

**SVEUČILIŠTE U SPLITU**

**FILOZOFSKI FAKULTET**

Odsjek za rani i predškolski odgoj

**dr.sc. Tea-Tereza Vidović Schreiber, naslovni predavač**

## **DRAMA KAO KNJIŽEVNI ROD**

Recenzenti:

1. doc.dr.sc.Teodora Vigato, Sveučilište u Zadru, Odjel za izobrazbu učitelja i odgojitelja
2. doc.dr.sc.Katarina Ivon, Sveučilište u Zadru, Odjel za izobrazbu učitelja i odgojitelja

**ZNANSTVENO PODRUČJE:** 6. Humanističke znanosti

**ZNANSTVENO POLJE:** 6.03. Filologija (grana: 6.03.18 teorija i povijest književnosti)

**STUDIJSKI PROGRAM:** Preddiplomski sveučilišni studij Rani i predškolski odgoj i obrazovanje

**NASTAVNI PREDMET:** *Scenska kultura i lutkarstvo*

**GODINA, SEMESTAR:** 1/II.

**GODIŠNJI / TJEDNI BROJ SATI:** 30 / 2

**NASTAVNA CJELINA:** Drama

**NASTAVNA JEDINICA:** Drama kao književni rod

**NASTAVNI OBLICI RADA:** Frontalni, individualni, rad u paru

**NASTAVNO SREDSTVO:** PowerPoint prezentacija

**NASTAVNA POMAGALA:** računalo i LCD projektor

**ISHODI NASTAVE:**

1. Definirati dramu kao književnu vrstu.
2. Objasniti različite dramske oblike.
3. Uočiti strukturu i kompoziciju drame.
4. Razlikovati dijalog od monologa.
5. Prikazati najznačajnije autore dramskih djela.

**KORELACIJA:** Dječja književnost

**LITERATURA ZA STUDENTE:**

Solar, Milivoj. 1997. Teorija književnosti. Školska knjiga. Zagreb.

## **PLAN SATA:**

**Uvodni dio:** -frontalno; razgovor

### *Najava teme*

*Žanrovsko određenje drame*

**Glavni dio** – frontalno, individualno, rad u grupi

*Kazališna predstava*

*Scenska sredstva*

*Struktura dramskog teksta*

*Dijalog, monolog (Prilog 1. čitanje primjera dijaloga i monologa iz hrvatske i svjetske književnosti; slušanje monologa M. Gavrana: Kad umire glumac)*

*Kompozicija drame*

*Dramske vrste*

*Najznačajniji autori dramskih djela*

**Završni dio** - frontalno: rasprava i zaključci (Prilog 2. tekstovi za raspravu)

### ***Sažetak***

Drama nastala je iz obreda posvećenih bogu Dionisu, iznosi radnju u dijaloškom obliku i namijenjena je izvođenju na pozornici, predstavlja književni tekst i scensko djelo, a bitno joj je obilježje dramska napetost i dramski sukob koji se ostvaruje monologom ili dijalogom. Didaskalije su upute o ponašanju i načinu govora glumaca, opis pozornice, izgled itd.

Dramske vrste su: tragedija- dramski tekst s konfliktima (sukobima) koji na kraju dovode do smrti (propasti) glavnog lika; komedija - književno djelo dramskog oblika s ugođajem komičnosti i drama u užem smislu- takav scenski tekst u kojem se prikazuje ozbiljan događaj vezan za neke osobe i društvene sredine. Može biti duhovita i vesela, ali ne u takvom intenzitetu kao u komediji, nema tragičnog završetka. Strukturu drame čine dijelovi namijenjeni publici i dijelovi namijenjeni glumcima i redatelju. Kompoziciju drame čine uvod, zaplet, kulminacija, peripetija i rasplet. Veću cjelinu u drami čini čin, a prizor je manja cjelina u drami. U kazališnoj predstavi sudjeluju glumci, redatelj, scenograf, kostimograf, kazališna kuća i gledatelji. Teatrologija je znanstveno područje u okviru društveno-humanističkih znanosti. Raznim disciplinama nastoji protumačiti postanak, djelovanje, funkciju i umjetničko-izražajna obilježja kazališta kako u dijakronijskom, tako i u sinkronijskom aspektu.

