odmjerava odnos pojedinačnih glumačkih funkcija, ističe trenutačno središnje i najvažnije zbivanje (d) prva publika (Petlevski, 2001:28).

Ovakvom pomalo taksativnom izvodu iz Gavellinog teorijskog rada, pridružiti ću odmah i tri temeljna pitanja koja pred ulogu režije postavlja Pavis – kakva se **konkretizacija, fikcionalizacija i ideologizacija** događa u procesu režije (2004:321)

Analizirajući teorijske tekstove Kulundžića i Gavelle, Petlevski ističe poimanje režije kao **interdisciplinarnog polja** koje se uklapa u definiciju interdiscipline kao hibridiziranog polja

znanja namjerno poroznih granica. “To nisu samo granice disciplina i medija, nego i organizacije, epistemološke i političke granice.” (Petlevski, 2008:187). Različite discipline koje sudjeluju u nastanku kazališne predstave (dramaturgija, režija, scenografija, gluma), tvore uzajamno ovisne grupe, a redateljsku sposobnost tako se definira kao “sposobnost za sintetiziranje prividno kontradiktornih informacija i podataka različitih disciplina”. (ibid:187). Iz bogate prakse pitanja načela po kojima funkcionira ta sposobnost možemo razlikovati dva pristupa – Craigov, koji je smatrao kako sve u režiji mora biti podređeno **“jednoj stvaralačkoj imaginaciji”**, onoj redateljevoj kako bi se stvorilo cjelovito umjetničko djelo (Senker, 1980:19), i onaj pak – suprotan – Brechtov, prema kojem bi redatelj trebao **potaknuti i organizirati stvaralačku aktivnost svih suradnika** u procesu, ističući kako njegov cilj nije da se silom realizira apriorna koncepcija, već da se ona stavi na kušnju (Pavis, 2004:322). Isti fenomen Mejerholjd analizira razlikujući “kazalište trokuta”, u kojem je redatelj poput dirigenta koji definira sve aspekte izvedbe i “kazalište direktne linije” u kojem redatelj predstavi daje ton i stil, ali glumačko stvaralaštvo, i stvaralaštvo ostatka autorskog tima ostaje slobodno (1976:81-82).

U kontekstu suradnje redatelja i ostalih suradnika, Pavis tvrdi i da je **režija „parabola o nemogućem dijalogu između verbalnog i neverbalnog“** (2004:324), dajući sljedeći opis mogućeg djelovanja redatelja:

“Pored svjesnog redateljskog posla, na kraju treba ostaviti mjesta za vizualnu ili nesvjesnu misao stvaralaca. Ako je, kako to Freud sugerira, vizualna misao bliža nesvjesnim procesima od verbalne misli, redatelj ili scenograf mogao bi igrati ulogu **“medija”** između dramskog jezika i scenskog jezika. Pozornica bi tada uvijek upućivala na “drugu pozornicu”, unutarnji prostor.”

(2004:323)

Upravo na tragu takvog mišljenja o interdisciplinarnosti kazališne režije, Patrice Pavis izvodi distinkciju između francuskog pojma **„mise en scène“**, koji doslovno znači – postavljanje na scenu (implicirano – teksta) i engleskog pojma **„performance“** koji podrazumijeva izvedbu u najširem smislu riječi (2013:43). Analizirajući specifičnosti i razlike između francuske i anglosaksonske kazališne tradicije, svjestan teorijskog utjecaj izvedbenih studija te praktičnog utjecaja umjetnosti performansa, suvremenog plesa i redateljskih eksperimenata druge polovice 20. stoljeća, uzimajući u obzir radove nekolicine suvremenih redatelja (Stéphane Braunschweig, Declan Donellan, Simon McBurney), Pavis predlaže tehnički termin **mise-en-perf**, koji bi obuhvatio područje ispreplitanja ta dva pojma, dokidajući usput neproduktivne

distinkcije kao što su one između mimetičkog i nemimetičkog načina prikazivanja (2013:60) ili dramskog i epskog. Mise-en-perf obuhvaća i one kazališne projekte koji ne polaze nužno od dramskog teksta, ili na njemu ne završavaju, kao i projekte koji su usredotočeni na sam proces stvaranja, koji postaje integralni dio izvedbe. Dok za područje režije ključnim smatra semiološki pristup, područje izvedbe fokus prebacuje na fenomenologiju, odnosno proučavanje kognitivnih i emotivnih doživljaja kako stvaratelja predstave, tako i gledatelja (2013:42). Pavis stoga predlaže još jedan tehnički termin za daljnje promišljanje suvremene kazališne režije– **semio-fenomenologija** (2013:61).

U analizi vlastitih režijskih radova i promišljanja stoga ću se usredotočiti na analizu različitih **redateljskih postupaka** – „tehnike kojom se redatelj služi kako bi sačinio estetski predmet“ (Pavis, 2004:275), te pitanjem **redateljske i dramaturške strategije** - „autorovog i redateljevog stava i načina na koji postupaju prema temi koju treba ostvariti, i prema simboličkom djelovanju na gledatelja“ (ibid: 363), pokušavajući slijediti ideju o „izazivanju teorije da bi se vidjelo može li teorija ujedno biti i praksa“ (Petlevski, 2008:187).

Na tragu Pavisove igre pojmovima i predloženim neologizmima, posegnut ću za Gavellinom tvrdnjom da „svaka prava misao mora značiti stvaranje“ kako bismo svaku „pravu“ režiju definirali kao onu koja znači „mišljenje“, ali i mogućnost da se ta misao prevede u scenski jezik svim raspoloživim sredstvima, priklanjajući se misli Georgija Para da su u režiji, baš kao u ljubavi i u ratu - sva sredstva dopuštena.²

² https://www.rastko.rs/drama/recnik_rezije/rlazic-recnik_rezije-07.html

3. TEKST I PREDSTAVA

3.1. Granice dramskog teksta

U *Pojmovniku teatra* Pavis oklijeva pred davanjem limitativne definicije dramskog teksta:

“Svaki prijedlog definicije dramskog teksta, kojem bi ga se razlučilo od drugih tipova tekstova, jako je diskutabilan, jer suvremena je tendencija dramskog pisma da se s punim pravom poseže za bilo kojim tekstom radi njegova eventualna uprizorenja. (...) Ono što se do 20. stoljeća smatralo obilježjem *dramskog – dijalози, sukob i dramska situacija, dramska osoba* – više nije uvjet bez kojega se neki tekst ne može predodrediti ili upotrijebiti za scensko izvođenje” (2004:77)

Dramski tekst kao takav neodvojiv je od svoje namjene – konkretizacije u obliku kazališne predstave. “Dramaturgijsko istraživanje ne može biti iscrpljeno poetikom (...). Dramski tekst nema svoju umjetničku svrhu u sebi samom, već je namijenjen scenskom predstavljanju – prikazivanju.” (Švacov, 1976:53). Dramski tekst stoga promatramo kao **multimedijski oblik prikazivanja** koji se ne služi samo jezičnim, nego i neverbalno akustičkim i optičkim kodovima, dakle kao **sinestetički tekst** (Pfister, 1998:29): “Teorija drame ne smije tekst reducirati na izgovorene monologe i dijaloge, već ih prikazivati u njihovim odnosima prema sustavu neverbalnih znakova” (ibid: 41). Švacov čak tvrdi kako bitna odlika dramskog teksta nije njegova pjesnička vrijednost, već njegova pogodnost da u susretu s **glumcem** i publikom dovede do igre povijesne i egzistencijalne napetosti vremena (1976:54). Tako je jedno od potencijalnih razlikovnih određenja dramskog teksta **kolektivnost recepcije**, ali i **kolektivnost produkcije**, budući da u tom procesu, uz glumca kao onog koji svojim tijelom “predstavlja” tekst sudjeluje i čitav autorski tim (Pfister, 2001:34).

Udaljavajući se ponovno od normativnih i preskriptivnih pristupa, ovdje ćemo se kratko osvrnuti na pojam *teatralnosti* na način na koji ga definira Josette Feral u svom članku *Theatricality: The Specifity of Theatrical Language* (2002.) Proučavajući korištenje pojma *teatralno* u svakodnevnom životu, Feral zaključuje kako je “teatralnost konstituira “pogled” koji ustanovljuje i stvara različiti, virtualni prostor koji pripada Drugome i iz kojeg može proizaći fikcija.” (2002:97). Sužavajući pak polje svog proučavanja na kazališnu izvedbu, Feral se priklanja stavu koji su formulirali mnogi, a možda najčešće citirani Peter Brook u svom *Praznom prostoru*, kako je uvjet kazališta postojanje izvođača i gledatelja u istom prostoru (koji ne mora nužno biti uobičajeni izvedbeni prostor), dok svi drugi označiteljski sustavi mogu

izostati (ibid:99). Jamstvo kazališnog čina koje Feral nudi je njegova “reverzibilnost”: “Zakon reverzibilnost jamči mogućnost da se događaj ponovi.” (ibid:104), čime ga razlikuje od umjetnosti performansa. Za razliku od pragmatične institucionalne teorije umjetnosti koju je iznio Arthur C. Danto u svom tekstu *Artworld*, a prema kojem ono što je umjetničko određuje institucionalni kontekst, definicija teatralnosti, bilo u kontekstu svakodnevice koju nudi Feral znatno je demokratičnija i inkluzivnija, nju konstituira onaj tko gleda i onaj kojeg se gleda.