## **Summary**

Drama evolved from the ritual dedicated to the god Dionysus, it transfers the story in dialogue form and is intended for performance on a stage, it is a literary text and theatrical work, and the essence of is a dramatic tension and dramatic conflict which is realized by a monologue or a dialogue. The stage directions are the guidelines for the actor's behavior and way of speaking, description of the stage, appearance etc. Dramatic types are: tragedy - dramatic text with conflicts (conflicts) which eventually lead to death (collapse) of the main character; Comedy - the literary work of dramatic form with the atmosphere of humor and drama in the narrow sense such a theatrical text that depicts a serious event related to a person's social environment. It can be funny and cheerful, but not in such intensity as in comedy, there's no tragic end. The structure of the play consists of parts intended for the audience and parts intended for the actors and director. The composition of drama is made by an introduction, plot, culmination, troubles and outcome.

An act makes the larger entity in the drama, and scene is a smaller unit in the drama. The theater performance involves actors, a director, a set designer, a costume designer, a theater house and viewers.

Teatrology is a scientific field within the social sciences and humanities. Using various disciplines it seeks to explain the origin, activity, function and artistic and expressive elements of theater in the diachronic, as well as synchronic aspect.

## 1. DRAMA- književni rod

*DRAMA*<sup>1</sup> (prema grčkom drama, radnja) upotrebljava se kako oznaku velike skupine književnih djela odnosno književnog roda („dramska književnost“ ili „dramatika“ za razliku od epike i lirike) tako i za oznaku jedne dramske vrste unutar dramske književnosti (drama se razlikuje od tragedije i komedije).

Zajedničkim imenom „drama“ nazivamo književne tekstove osobite vrste koji su izravno ili posredno namijenjeni izvedbi na pozornici. (Solar 1997:223)

Dramsko je književno djelo je uvijek u nekom odnosu prema izvedbi na pozornici, ali se njegova vrijednost iscrpljuje u kazališnoj predstavi. Ono se može čitati ili slušati kako bilo koje književno djelo, kao ep, roman ili lirska pjesma.

Dramski tekstovi,<sup>2</sup> naime, pripadaju jednoj umjetnosti, umjetnosti riječi odnosno književnosti, a kazalište odnosno *teatar* (prema grčkom *thatron*) druga je vrsta umjetnosti, odnosno rezultata zajedničkog djelovanja nekoliko umjetnosti: književnosti, glume, likovnih umjetnosti, pantomime, plesa i glazbe. Složen odnos drame i kazališta zato je prvi problem s kojim se susreće kako teatrologija, znanost o kazalištu, tako i onaj dio teorije književnosti koji se bavi proučavanjem dramskih tekstova kao osobitih književnih vrsta.<sup>3</sup>

U teoriji književnosti postoje, najopćenitije rečeno, dva suprotna mišljenja u odnosu na dramske književnosti i kazališta. Prema prvom, dramska književna djela čine takav tip književnih djela koji najbolje oblikuju dramatičnost života, a njihova prikladnost za izvođenje na pozornici rezultat je činjenice da kazališna predstava raspolaže sredstvima koja dodatno oživljavaju i tako potenciraju dojam oblikovane dramatičnosti pojedinih životnih situacija.

Prema drugome, sve osobine dramskih tekstova rezultat su književnog stvaranja namijenjenog izvođenja na sceni. Dramska književnost, prema takvim mišljenjima, potpuno je ovisna o izvedbeni pozornici. Dakle, onaj oblik koji dramski pisac daje svoje svom književnom djelu da bi se ono moglo izvesti na pozornici, pravi je oblik koji karakterizira dramu kao posebnu skupinu književnih djela. (Solar 1997:223)

---

<sup>1</sup> Riječ drama upotrebljava se danas u tri značenja; njome se imenuje pjesnički rod, dramsko pjesništvo; drugo, imenom drama određuje se dramska vrsta unutar roda dramskog pjesništva, pa tako imamo: tragediju, komediju i dramu. Treće, značenje je da je drama neposredno prikazivanje teksta pred publikom. Onim neposredno, razlikuje se od filma. (Švacov 1976:51)

<sup>2</sup> Dramski tekst se kao „izvedeni“ tekst, za razliku od čisto književnih tekstova, ne služi samo jezičnim, nego i neverbalno-akustičkim i optičkim kodovima; on je sinestetički tekst. (Pfister 1998:29)