Dramski tekst sastoji se od glavnog i pomoćnog teksta. **Glavni tekst** dramskog teksta su govorne replike dramskih likova, odnosno dijaloški tekst. Nepostojanje posredujućeg komunikacijskog sustava uvjetuje **objektivnost** (Pavis, 2004: 77), odnosno **apsolutnost** dramskog teksta (Pfister, 2001: 26). Ta apsolutnost drame nije zbiljska, ona je **fikcija** koja se također može razbijati i postupkom očuđenja možemo dobiti svijest o njenoj fikciji (Pfister, 2001: 27). “Pisac u pozorištu ne govori direktno u svoje ime, već piše da bi jedan drugi govorio umesto njega – i ne samo jedan drugi, već zbir drugih u čitavoj seriji govornih razmena.” (Ubersfeld, 1982:18). Prema Ubersfeld, autorov je glas prisutan samo u didaskalijama – **pomoćnom tekstu** čija je funkcija kontekstualna. Pomoćnom tekstu pripadaju naslov drame, epigrafi, posvete i predgovori, popis likova, oznake činova i prizora, scenske upute, a taj tekst se u scenskoj realizaciji uobičajeno ne manifestira (Pfister, 2001:41).

Dijalog kao temeljni modus prikazivanja u dramskom tekstu može poslužiti i kao razlikovna funkcija u odnosu na druge narativne umjetničke tekstove. “Dramski tekstovi stalno stoje u modusu prikazivanja, pjesnik u njima nikad ne govori sam” (Pfister, 2001:24). Dramski dijalog u svojoj je srži “performativan” i implicitno pruža signale za uprizorenje (ibid: 44). Švacov pak ističe kako je drama “mjesto samoiskazivanja govora u njegovim bitnim modalitetima: **govorenju, pitanju, slušanju i šutnji**” (1976:88-89). Upravo u tretmanu govorne situacije Ubersfeld vidi temeljno određenje režije: “Osnovni zadatak režije u odnosu na diskurs koji joj u načelu prethodi, sastoji se u tome da predoči tu pretpostavku, da pokaže ono što pripada oblasti neizrečenog. Režija pokazuje ko govori i kako se može govoriti ili kako se ne može govoriti.” (1982:228).

U odnosu pak scenske prakse i dramskog teksta, čime će se detaljnije baviti sljedeće poglavlje, Pfister je svjestan da je “odnos između pismeno fiksiranog supstrata teksta i uprizorenog teksta varijabilan” (2001:45). Dramski tekst prema inscenaciji može biti više ili manje otvoren, što Pavis prevodi u oprečnost “**određenosti**” i “**neodređenosti**”: “Dramski tekst je živi pijesak, no i pješčani sat. Čitatelj odlučuje isprazniti jednu posudu puneći drugu, učiniti jedan smisao prozirnim čineći drugi neprozirnim, i tako do u nedogled” (2004:78).

Mjesta neodređenosti, odnosno **praznine teksta** prostor su u kojem za sebe pronalazi prostor “tekst režije”. Ubersfeld primjer praznina dramskog teksta iznosi na prvom prizoru Molièreovog *Mizantropa*, tvrdeći kako ne znamo ništa o kontekstualnoj situaciji tog prizora, počevši od toga jesu li dva lica već u scenskom prostoru kad počinje predstava ili tek dolaze i kako dolaze: “Pozorišni tekst nužno je prošaran prazninama i koji, da stvari ne stoje tako, ne bi čak ni mogao da bude izveden; uostalom, dužnost predstave je da odgovori na ta pitanja.” (Ubersfeld, 1982:20).

Otvorenosti dramskog teksta i imanentnosti njegove konkretizacije na sceni svjestan je i Švacov, koji kao jedno od određenja dramskog teksta ističe **moгуćnost perceptualizacije** – odnosno, činjenicu da se **drama mora vidjeti**. Švacov pojam drame promatra prvenstveno kroz Steigerovu definiciju dramatskog kao “**napetosti**”. Drama je, prema Švacovu, “pjesničko-scenski izraz izvorne egzistencijalne napetosti kao statusa opstanka” (1976: 69), ali i “uznemirenje umirujućeg gledanja svakodnevne prosječnosti”: “**Drama naime ne radi za već protiv stanja u društvu**, odnosa među ljudima, čovjekova mjesta u kozmičkim relacijama, njegove ograničenosti, bezobzirnosti i prije svega, njegova slijepila.” (1976:78). Takvim određenjem drame Švacov izbjegava pribjegavanje bilo kojem normativnom ili preskriptivnom dramaturgijskom sustavu, bio on aristotelovski ili ne-aristotelovski, te pod široko područje njegovog proučavanja *hermeneutike dramskog izraza* jednako spada antička tragedija, kao i u tom trenutku svježi tekstovi teatra apsurda, tekstovi Becketta, Ionesca, Adamova i Handkea, kao i Brechtovo epsko kazalište, ali i mnogi tekstovi koji se izbjegavaju standardno dramsko formatiranje od 80-ih godina do danas. Zbog toga mi se čini da je njegov pristup pojmu, dramatskog i dramskog teksta, uz nekoliko prethodno istaknutih određenja drame, važan za “djelatno” čitanje dramskog teksta kojim se ovaj rad želi baviti.

3.2. Od (dramskog) teksta do predstave

Za razumijevanje režije kao “**postavljanja**” dramskog teksta na pozornicu, odnosno kao procesa njegove **konkretizacije**, ključno je razlikovanje dramskog teksta i predstave kao dvaju **različitih semiotičkih sustava** čija je istovjetnost iluzija: “Čak i kad bi kojim čudom predstava “govorila” cijeli tekst, gledalac ne bi bio kadar da ga u cijelosti čuje. (...) Stav koji daje prednost književnom tekstu počiva na iluziji podudarnosti (zapravo nikada ostvarenoj) između skupine tekstovnih znakova i skupine predstavljenih znakova.” (Ubersfeld, 1982:13-14). Ubersfeld tvrdi da se kazališni diskurs sastoji od dva diskursa – organizirane poruke čiji je proizvođač pisac (skriptor 1) i skupine znakova i stimulansa koje tvori predstava, čiji je proizvođač višestruk, a čiji rad organizira redatelj (skriptor 2) (1982: 191-197).

Ideja ekvivalencije teksta i predstave, u kojoj je predstava “prijevod teksta”, počiva na pretpostavci o **vjernosti** dramskom tekstu. Pavis preispituje koncept “vjernosti” postavljajući pitanje – čemu smo vjerni kad smo navodno vjerni dramskom tekstu? Izvedbenoj ili glumačkoj tradiciji ili konvenciji, ili “idejama” autora sadržanima u djelu? “Ako proizvodnja vjerne režije predstavlja ponavljanje ili uvjerenje da se kazališnim sredstvima može ponoviti ono što je tekst već uobličio, koji bi onda bio smisao režije?” (1992:26-27).

Ideju vjernosti na sličan način opovrgava Ubersfeld: “Tako glumci i reditelji francuske komedije uobražavaju da sigurno štite interese i čistotu Molièreovog i Racineovog teksta, a zapravo štite jedno kodovano čitanje i još više jedan utvrđen način izvedbe” (1982:14).

Pitanje odnosa prema dramskom tekstu u režiji izvrsno ilustrira Barthesovo razlikovanje između **djela** i **teksta**. Tekst nije zatvoren sustav kojeg čuva jedno tumačenje, već metodološko polje koje neprestano iznova nastaje i proizvodi značenja. “Tekst u sebi nema ništa trajno. On je naravno materijaliziran i fiksiran u pismu i formi knjige, ali zahtjeva uvijek nova čitanja, I stoga uvijek iznova nove konkretizacije, čime ukazuje na svoju eminentnu nestalnost. Nemoguće je računati na tekst kao na nešto nepromjenjivo i trajno. (...) Postavljanje teksta na scenu je način na koji ga se postavlja u praksu. Proizvodnja koja na određeni način iskazuje tekst, zapravo konstituira mogućnosti teksta.” (Pavis, 1992:42)

Koncept vjernosti, koji implicira prijevod ili dupliciranje teksta na pozornici, Pavis zamjenjuje idejom režije kao “**sučeljavanje fikcionalnog svijeta koji stvara tekst i fikcionalnog svijeta koji stvara pozornica**” (1992:28), ali i kao “praznine, istovremeno i prostorne i vremenske, koja se nalazi između zvučnog znakovlja teksta i vizualnog znakovlja scene. Tekst i scena poimaju se istovremeno i u istom prostoru, dokidajući time tvrdnju da jedno prethodi drugome.”

(1992:29). Takvo razmišljanje ponovno nas dovodi do definicije režije kao “parabole o nemogućem dijalogu između verbalnog i neverbalnog” (Pavis, 2004: 324).

Osim toga, vjernost (dramskom) tekstu podrazumijevala bi da je tekst u potpunosti zatvoren i definiran sustav, dok smo već u prethodnom poglavlju da je jedno od obilježja dramskog teksta upravo njegova prožetost **prazninama** (Ubersfeld) odnosno **mjestima određenosti i neodređenosti** (Pavis). Otvorenosti dramskog teksta svjestan je i Švacov: “Posao glumca i njegovog pomoćnika redatelja nije samo voljno ni pasivno reproduciranje teksta. To je stvaralačko traženje što nužnije i uvjerljivije **perceptualizacije** tek nabačenog predodžbenog fundusa, koji predstavlja često vrlo oskudan materijal njegovog zdanja” (1976:63). Taj predodžbeni fundus uglavnom se sastoji od pomoćnog teksta, koji u dramskom tekstu, u većem ili manjem opsegu, određuje situaciju govorenja u dramskom tekstu, koje režija tek djelomično uzima u obzir: “Didaskalije nisu ultimativna istina teksta, niti formalna naredba da se tekst upravo tako izvede, kao što nisu ni nezamjenjivi prijenosnik između teksta i izvedbe. Njihov tekstualni status je nesiguran.” (Pavis, 1992:28).

Budući da je drama gotovo uvijek pisana s namjerom “postavljanja na pozornicu”, dramski tekstovi nastajali su u odnosu na postojeće prostorne datosti i izvedbene konvencije svog vremena: “To se dobro vidi kada se dramski tekst, koncipiran za određeni tip pozornice, pokuša realizirati na pozornici s promijenjenim prostornim i tehničkim uvjetima. Takav pokušaj predstavljaju skoro sva uprizorenja dramskih tekstova napisanih prije 19. stoljeća, na modernoj standardnoj pozornici, na pozornici u obliku kutije” (Pfister, 1998:48). Primjerice, antička tragedija i cjelokupni Shakespeareov opus naprosto nisu predviđeni da se igraju u “crnoj kutiji”, već se radilo o izvedbama koje su bile kodirane na vrlo specifični način. Već samo njihovo premještanje u drugi tip kazališnog prostora ruše pretpostavku o “vjernosti” tekstu te zahtijevaju redateljsko promišljanje tog “prijenosa”.

Još veću redateljsku intervenciju zahtjeva pitanje ideološkog konteksta. Budući da je kazalište između ostalog i “društvena institucija”, Pfister u svojoj analizi drame ističe niz socioloških komponenti koje su utjecale na nastanak tekstova u pojedinim epohama, od ustroja kazališnih institucija do strukture publike i socijalnih uloga različitih autora. “Kako će se uspostaviti nov odnos između pozorišnog diskursa stvorenog u relaciji s određenom publikom, i publika koja se promenila, i čije interesovanje, kultura i ideologija nisu isti? (...) Redatelj mora dati odgovore na probleme što ih postavlja ideologija ili ideologija našeg vremena, a to ga obvezuje na novo čitanje skriptorovog diskursa.” (Ubersfeld, 1982:205-206).

Pavis tvrdi kako režija uvijek, makar i nesvjesno, upisuje ideologiju u određeni tekst: “Tekst, bilo da je u pitanju dramski tekst ili tekst predstave, može se razumjeti samo kroz njegovu intertekstualnost, osobito u odnosu na diskurzivne i ideologijske formacije nekog razdoblja ili nekog korpusa tekstova. Riječ je o tome da se zamisli odnos dramskog teksta i teksta predstave prema društvenom kontekstu, odnosno prema ostalim tekstovima i diskurzima čijim posredstvom neko društvo govori o zbilji (...) Isti dramski tekst s lakoćom proizvodi neograničen broj čitanja, te dakle i nepredvidljivih uprizorenja istog teksta.” (Pavis, 2004:321)

Pavis tako zaključuje da je tekst “rezultat povijesno determiniranog procesa konkretizacije: označitelj (književno djelo kao predmet), označeni (estetski objekt) i društveni kontekst za ono što Mukařovsky naziva potpunim kontekstom društvenih fenomena, znanosti, filozofije, religije, politike, ekonomije, itd. određenog miljea” – sve su to varijable koje modificiraju konkretizaciju teksta i koje se manje ili više može rekonstruirati.” (Pavis, 1992:27). Svaka nova režija je novo čitanje i jedno od mnogih mogućih čitanja, što nas dovodi do Vitezove definicije režije kao “umjetnosti varijacije” (ibid:36).

Dok smo se ovdje u velikoj mjeri implicitno bavili klasičnim tekstovima koji imaju i metatekst kritičkog tumačenja, ali i povijest različitih “načina izvedbe”, ovaj se rad u svom središnjem djelu bavi dramskim tekstom koji smo pripremali za praizvedbu. O odnosu suvremenog dramskog teksta i režije, Pavis kaže: “Autor danas treba redatelja više nego li glumac, ne toliko kako bi bio izveden, već kako bi mu pomogao ispitati i razmotati moguća značenja teksta.” (2013:285).

Osim toga, ako “vjernost” tekstu brani određeni “način izvedbe” i jedno “kodirano čitanje”, kod praizvedbi novih tekstova ne možemo govoriti o postojećem kodiranom načinu izvedbe i čitanja, budući da ne postoji takav metatekst: “Isprva, nitko nije znao kako izvoditi Claudela, ili Čehova, ali upravo zadatak izvođenja onog nemogućeg jest ono što transformira pozornicu i glumu; stoga je dramski pjesnik u srcu formalnih promjena u teatru; dragocjeni su nam njegova usamljenost, neiskustvo, pa čak i neodgovornost. Kakva korist od iskusnih autora koji nam uvjetuju moguće svjetlosne efekte i kosinu scene? Pjesnik ne zna ništa, ne predviđa ništa, na umjetnicima je red da se igraju.”. (Vitez, prema Pavis, 2013:275)

Dok ću se u nastavku rada baviti procesom adaptacije dramskog teksta kao procesom “rada dramaturga na tekstu namijenjenom za scensko izvođenje koji ne preže od modificiranja smisla (...) i koji može i potpuno preispisati tekst koji se smatra građom” (Pavis, 2004:21), kako bismo se približili pitanju vjernosti izvornika, posegnut ću za načinom na koji je pitanje “vjernosti” izvorniku obradila Linda Hutcheon u svojoj knjizi *A Theory of Adaptation*. Hutcheon obuhvaća

širok spektar adaptacija, od klasičnog prijenosa književnih tekstova u film i kazalište, do prijenosa Disneyjevih filmova u broadwayske mjuzikle, pa i adaptacije u medij videoigara ili tematskih zabavnih parkova, ističući kako različiti mediji impliciraju ne samo drugačije načine iskazivanja i pripovijedanja, već i različite načine “obraćanja” i “angažiranja” recipijenta (2006:14). Adaptacija je sama po sebi paradoksalan čin – u isto vrijeme je preuzimanje postojećeg materijala, ali i kreativan čin (re)interpretacije i (pre)ispisivanja teksta: “Možda je jedan od načina kako promišljati neuspjele adaptacije onaj koji ne ide u smjeru razmišljanja o iznevjerenom tekstu, već manjka kreativnosti i vještine da se tekst prisvoji i time učini autonomnim u odnosu na izvornik.” (2006:20-21).

Iako proces režije u suštini ne bismo mogli nazvati adaptacijom kad je u pitanju postavljanje dramskog teksta, budući da je njegova izvorna namjena kazališna izvedba te u ovom radu inzistiramo na neodvojivosti dramskog teksta od njegovog potencijalnog postavljanja na scenu, Hutcheon adaptaciji ne pristupa kao tehničkom zahvatu na tekstu ili pukom prenošenju sadržaja iz jednog medija u drugi, već kao dijelu procesa kulturne transmisije kakvim ga je definirao Richard Dawkins. Vlašićevom tekstu kroz prizmu intertekstualnosti i citatnosti pristupit ćemo kao svojevrsnoj “adaptaciji” ili čak “imitaciji koja nije plagijat ili mana u strukturi dijela, već dinamički zakon njegovog postojanja” (Hutcheon, 2006:20). On nije adaptacija nekog konkretnog teksta, primjerice Čehovljevog *Galeba* ili Krležinog glembajevskog ciklusa, već adaptacija jednog svijeta (svijeta građanske dramaturgije i kazališta) u novo dramsko djelo, upravo kao što i svaki dramaturško-redateljski posao, u većoj ili manjoj mjeri, izvorni dramski tekst postavljanjem na pozornicu adaptira i ponovno ispisuje.