<sup>3</sup> Teatrologija je znanstveno područje u okviru društveno-humanističkih znanosti u kojoj se raznovrsnim disciplinama nastoje protumačiti postanak, djelovanje, funkcija i umjetničko-izražajna obilježja kazališta kako u dijakronijskom, tako i u sinkronijskom aspektu. (Batušić 1991:9)

## 2. KAZALIŠNA PREDSTAVA

Kazalištem nazivamo zgradu ili bilo koju građevinu tj. posebno obilježeno mjesto za izvedbe predstavljajčkih umjetnosti (drama, opera, opereta, balet ). U najširem smislu riječi kazališna predstava je svaka radnja koju glumci izvode s određenom svrhom prema gledateljima.

(Batušić, Švacov 1986:443)

U estetskom smislu pojam kazališta označava cjelovit, autorski izraz pojedinog pisca ili redatelja, odnosno stilskog razdoblja (npr. Držićevo kazalište, barokno kazalište itd.)

Kazališnu predstavu možemo razlikovati i od obreda, mada se u obredu, prema mišljenjima mnogih teoretičara kazališta, nalaze izvori i temelji kazališne umjetnosti. U magijskim ili religioznim obredima, naime, izvođači nisu u pravom smislu riječi glumci odnosno predstavljači, nego su učesnici u zbivanju kojemu se pridaje posebna smisao (npr. djelovanje na prirodne pojave, očišćenje od grijeha i slično). *Obred* ili *ritual* (prema latinskom ritus, obred) zato u pravom smislu riječi ne poznaje publiku, nego samo aktivne i pasivne učesnike. Kazališna predstava međutim, zahtijeva glumce odnosno predstavljače, neki prostor na kojem se izvodi igra, odnosno ono što se predstavlja, i publiku koja prati predstavu, sudjelujući tako u njenoj izvedbi na osobit način koji nije ni neposredno sudjelovanje, niti pak potpuno pasivno, nezainteresirano promatranje.

Kazališna predstava ne mora se, dakle, nužno zasnivati na nekom književnom tekstu koji glumci govore i koji određuje pravac radnje, njene etape te broj i osobine uloga koje glumci predstavljaju. Glumci ne moraju uopće govoriti (npr. u baletu), a u mogu u nekom okviru slobodno izvoditi radnje koje im se čine prikladnim, ili pak govoriti što im u okviru zadane opće teme padne na pamet (tzv. improvizacije). Mogu, nadalje, prikazivati vještine (npr. predstava u Cirkusu) ili pak mogu pokušati prema reakciji publike izvesti nešto što nastaje upravo u odnosu između njih kao glumaca i pojedinaca iz publike. Ipak, za razmatranje odnosa dramskog djela i kazališne predstave u okviru teorije književnosti bitan je samo onaj tip književne predstave u kojem se predstava ostvaruje na temelju nekog književnog teksta tj. u kojem neki tekst služi kao bitna osnovica za realizaciju predstave. (Solar 1997: 224)

Kako se za teoriju književnosti važan tip kazališne predstave ostvaruje na temelju književnog teksta, za razumijevanje strukture dramske književnosti, od odlučujućeg je značenja i sam proces preobrazbe teksta za predstavu, odnosno okvirni načini i sredstva kazališne izvedbe dramskog književnog djela.

## 2.1. SCENSKA SREDSTVA

Kako bi uspješno izrazio svoj doživljaj u dramskom obliku, pisac mora dobro poznavati scenska sredstva. To su prije svega glumci, koji predstavljaju osobe drame, govore i djeluju izravno s ciljem da gledatelju stvore iluziju stvarnosti. Potpunom opredmećenju teksta na pozornici pomažu elementi scenografije, dekor i svjetlo. Posebnu važnost u scenskom ostvarenju drame ima redatelj, u predstavi nevidljiv, ali odlučujući faktor. (Čale 1969:454)

*Glumac* također kao i redatelj ima vlastiti udio u ostvarenju teksta na pozornici. Tumačeći vlastitu ulogu, glumac na određeni način uvijek tumači i čitavo djelo u kojem igra.