4. OD TEKSTA DO PREDSTAVE – LUKA VLAŠIĆ: NIŠTA NOVO

4.1. Intertekstualnost u dramskim tekstovima Luke Vlašića

Kao što sam naslov drame implicira, temeljno načelo izgradnje ove drame intertekstualna je i citatna igra – Vlašić svijet drame ne stvara *ex nihilo*, već na ostacima tema, motiva, likova i fabularnih zapleta kanonskih djela građanske dramaturgije, ponajviše Krleže, Čehova i Begovića. Pojam **intertekstualnosti** prva je definirala Julija Kristeva: „Svaki se tekst gradi kao mozaik citata, svaki je tekst apsorpcija i transformacija drugog teksta. Umjesto pojma intersubjektivnosti dolazi pojam intertekstualnosti, a pjesnički tekst valja čitati kao dvojan“ (Kristeva, 1969:146).

Takva definicija ne odnosi se na izravan dodir među tekstovima (cite, aluzije, reminiscencije, parodije), već na semiotički beskraj, orijentiranost svakog teksta na druge tekstove bez obzira na nazočnost signala dodira, uronjenost tekstova u memoriju kulture (Oraić Tolić, 2019:46-47). **Citatnost** se pak definira kao **eksplicitna intertekstualnost**, “takav oblik susreta s drugim tekstovima u kojemu je citatna relacija postala dubinsko ontološko i semiotičko načelo – dominantna pojedinih tekstova” (Oraić Tolić, 2019:92-93).

Vlašićev tekst *Ništa novo*, kao i njegov tekst *Pokojni Matija Pauschal* promatram istovremeno kroz prizmu implicitne i eksplicitne intertekstualnosti. Oni su duboko uronjeni u memoriju kulture, ali i u jedan vid kulturne amnezije, prostora u kojem kanonska djela literature postaju tek građevni materijal, svojevrsni **ready-made**, za igre repeticije i subverzije literarnih i kazališnih kodova stalnim **podsjećanjem** na ustaljeni repertoar kodova građanske dramaturgije, njenih likova, situacija i događanja.

U uvodnoj bilješci teksta, ispod popisa dramskih lica, Vlašić vrlo jasno iznosi osnovna načela prema kojima je oblikovao tekst:

MJESTO RADNJE: Svejedno. Može Zagreb ili neki drugi grad u koji vjetar puše i s nekog mu drugog mjesta donosi smrad rata.

VRIJEME RADNJE: Zima. Ali opet svejedno, jer ionako se sve vrti u krug. Ništa novo.

ŠTO JE BITNO: Svaki čovjek ima nešto reći. I to može biti bilo tko bilo gdje i bilo kada. Ali eto, stjecajem okolnosti, ovdje se našlo njih 5, 4, 3, 2, 1...

Izvorni tekst drame *Ništa novo* počinjao je prologom u kojem je Pjesnik čitao ulomak iz *Dnevnika* Miroslava Krleže, a već u prvom prizoru tekstualno autor se jasno referirao na izvorne tekstove:

DEPRAH: Kupila sam Čehova! Jedna drama deset kuna! Kako smiješno.

MELANKOLIJA: Kupila sam Krležu.

(...) Zapravo dobila sam ga potpuno besplatno. Mislim da je Vučjak.

DEPRAH: To sam čitala.

ADAM: To smo već svi čitali.

MELANKOLIJA: Što će mi to. Bolje da su ga dali nekom drugom.

Izvorni Vlašićev tekst, napisan 2014. godine, u velikoj je mjeri bio obilježen motivima Prvog svjetskog rata čija se stota obljetnica obilježavala te godine, ali i motivima u tom trenutku aktualnog oružanog sukoba u Ukrajini. Gospođa Melankolija, umirovljena i financijski ugrožena glumica (Arkadina) čeka povratak svog ljubavnika iz rata, čime u svom neumornom čekanju podsjeća na Begovićevu Gigu Barićevu. Njen suputnik Pjesnik (Trigorin), platonski zaljubljen u gospođu Melankoliju, više ne može pisati pa se prepušta razmišljanju i lamentiranju o prošlosti i budućnosti, ujedno je i jedini lik koji pokazuje svijest o tome da su sva lica i radnja drame zarobljeni u nekom vidu vječnog ponavljanja. Deprah, nećakinja gospođe Melankolije, podsjeća na nesretne Čehovljeve junakinje poput Maše iz *Galeba* ili Varje iz *Višnjika*, zarobljene u provincijskom životu i nemogućnosti da ga promjene. Adam, u izvornoj verziji teksta potpisan i kao Ženomrzac, podsjeća pak na Lopahina iz *Višnjika* ili Pubu Fabriczyja iz *Gospode Glembajevih* kao odvjetnik koji je zadužen da se bavi financijskim i pravnim poslovima, kojima se pak nitko drugi u tekstu ne želi baviti. Naposlijetku Rea, kći gospođe Melankolije, ženska je inačica lika „izgubljenog sina“ koji odbacuje obitelj i obiteljsko nasljeđe.

U drami *Pokojni Matija Pauschal*, čiji je sam naslov već parafraza naslova Pirandellovog romana *Pokojni Mattia Pascal* iako s njim ne stoji ni u kakvoj drugoj relaciji, radnja se pak odvija na karminama nakon smrti premijera Matije Pauschala. Za razliku od izvornog teksta *Ništa novo*, koji se temelji na stalnom **izbjegavanju dramske radnje i izostanku dramskih situacija**, *Pokojni Matija Pauschal* temeljen je na **hiperboli melodramatskih događanja** koja površno podsjećaju na događanja Krležinih *Gospode Glembajevih*. Bela, premijerova udovica nalazi se u financijskim problemima nakon smrti svog utjecajnog supruga, ali i u središtu političkih igara koje se nastavljaju nakon njegove smrti, u tajnoj je ljubavnoj vezi s

Pauschalovim doktorom Adamom, kasnije optuženim za trovanje premijera, koji je pak u tajnoj i neostvarenoj ljubavnoj vezi s njenom sestrom Ninom, neuspješnom glumicom. Belin sin Luka je pak u incestuoznom odnosu sa svojom polusestrom Mimi, kćerkom pokojne služavke i njegovog oca, a cijeli taj zaplet završava višestrukim ubojstvima na kraju. Drama je uokvirena dijalozima grobara na početku i kraju drame koji naravno podsjećaju na grobare iz Hamleta, a govore jezikom nalik Krležinom iz *Balada Petrice Kerempuha*.

Na temelju četiri logičke relacije L. Prieta, Oraić Tolić uspostavlja **četiri tipa intertekstualnih relacija**: intertekstualna ekskluzija/isključivanje (tuđi tekst nema dodira s originalom), intertekstualna inkluzija/uključivanje (tuđi je tekst posve integriran implicitno u vlastiti tekst), intertekstualna intersekcija/presjek (tuđi se tekst djelomično i implicitno dodiruje s vlastitim tekstom), intertekstualna ekvivalencija/podudaranje (jasna ili skrivena podudarnost tuđeg i vlastitog teksta, citat je eksplicitno ugrađen u original) (2019:60). Izvorni tekst drame *Ništa novo* prema ovoj bismo tipologiji mogli odrediti kao **intertekstualnu intersekciju ili presjek**, budući da je cijeli bio satkan od reminiscencija, korištenja kulturnih stereotipa i kodova građanske dramaturgije, dok smo u adaptaciji teksta, što ću kasnije detaljnije razložiti, posegnuli i za implicitnim integriranjem tuđih (Krležinih, Čehovljevih) tekstova u Vlašićev, što bismo mogli definirati kao **intertekstualnu inkluziju**.

Citatnost je kod Vlašića doista **dubinsko načelo** i **dominantna odrednica teksta**, te je odnos prema intertekstualnosti i citatnosti u Vlašićevim bio ključan u procesu adaptacije teksta i dramaturškom i redateljskom pristupu tekstu. Krleža i Čehov, kupljeni za deset kuna na kiosku ili buvljaku, postaju tako tek jedan od artefakata u izlogu svjetske literature: „Tamo gdje nema **posvećenih tekstova**, gdje nema posvećene riznice ideja i uzora, gdje su kanonski tekstovi postali čisti označitelji, nastaje **citatni ludizam**“ (Oraić Tolić, 2019:157).

Prema tipologiji citatnosti koju Oraić – Tolić uspostavlja, citatnost kod Vlašića mogli bismo ponajprije smatrati citatnim ludizmom koji ne pripada niti jednom od dvaju čistih tipova citatnosti (ilustrativnom/iluminativnom): „U postmodernoj kulturi prototekst je postao ogoljeli označitelj bez označenog s kojim se može raditi što god se hoće (...) Prototekst bez unaprijed zajamčena smisla, autentičnosti, identiteta i autoriteta postaje predmet arhivizacije, muzealizacije, igre i simulacije“ (Oraić Tolić, 2019:144).

Analizirajući roman Andreja Bitova *Puškinov dom*, Oraić Tolić tvrdi: „U Bitovljevu romanu Puškin je postao lego kocka – najdraža nacionalna kulturna igračka“ (2019:157). Na sličan način mogli bismo definirati i Vlašićev odnos prema izvornim tekstovima za kojima poseže, ali

i situaciju u koju postavlja svoje likove – izvorni tekstovi za njega su prije svega *ready-made*, modeli svijeta unutar kojih stvara novi dramski svijet.

Peter Szondi u svojoj *Teoriji moderne drame*, analizirajući metateatralni postupak Pirandellove drame *Šest lica traži autora*, tvrdi kako se radi o „komadu o nemogućnosti drame“ (2001:106). Na sličan način Vlašićev tekst *Ništa novo* mogli bismo odrediti kao „**komad o nemogućnosti autentične drame**“, ali i kao „**komad o nemogućnosti autentičnog života**“. Vlašić ne ulazi u interpretaciju i analizu izvornih tekstova, već njihove situacije i likove svodi na stereotipe, na ono najnužnije, odbacujući „posvećenost kanona“. Njegovi likovi zarobljeni su u ostacima jedne kulture, jednog kazališnog i literarnog koda i jedne slike svijeta, oni istovremeno žive i imitiraju dramski oblik, pokušavajući strukturirati smisao svog života i istovremeno postići da se dogodi – nešto novo. Takvo promišljanje intertekstualnosti Vlašićevog teksta bilo je ključno u dramaturško-redateljskom pristupu i adaptaciji teksta.

4.2. Adaptacija teksta

Dramski tekst Luke Vlašića *Ništa novo* izveden je u formi koncertnog čitanja na *Reviji dramskih tekstova studenata dramaturgije (DESADU)* u studenom 2015. godine. Kad smo pozvani da ga postavimo u Hrvatskom narodnom kazalištu u Varaždinu, s vremenskim odmakom koji smo imali od prve verzije teksta i njegove izvedbe u formi koncertnog čitanja, odlučili smo tekst zajednički adaptirati, baveći se istovremeno njegovom unutarnjom strukturom i građom (odnosima među likovima, koncepcijom vremena i prostora, dramskom radnjom i dramskim situacijama), odnosom prema njegovoj intertekstualnoj fakturi i izvornim tekstovima, odnosno prema dramskoj formi kao takvoj, te njegovim odnosom prema izvantekstualnoj stvarnosti.

U prvoj verziji adaptacije teksta usredotočili smo se prvenstveno na **odnos teksta prema njegovom intertekstualnom postupku i izvanknjiževnoj stvarnosti**. Izvorna verzija teksta implicitno se poigravala formom dramskog teksta, procedurom konstrukcijom dramskog teksta i konvencija prikazivanja stvarnosti u građanskoj dramaturgiji. Tekst smo htjeli pomaknuti od **zatvorene forme** ka potpuno **otvorenoj formi** koja bi stalno ukazivala na način na koji je sačinjena. S obzirom da je u izvornom tekstu bilo jasno kako su likovi svjesni postojanja izvornih tekstova i njihovih autora, taj smo odnos pokušali učiniti ključnim u pristupu komadu, koristeći se nizom izvanknjiževnih citata, od novinskih članaka o kazalištu, različitih intervjua kazališnih umjetnika i teoretičara kazališta o tome što bi kazalište trebalo biti i kako bi se trebao

postavljati Krležu, do notornog intervjua Zlatka Viteza objavljenog u Jutarnjem listu povodom izlaska iz podjele posljednjeg uprizorenja *Gospode Glembajevih* u Zagrebu kojom je trebao proslaviti obljetnicu svoje karijere. Gomilanje takvog materijala paralelno s fikcionalnom razinom komada stvorilo je prilično neprohodnu strukturu sa izrazito oštrim prijelazima i u pojedinim trenucima nejasnim pozicijama prijelaza između Vlašićevog autorskog teksta, eksplicitnih citata izvornih tekstova na kojima smo temeljili proširenja situacija i likova unutar Vlašićevog teksta i izvanknjiževnih citata. Jedan od takvih eksplicitnih citata bio je citat prizora iz *Gospode Glembajevih* u kojem Puba Fabriczy čita članak o smrti Fanike Canjeg, a koji je Vlašić parafrazirao i u svojem tekstu *Pokojni Matija Pauschal*. Ta verzija teksta u sebi je sadržavala različite formate iskazivanja, plivajući između različitih žanrova, uključujući i kraj koji je bio koncipiran kao parodija telenovele, a koji je trebao završiti smrću svih likova po uzoru na Vlašićev tekst *Pokojni Matija Pauschal*.

Takva struktura u potpunosti je lomila prostor fikcije Vlašićevog teksta, stvarajući eksplicitni komentar umjetničkog postupka samog teksta, koji je tako gubio na svojoj autentičnosti i cjelovitosti koju smo pokušavali paralelno izgraditi, ali prije svega na suptilnosti poigravanja razinama citiranog i dramskom formom koje su imanentne Vlašićevom dramskom pismu. Stoga smo donijeli odluku kako sam tekst neće eksplicitno komentirati i pokazivati svoj intertekstualni postupak, već smo se usredotočili na **unutarnju strukturu i građu teksta**, a ostatke eksplicitno citiranih situacija pokušavali smo što je više moguće integrirati u Vlašićev autorski tekst, tretirajući ih kao svojevrсни **ready-made**, pronađeni materijal, što je bila ključna dramaturško-redateljska odluka koju sam opisao u prethodnom poglavlju.

Izvornu verziju teksta, podijeljenu u pet prizora od kojih su se četiri događala tijekom iste večeri, obilježavala je eksplicitna autorova namjera da je „svejedno“ gdje se i kad drama događa, i da „svaki čovjek ima nešto reći. I to može biti bilo tko bilo gdje i bilo kada.“, kao i izbjegavanje uspostavljanja dramske radnje. Realizacije te autorske intencije u prilično labavo strukturiranom tekstu, iako konceptualno čvrsto utemeljena upravo u ideji *ničeg novog*, pokazala se problematičnom već prilikom postavljanja teksta u formi koncertnog čitanja. Primjerice, odnos između Pjesnika i Gospođe Melankolije otkrivao se tek u posljednjem prizoru drame, kao i odnos između Adama i Deprah koji je pak zauzimao čitav četvrti prizor drame bez da je prethodno na bilo koji način bio tretiran, kao što je generalno bilo nejasno što je te likove, osim obiteljskih i ljubavnih veza, okupilo u istom prostoru i vremenu.

Pfister **radnju** definira kao „namjerno odabranu, nekauzalno određeno prevođenje iz jedne situacije u drugu: „Radnja uvijek ima trijadičnu strukturu čiji su segmenti početna situacija, pokušaj promjene i promijenjena situacija.“ (2001:291). Pojmu **dramske situacije** pak za

potrebe ove analize nećemo pristupiti iz perspektive aktantske analize, već egzistencijalnog određenja situacije kakvo nudi Švacov: „Uvijek se radi o tome da se u situaciji nalazi netko, osoba, koja iz temelja svojih povijesno egzistencijalnih određenja na situaciju i u situaciji reagira ovako ili onako (...) **Mjesto izvora dramske radnje je dramska situacija.**“ (1978:138). Između ostalog, na Švacovljevo se poimanje dramske situacije kao „sjecišta prostornovremenskih određenja“ (ibid:142) oslanjam upravo zbog načina na koji pojam dramske radnje i situacije analizira u odnosu na drame **teatra apsurda**, kojima je glavna karakteristika upravo **izbjegavanja radnje i situacije ili njihova subverzija**. Takvo mišljenje proizlazi iz Švacovljevog određenja kvalitete dramatskog kao egzistencijalne napetosti koja nije vezana uz jedan određen način prikazivanja dramske radnje. Govoreći pak o uvjetima govora u kazalištu, Ubersfeld podsjeća na Foucaultovu misao da se „ne kaže bilo što, u bilo kojem trenutku, na bilo kojem mjestu“ (1982:219), što nas ponovno vraća na pitanje dramske situacije i **određivanje uvjeta govorenja** kao temeljnog zadatka režije (ibid:228).