Određenu važnu ulogu u pretvaranju teksta u predstavu imaju, osim toga, i *scenografija* ( od grčkog skene, pozornica, i grapho crtam, slikam), tj. umijeće opremanja prostora u kojem se izvodi drama, *kostimi*, tj. odjeća u kojem će glumci nastupati, *rekviziti*, tj. predmeti na sceni i oruđa kojima se glumci služe prilikom predstavljanja te *rasvjeta*. Zajedno sa svim tehničkim sredstvima kojima se postižu iluzije npr. izmjena dana i noći, oluje, kiše, vjetra i sl. Na kraju, treba posebno istaknuti *publiku* koja je važan činitelj kazališne predstave. Jedino kad publika razumijevajući prati sve elemente kazališne predstave; kada ona uspostavi takav kontakt s glumcima da može i najmanje nijanse njihove igre, pa tako i sve vrijednosti izgovorena i oživljena književnog teksta; shvatiti kao nositelja određene umjetničkih poruka; kazališna predstava može u cijelosti ispuniti svoju ulogu kao nezamjenjiv način umjetničke komunikacije. (Solar 1997:227)

### 3. STRUKTURA DRAMSKOG TEKSTA

Dramski se tekst sastoji od dijelova namijenjenih publici i namijenjenih samo redatelju, odnosno glumcima. Dijelovi koji su namijenjeni publici, sadrže ono što glumci govore. Dijelovi namijenjeni redatelju i glumcima sadrže nazive likova, koji služe za oznaku onog tko izgovara tekst, i upute o tome što glumci trebaju raditi. Ti dijelovi, koji su obično u zagradama, zovu se *didaskalije* (prema grčkom *didaskalia*, nauk, uputa glumcima).

Temeljno jedinstvo dramskog teksta zasniva se na jedinstvu i cjelovitosti onog što glumci govore; didaskalije načelno imaju sporednu ulogu. *Fabula* se u drami ne pripovijeda, nego se njeno odvijanje postiže izmjenom *dramskih situacija*, tj. odnosa između 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. Na početku dramskog djela nalazi se dio teksta koji ne izgovaraju glumci, a koji ipak nije namijenjen samo redatelju i glumcima nego i publici.

Taj dio naslovljen je obično „osobe“, odnosno „lica“. Takav dio dramskog teksta predočuje se publici preko kazališnog oglasa odnosno programa, koji osim toga sadrži i imena glumaca koji igraju navedene osobe, ime redatelja i scenografa, a često i imena drugih učesnika i pripremanju i izvedbi predstave (npr. kostimografa, šef rasvjete i sl.) Taj dio dramskog teksta nema samo propagandnu namjenu nego i važan strukturni dio samog dramskog djela. On naime, ne samo da priprema publiku za ono što će vidjeti na predstavi, nego i uvodi u radnju te uvelike omogućuje pravilno razumijevanje, jer upozorava na dramsku vrstu (npr. tragedija), na broj likova i na njihove odnose koji su presudni za razumijevanje radnje (npr. sin, žena); zatim, na njihovu stalešku pripadnost ili zanimanje (npr. kraljica, straža), te na ostale njihove osobine koje autor smatra važnim te također i na samo mjesto radnje. (Solar 1997:228)

Kako je, dakle, dramski tekst u načelu samo tekst koji izgovaraju glumci na pozornici (jasno je da didaskalije nisu od presudne važnosti i da se može zamisliti dramski tekst i bez didaskalija i bez naznaka likova koji govore), lako je razabrati na koji se način njegova struktura bitno razlikuje od strukture poetskih ili od strukture proznih djela. Izostaje prije svega pripovijedanje iz opće perspektive pripovjedača, a prirodno nisu potrebni opisi glumaca ni scena, jer je to vidljivo.

Prava je tema drame uvijek neka radnja, tj. takvo zbivanje koje ima svoj izvor i pokretač u ljudskim mislima i osjećajima, ali takvim mislima i osjećajima koji nisu ostali u unutrašnjosti onog tko ih posjeduje, nego koji su se voljnim naporom pretvoriti u djelatnost.

#### 4. DIJALOG I MONOLOG

Kako radnja u smislu bilo kakve radnje naprosto „uzete“ iz stvarnosti ne bi bila nužno cjelovita, dramsko djelo razvija se, načelno rečeno, od nekog početka prema nekom završetku u smislu od *zapleta* do *raspleta*. U stilu pak dramsko djelo odlikuje *napetost* koja proizlazi iz nekih suprotnosti, koje postupno rastu da bi se nekako razriješile u očekivanom ili neočekivanom završetku.