U prethodnom poglavlju iznio sam kratak pregled sadržaja drame i prostora njenog dodira s izvornim tekstovima na koje se referira. S obzirom na takvo sadržajno određenje, odlučili smo u drugoj fazi adaptacije raditi upravo na **razvoju i strukturiranju izlaganja dramske radnje** unutar samog teksta, odnosno jasnoj uspostavi dramskih situacija. Cilj je bio definirati što je to što bi se trebalo ili moglo dogoditi, koje je to događanje koje izostaje i što je to što se neprestano ponavlja upravo kako bismo u daljnjem tijeku adaptacije uspjeli realizirati autorsku intenciju o tome da se u drami ne događa **ništa novo**. Isto tako, prethodno opisane likove pokušali smo svesti na čiste tipove njihovih prethodnika iz izvornih tekstova, čime je svaki od njih dobio i određenu komičku dimenziju. Izvornu ideju o razbijanju apsolutnosti dramskog teksta zadržali smo kroz lik Pjesnika, kojem smo, posebice u prvom dijelu drame, dali ulogu pripovjedača.

Kontekst Prvog svjetskog rata, odnosno oružanog sukoba u Ukrajini, koji je bio aktualan u trenutku nastanka teksta, kao i cijelu radnju vezanu za gospođu Melankoliju koja čeka povratak svog ljubavnika iz rata, stavljajući fokus na činjenicu da je gospođa Melankolija „umirovljena glumica“. Tako smo došli i do odluke da kao okvir drame postavimo proslavu obljetnice glumačke karijere gospođe Melankolije, što je u isto vrijeme omogućilo temelj za opravdavanje citatne igre i smjestilo dramu u makrokozmos kazališta i kazališne umjetnosti, čime smo otvorili i prostor za suptilnu metateatarsku igru.

Prvi dio dramskog teksta strukturirali smo kao predstavljanje likova i uspostavljanje odnosa između njih kroz niz situacija koje u tom prvom dijelu nikad ne dolaze do svog razrješenja. Središnji dio drame u kojem se sva lica nalaze na pozornici postavili smo kao prizor u kojem se također nijedna situacija ne može odviti do kraja, ostavivši likove u svojevrsnom limbu u

kojem se neprestano pokušavaju uhvatiti za krhotine svojih odnosa i proizvodnju neke vrste događanja. Strukturu tog središnjeg prizora, koji je i u posljednjoj verziji teksta još bio temeljen na eksplicitnom citiranju prizora iz *Gospode Glembajevih*, naposljetku smo razvijali tijekom proba, odbacivši gotovo u potpunosti taj kontekst, temeljeći cijeli prizor na ostacima mogućih situacija ili razgovora. Da bismo riješili nemogućnost daljnjeg razvitka situacije, u središnji dio predstave umetnuli smo prizor čitanja horoskopa, u suvremenoj kulturi ponovno sve popularnijeg sredstva proricanja budućnosti, koji likovima najavljuje ili daje smjernice za daljnje djelovanje, i tako postaje svojevrsna dramska opruga.

Tekstualni materijal drugog dijela drame u velikoj smo mjeri preuzeli iz drame *Pokojni Matija Pauschal*, strukturirajući ga kao niz duo scena između ljubavnih parova koje su redom nalik jedne na drugu. Svaka od tih scena ne vodi do stvarnog razrješenja situacije, već isključivo do sljedeće situacije koja perpetuira sličan odnos temeljen na stereotipima muško-ženskih odnosa. Uvjetan kraj tog niza odnos je između gospođe Melankolije i njene kćeri Ree, koji smo dramaturški postavili kao prizor koji se ne može odigrati.

Kulminacija izvornog teksta bio je Pjesnikov neuspješni pokušaj samoubojstva, koji smo u završnoj verziji teksta motivirali odnosom između njega i Deprah te smjestili u kontekst već na samom početku drame, najavljujući da je na zidu jedna puška koja slijedeći često citirano Čehovljevo „pravilo“ u nekom trenutku mora puknuti. Perpetuirajući lažni završetak, Pjesnik se vraća na scenu ponovni citirajući Čehova („*Ubio sam galeba*“), ponovno ne dolazi do nikakvog razrješenja situacije, te Pjesnik i Gospođa Melankolija ostaju sami na sceni. Taj posljednji prizor, koji je u realizaciji predstave eksplicitno bio određen kao „povratak na početak“ možda je i najbolji primjer odnosa prema izvornim tekstovima koji smo pokušali uspostaviti u završnoj verziji adaptacije – on je sastavljen od nizanja ostataka Čehovljevih rečenica, te polako vodi predstavu prema njenom kraju bez razrješenja.

S obzirom na specifičan proces adaptacije teksta, koji se odvijao prije početka proba, ali i tijekom proba, završni tekst predstave strukturiran je upravo za konkretnu predstavu za koju je nastajao, u odnosu na scenski prostor i na rad s glumcima, odnosno na cjelinu. U takvoj otvorenoj situaciji, imali smo priliku iznova testirati napisani dramski tekst, prilagođavati ga tijekom procesa proba u odnosu na glumačke odgovore u pojedinim situacijama, te unutar njega fiksirati glumačke improvizacije koje su nastajale na tragu jezičnih igara koje Vlašić zadaje unutar svojeg teksta.

4.3. Režija predstave

Režiju predstave *Ništa novo* nemoguće je odvojiti od procesa adaptacije teksta koji sam opisao u prethodnom poglavlju, a koja je tekla usporedno s procesom rada na postavljanju predstave. Iako prethodno iznesene misli o tome da je svakom redateljskom poslu imanentan dramaturški posao (Pavis, Đurković) ne podrazumijeva nužno adaptacijsku intervenciju u dramski tekst, u ovom slučaju u kojem je završni tekst predstave nastao specifično za ovu predstavu, smatram da je **tekst režije** i redateljsko promišljanje cjelokupnog koncepta **upisan** u njegovu posljednju verziju te je stoga **teško odvojiti redateljski posao od onog dramaturškog**.

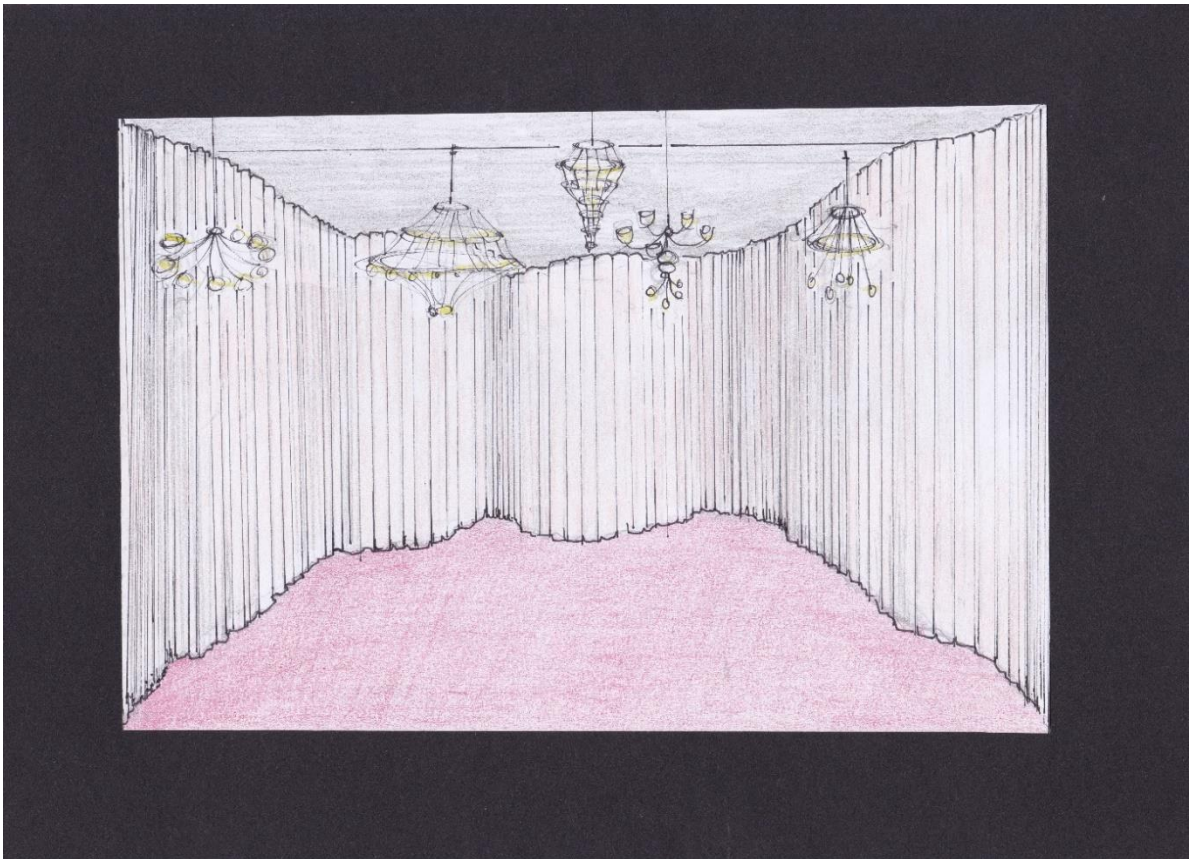
Osnovni zadatak bio je konceptualnu potku teksta sadržanu u njegovom naslovu i intertekstualnom i citatnom postupku realizirati ne samo u njegovoj tekstualnoj adaptaciji nego i u **scenskoj realizaciji**. Osnovni dramaturško-redateljski postupak mog pristupa tekstu, deriviran iz Vlašićevog izvornika i njegovih drugih dramskih tekstova, bio bi postupak **imitacije**. Kao što sam tekst podsjeća na velike tekstove i ustaljene kodove građanske dramaturgije, temeljna odluka bila je postaviti čitavu predstavu na principu „**podsjećanja**“ na ikonografiju citiranog svijeta, koji se urušava u samom tekstu u kojem izostaje dramska radnja, a dramske situacije izuzetno su oslabljene, namjerno repetitivne te ne vode nikakvom razrješenju već tek perpetuiranju postojećeg stanja.

Rješenju scenskog prostora isprva smo pristupili slijedeći izvornu didaskaliju Vlašićevog teksta:

Jedna od prostorija Gospođe Melankolije. Smeđe tapete. Dvosjed. Desno fotelja uz eventualni kamin. Uz fotelju stolić s alkoholom. Južnjačka utjeha. Retro tepisi. Još par skupih stolica i ormarića s knjigama slobodno po prostoru. Lijevo prozor. Tu je negdje i pijanino. Nitko ga neće svirati. Tu je i kalendar na nekom čudnom mjestu. I sat. Kućni grm u smeđoj ili bordo tegli u nekom kutu. On ipak unosi malo života. Podne i zidne lampe. Večer. Nekoliko uokvirenih slika na zidu. To su slike bivšeg luksuznog života.

Iz takve didaskalije jasno je kako je scenski prostor, kakvim ga Vlašić opisuje, trebao podsjećati na ostatke ili ruševine nekog građanskog salona. Prvotnu ideju da rekreiramo upravo takvu situaciju odbacili smo s obzirom na specifičnu arhitekturu *Scene Zvonimir Rogoz*, ali i odnosu scenskog prostora prema samom tekstu i predstavi. Budući da je sam tekst „krhotina“ i „ostatak“ nekih prošlih tekstova, odlučili smo kako scenografsko rješenje (Zdravka Ivandija Kirigin) neće prikazivati isto što i tekst, već će biti u potpunosti elaborirano i naizgled

„realistično“. Pokušavajući se referirati u scenskom rješenju i na izrazito teatralnu situaciju samog komada, proslavu obljetnice glumačke karijere gospođe Melankolije, odlučili smo kako će zastor koji u tri segmenta pokriva cijeli stražnji zid ovalnog prostora scene biti dominantan element uz crveni pod i crveni namještaj koji smo izabrali iz fundusa. Takvim pristupom htjeli smo stvoriti prostor koji „podsjeća“ na prostore građanskih salona, a prema kojem smo se u tekstu (npr. tekst kojim Pjesnik opisuje scenski prostor na samom početku), pa čak i u samom mizanscenu, odnosili ironično.



Slika 1.



Slika 2.

U promišljanje kostimografskog rješenja predstave (Barbara Bourek) također smo krenuli od stilskih i povijesnih referenci na kostime druga dva desetljeća dvadesetog stoljeća. Budući da je tekst smješten u prostoru između vremena izvornih tekstova na koje se referira i sadašnjosti, na koju se također otvoreno referira i uključuje je u svoje tkivo, odlučili smo na isti način tretirati i kostime, svodeći kostimska rješenja za svaki pojedini lik na njegovo „**tipsko**“ ili čak **stereotipno** rješenje. Osim kostima gospođe Melankolije, naglašeno inspiriranog secesijskim slikarstvom Gustava Klimta, ostali kostimi u različitim aspektima kombiniraju pojedine elemente stilskog kostima sa suvremenim, smještajući tako likove i kostimski u prostor **između prošlosti i sadašnjosti**.



Slika 3.



Slika 4.



Slika 5.



Slika 6.



Slika 7.



Slika 8.

U radu sa glumcima na postavljanju teksta najveći izazov predstavljao je upravo ironijski i satirični ton Vlašićevog teksta, izostanak čvrstih dramskih situacija definiranih u tekstu te potencijal teksta da njegov citatni odnos spram izvornih tekstova sklizne u persiflažu, kao i tretman citiranih tekstova u odnosu na Vlašićev autorski tekst. I na tom je polju pristup „imitacije“ te pristup intertekstualnosti kao znaku egzistencijalne praznine bio ključan. Dramske situacije i napetost kao temeljna kvaliteta dramskog iskaza ne proizlaze iz događanja, već upravo iz izostanka događanja ili već viđenog, namjerno ponavljano stereotipnog događanja, a koje onda nužno djeluje i na lica koja se nalaze u situacijama. Lica u tekstu oblikovana su kao ostatci ili nakupine različitih sudbina o kojima ne možemo govoriti u terminima „luka lika“ ili progresa njihovog razvoja – oni svoje postojanje realiziraju od situacije do situacije, ali i u izostanku situacija. Njihovo je postojanje imitacija, pokušaj da se dramatizira vlastiti život, pokušaj da se situacija razriješi, da se promijeni ili održi postojeće stanje, i da se na krhotinama jednog prošlog i dobro poznatog svijeta od njega načini kakav takav – smisao.

Francuski muzikolog Peter Szendy u svoje filozofsko istraživanje popularne glazbe u knjizi *Hits: Philosophy in Jukebox* polazi od pojam *earworm*, lako pamtljivih melodija koje nam „ulaze u uši“ i u njima se zadržavaju različite vremenske periode nazivajući ih „repetitivnim mašinama“ (2012:10). Pojam ***earworma*** primjenjujem na način na koji su izvorni tekstovi tretirani u predstavi – oni su u određenim trenucima poput refrena koje likovi ponavljaju, poput pjesnika koji više puta tijekom predstave tvrdi da „*pakira, putuje, odlazi*“. Iz tog je mišljenja kroz glumačku improvizaciju proizašao i tzv. song u središnjem djelu predstave koji u tom trenutku po treći put ponavlja tekst Klare iz Krležine *Lede* („*Ja imam svoju toplu vodu, svoju pidžamu...*“), ali i uključivanje pjesme *Parole, parole, parole* u drugi dio predstave, koja je istovremeno motivirana situacijom koja joj prethodi, ali i predstavlja svojevrsni ekskurs iz fikcionalnog svijeta. „Pjesma je kapacitet za ponavljanje koji se povećava samim ponavljanjem“ tvrdi Szendy analizirajući strukturu te pjesme kao alegorijskog teatra u kojem dijalog vode govor i pjesma u potrazi za svojom biti (2012:14).

Takvim interpolacijama s elementima popularne kulture, i inače prisutnim u Vlašićevim tekstovima na različite načine, htjeli smo dodatno naglasiti situiranje teksta u odnosu na stvarnost u kojoj nastaje, a čiji se doživljaj doista podudara s već citiranom tvrdnjom Oraić Tolić da citatni ludizam nastaje „tamo gdje nema posvećenih tekstova, gdje nema posvećene

riznice ideja i uzora, gdje su kanonski tekstovi postali čisti označitelji.“ (2019:157). **Gubitku aure** umjetničkog djela uslijed njihove tehničke reprodukcije svoj je značajan esej posvetio Walter Benjamin, ne mogavši predvidjeti koji će obim tehnička reprodukcija postići u 21. stoljeću. Vlašićev tekst svakako je produkt svijeta u kojem je umjetničko djelo izgubilo auru i svelo se na jednu od informacija u beskraju digitalnog svijeta, u binarnom svijetu jednako vrijednom kao i posljednja objava na društvenim mrežama.

5. ZAKLJUČAK

Ivana Popović u obrazloženju svog diplomskog rada na Akademiji likovnih umjetnosti, ciklusa skulptura *Babuške*, zapisala je:

„Ja sam ove babuške napravila zato što sam ih željela napraviti još od pete godine života. (...) Na kiparstvu sam razvila tehniku tako da sad mogu napraviti što god želim.“

Volio bih reći da na kraju svog studiranja mogu jednako hrabro i odvažno (a Popović je tvrdila da je u kazalištu zanimaju samo „*mašta, mašta, mašta i hrabri ljudi*“) reći da sam svoj diplomski rad napravio zato što sam to tako oduvijek htio napraviti. Ono što svakako mogu reći da sam ga na ovaj način, baš kao i prethodni rad za ispit iz Suvremene inovativne režije, napravio upravo zbog onog i u odnosu na ono što sam na Akademiji naučio.