Najprikladnije stilsko sredstvo za izražavanje suprotnosti između karaktera, odnosno suprotnosti misaonih stavova u drami *dijalog* (prema grčkom dialogos, razgovor), u kojem dvije osobe neposredno izražavaju različita stajališta, opravdavajući vlastite, a osporavajući tuđe misli ili osjećaje.

Pored dijaloga, u drami se upotrebljava i monolog (prema grčkom monos, sam, jedan, logos, riječ) u kojem jedan akter drame iznosi vlastito stajalište, raspoloženje, namjere i sl.

Funkcija monologa često je slična funkciji dijaloga, jer predstavlja neku vrstu razgovara sa samim sobom, te u njemu redovito dolaze do izražaja unutarnja kolebanja pojedinca ili njegov sukob s uobičajenim shvaćanjima, s društvenim navikama, ili pak s cjelokupnim duhovnom atmosferom koja ga okružuje. Ipak, monolog u većoj mjeri nego dijalog omogućava iznošenje općih idejnih stavova kojima osoba opravdava vlastite postupke, ili ne shvaća sama sebe tek u suprotnosti prema nečijem pojedinačnom stavu u nečemu, nego u suprotnosti prema shvaćanju života i svijeta u cjelini.

Izmjenom dijaloga i monologa i u drami se postiže raznolikost u govoru likova koji čini osnovno sredstvo izražavanja autora, a i izmjena u mjestu odigravanja radnje, ulascima i izlascima glumaca, te različitim načinima na koje se mijenjaju dramske situacije, postiže se raznolikost u razvoju toku razvijanja radnje. Jedinstvo u toj raznolikosti opet se postiže strogo ekonomičnošću motiva. Drama, zahtijeva koncentraciju na najbitnije elemente onog što se želi izreći odnosno prikazati. Njeno je vrijeme ograničeno vremenom takve izvedbe kakvu će gledatelji moći pratiti bez zamaranja, koje bi dovelo do smanjenih mogućnosti koncentracije pažnje, a prostor na kojem se radnja odvija je ograničen u velikoj mjeri pozornicom. Dramska književnost zato teži intenzitetu izraza, a tom intenzitetu mora biti podređena i posebna dramska kompozicija. (Solar 1997: 233)

## 5. KOMPOZICIJA DRAME

Aristotel kao prvi i najznačajniji teoretičar drame u europskoj povijesti, izrazio je tvrdnju o potrebi *jedinstva radnje* u drami, tvrdnju koja je uključuje shvaćanje drame kao „oponašanje jedinstvene i cjelovite radnje“ tj. shvaćanje da je struktura drama određena cjelovitošću takvog zbivanja koje nužno ima svoj početak, sredinu i završetak.

Mnogi teoretičari zato smatraju da se idealno zamišljena drama sastoji od pet osnovnih dijelova, koji čine etape u razvoju radnje. To su ekspozicija, zaplet, kulminacija, peripetija i rasplet.

*Ekspozicija* uvodi u radnju i objašnjava tako zapravo njen nužni početak. Njoj služi spomenuta kazališna lista, odnosno oglas ili program, a u nekim tipovima drama i *prolog* tj.

uvodni dio u kojem se objašnjavaju događaji koji vremenski prethode radnji, uvjetujući je, ili se ipak na neki drugi način objašnjavaju opća svrha drame, poticaji autora da je napiše i sl.

*Zaplet* nastaje kada se javljaju dinamički motivi koji pokreću radnju zazivanjem određenih suprotnosti, protuslovljima u idejnim stavovima ili sukobima karaktera. *Kulminacija* nastupa kada napetost poraste do nužne potrebe da se razriješi, a još nije jasan pravac razrješenja.