S obzirom na specifičan proces rada na praktičnom dijelu diplomskog ispita u kojem je tekst predstave nastajao prema suvremenom dramskom tekstu u suradnji s dramskim piscem, kroz više mjeseci istraživanja i ispisivanja različitih dramaturško-režijskih koncepata, a potom i kroz proces rada s glumcima koji su također sudjelovali u dramaturškom oblikovanju predstave, odlučio sam se u ovom pisanom radu baviti **odnosom i granicama** pojmova **dramaturgije i režije**.

Suvremeni pristupi pojmu dramaturgije odbacuju pristup dramaturgiji kao normativnoj poetici dramskog djela. S obzirom na širok raspon pristupa u suvremenoj teoriji, u ovom smo se radu prvenstveno bavili dramaturgijom kao sveobuhvatnim pojmom koji obuhvaća **strukturu teksta i izvedbe** te **praktičnom djelatnosti dramaturgije** u procesu nastanka predstave. Takva, kako ju Gad Kaynar naziva, **primijenjena dramaturgija**, tekst čita isključivo s namjernom njegovog postavljanja na scenu u konkretnim okolnostima, baveći se u isto vrijeme ne samo tekstom i njegovom interpretacijom, već i izvantekstualnim, unutarkazališnim

(institucionalnim) i izvankazališnim okolnostima unutar kojih se postavlja tekst, odnosno predstava (2006:247).

Za razliku od dramaturškog posla, redateljski posao obično se smatra „vidljivim“ dijelom kazališne predstave. Pojam režije podrazumijeva **metatekst** koji iznutra organizira scensku konkretizaciju i kojem je dramaturški posao imanentan. Uz (dramski) tekst, predstavu čini i tekst režije koji nigdje nije i ne može biti u cijelosti zapisan, **interdisciplinaran** i **disperzan** u izvedbi svih suradnika na predstavi i autonoman od teksta predstave. Režiju tako ne ocjenjujemo prema kvantiteti sredstava kojima raspolaže, već prema načinu na koji sredstva organizira u sustav značenja. Ona svoj tekst upisuje u mjesta **neodređenosti** odnosno praznine dramskog teksta. Za suvremenu teoriju režije Pavis umjesto francuskog pojma „mise en scène“, koji podrazumijeva „postavljanje teksta na scenu“ predlaže pojam mise-en-perf, odnosno postavljanje izvedbe, a koji obuhvaća i radove koji ne polaze, ili ne završavaju na dramskom tekstu.

Dramski tekst i predstava dva su **različita semiotička sustava** između kojih ne može postojati **ekvivalencija**. Zadatak režije nije ostvariti vjernu interpretaciju teksta, budući da je tekst sam po sebi mjesto neodređenosti koji nosi beskonačno mnogo novih čitanja, dakle i novih scenskih konkretizacija. Ideja **vjernosti** tekstu zapravo podrazumijeva vjernost kodiranim čitanjima i načinima izvedbe. Režiji naposljetku pristupamo iz perspektive teorije *adaptacije*, budući da svaka režija na određeni način adaptira dramski tekst, preispisuje ga i postavlja njegovu novu konkretizaciju.

Tekstu Luke Vlašića *Ništa novo* možemo pristupiti kao adaptaciji ili ponovnom ispisivanju velikih tekstova građanske dramaturgije, budući da su intertekstualnost i citatnost kao eksplicitni vid intertekstualnosti dubinska načela njegove izgradnje. On nije adaptacija jednog teksta, već adaptacija jednog kulturnog svijeta i jedne stilske formacije u novu epohu. Za potrebe praiizvedbe teksta u Hrvatskom narodnom kazalištu u Varaždinu, tekst smo odlučili u suradnji adaptirati, preispitujući u isto vrijeme odnos teksta prema postupku citatnosti i intertekstualnosti i njegovu unutarnju strukturu. Izvorni tekstovi i njihovo implicitno i eksplicitno citiranje za Vlašića su *ready-made*, pronađeni materijal.

S obzirom na specifičan proces adaptacije teksta, gdje je tekst nastajao usporedno s režijom predstave, radom s glumcima i ostalim članovima autorskog tima, redateljski posao u ovom je slučaju na drugi način neodvojiv od onog dramaturškog. Slijedeći konceptualnu potku Vlašićevog teksta koji inzistira na tome da se ne događa *ništa novo*, na **izostanku dramske radnje** i **oslabljenim dramskim situacijama** koje obično ne doživljavaju svoje razrješenje,

predstavu sam koncipirao upravo po principu **imitacije** i **citiranja** – citiranja kazališnih konvencija reprezentacije izvornih tekstova za kojima Vlašić poseže, pristupajući predstavi kao velikoj „mašini ponavljanja“ u kojoj svako ponavljanje samo povećava kapacitet za daljnje ponavljanje. Kroz različite faze adaptacije teksta i režije predstave, došli smo do teksta u kojem je **intertekstualni** postupak u suštini znak praznine, nemogućnosti da se ostvari autentičan dramski tekst/predstava, ali i nemogućnosti da se ostvari autentično življenje.

6. LITERATURA

Etchells, Tim (2010). Doing Time. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 14(3), 71-80

Feral, Josette, Bermingham, R.P. (2002). Theatricality. The Specificity of Theatrical Language. *SubStance*, 31(2), 94-108

Frisch, Norman (1994). Just Deal With It. *Theaterschrift*, 5-6, 150-180

Gavella, Branko (1967). *Glumac i kazalište*. Novi Sad: Sterijino pozorje

Gavella, Branko (2005). *Dvostruko lice govora*, Zagreb: CDU

Hutcheon, Linda (2006). *A Theory of Adaptation*. London: Routledge

Kaynar, Gad (2006). Pragmatic Dramaturgy: Text as Context as Text. *Theatre Research International*, 31(3), 245-259

Kerkhoven, Marianne van (1994). On dramaturgy. *Theaterschrift*, 5-6, 8-34

Kerkhoven, Marianne van (2009). European dramaturgy in the 21st century. *Performance Research* 14(3), 7-11

Kristeva, Julija (1969). *Séméiotikè: Recherches pour une sémanalyse*. Pariz: Éditions du Seuil.

Lazić, Radovan (2003.) *Rečnik dramske režije*. Dostupno na https://www.rastko.rs/drama/recnik_rezije/index.html

Mejerholjd, Vsevelod E. (1976). *O pozorištu*. Beograd: Nolit

Oraić Tolić, Dubravka (2019). *Citatnost u književnosti, umjetnosti i kulturi*. Zagreb: Naklada Ljevak

Pavis, Patrice (1992). *Theatre at the Crossroads of Culture*. London: Routledge

Pavis, Patrice (2004). *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Antibarbarus

Pavis, Patrice (2013). *Contemporary Mise-en-Scene: Staging Theatre Today*. London: Routledge

Petlevski, Sibila (2001): *Kazalište suigre*. Zagreb: Antibarbarus

Petlevski, Sibila (2008): Počeci sustavnog teorijskog promišljanja kazališne režije - problemi i dozezi, u: *Dani Hrvatskog kazališta*, 34(1), 183-196

Senker, Boris (1984). *Redateljsko kazalište*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost

Szondi, Peter (2001). Teorija moderne drame 1880-1950. Zagreb: Hrvatski centar ITI – UNESCO

Szendy, Peter (2012). Hits: Philosophy in Jukebox. New York: Fordham University

Švacov, Vladan (1976). Temelji dramaturgije. Zagreb: Školska knjiga

Turner, Cathy, Behrndt, Sarah K. (2008). Dramaturgy and Performance. London: Palgrave Mcmillan

7. POPIS SLIKOVNIH MATERIJALA

Slika 1. Skica scenografije predstave *Ništa novo*, autorica: Zdravka Ivandija Kirigin

Slika 2. Fotografija scenografije predstave *Ništa novo*, autorica: Zdravka Ivandija Kirigin

Slika 3. Skica kostimografskog rješenja lika Gospođe Melankolije, autorica: Barbara Bourek

Slika 4. Skica kostimografskog rješenja lika Pjesnika, autorica: Barbara Bourek

Slika 5. Skica kostimografskog rješenja lika Adama, autorica: Barbara Bourek

Slika 6. Skica kostimografskog rješenja lika Deprah, autorica: Barbara Bourek

Slika 7. Skica kostimografskog rješenja lika Ree, autorica: Barbara Bourek

Slika 8. Fotografija ansambla predstave *Ništa novo*, autor: Siniša Sović