*Peripetija*, odnosno preokret, nastupa kada radnja odjednom skreće u određenom pravcu, a rasplete kada se napokon pokaže razrješenje svih suprotnosti, protuslovlja i sukoba. Svaka drama mora biti podijeljena na neke dijelove, od kojih su neki uvodni, neki središnji, a neki završni. Izraz toga je i formalna podjela drama na činove, slike i prizore odnosno scene. Vještina dramskog autora upravo je u tome da te formalne dijelove drame, činove, slike i prizore, rasporedi tako da oni odgovaraju unutarnjem smislu djela i razvoju cjelovite radnje prema načelu raznolikosti u jedinstvu. (Solar 1997:234)

## 6. DRAMSKE VRSTE

U načelu mogu se razlikovati dvije temeljne dramske vrste: tragedija i komedija. U tom smislu tragedija prikazuje odnosno oblikuje ozbiljnu, kao medija miješnju radnju, a svi ostali elementi drame, npr. karakteri ili fabula, podređeni su u jednom slučaju jednom, u drugom slučaju drugom načelu, tj. podređeni su ili tragici ili komici.

Jedinstveno i općenito prihvaćenu klasifikaciju dramskih djela teško je dati. Njemački teoretičar Wilhelm Kayser podijelio ih je u drame ličnosti, drame prostora i drame zbivanja. Razvoj drame se najpotpunije može razumjeti u povijesnom prikazu tj. u slijedu književnih pravaca i književnih škola, teorija.

### 6.1. Tragedija

Dramska vrsta u stihovima koja se razvila u staroj Grčkoj, postignuvši najveći procvat u V. stoljeću prije Krista. Prema Aristotelovu mišljenju (koje je i danas prihvaćeno) nastala je iz obreda posvećenih bogu Dionisu na taj način što se korovođa u korskim pjesmama odvojio od kora, počeo govoriti samostalne stihove i voditi razgovor s korom. Osnivač je tragedije prema grčkoj predaji Tespis, a najveći su grčki i tragičari Eshil, Sofoklo i Euripid.

Naziv „tragedija“ potječe od grčkih riječi tragos, jarac, i ode, pjesma, a do njega je došlo vjerojatno zbog toga što su u najstarije vrijeme članovi kora bili zaogrnuti jarećom kožom, predstavljajući tako mitske pratitelje boga Dioniza.

Starogrčka tragedija je imala obredni smisao. Njezina tematika je uzeta iz mitova, a u izvedbi kor igra važnu ulogu. Njezini su glavni dijelovi bili: **prolog** (prema grčkom prologos, riječ – govor na početku, predgovor) zatim **epizodij** (od grčkog epeisodion, naknadni ulaza glumaca ka kor) koji je označavao dijaloški dio između korskih pjesama, **stasim** (prema grčkom stasimon, stajaća pjesma kora), tj. korska pjesma između dijaloških dijelova i **eksod** (prema grčkom eksodos, izlazak) koji označava izlaznu pjesmu kora na kraju tragedije. Dijalozi su se u tragediji recitirali, a pjesme su se pjevale uz ples i glazbenu pratnju koju je komponirao sam pjesnik.

U razvoju dramske književnosti tragedija je izgubila svoj obredni smisao, uloga kora s vremenom je sve manja ili je kor potpuno napušten, kompozicija je postala slobodnija, a isključivo mitsku tematiku zamjenjuje povijesna tematika ili tematika aktualnih društvenih sukoba.

Opće karakteristike tragedije su **tragični junak**, **tragična krivnja**, **tragična završetak** i **uzvišen stil**.

**Tragični junak** je u najširem smislu riječi žrtva vlastite nesretne sudbine. On se sukobljava s drugim karakterima ili sa svojom okolinom zbog nekih svojih ideala koje suprotstavlja zbilji, zbog vlastite plemenitosti ili zbog vjernosti nekim moralnim načelima.

**Tragična krivnja** nije namjerna pogreška ili kršenje zakona, nego je rezultat sudbinske zablude, neimenovanog sukoba ideala i zbilje, ili pak njegove unutarnje moralne nadmoći nad drugima koji ipak zastupaju jedno moguće etičko stajalište, ali npr. ono koje se odnosi na prošlost, dok tragični junak zastupa načela novog morala budućnosti.

**Tragični završetak** je tako konačna cijena koji junak plaća za vlastitu dosljednost, a njegova je žrtva najveća žrtva koju čovjek može dati, vlastiti život.

**Uzvišeni stil**, pak se naziva se takav izbor jezičnih sredstava izraza u kojem prevladavaju elementi svečanog dostojanstvenog govora, i to kako s obzirom na ono o čemu može biti riječ tako i na izbor upotrijebljenih riječi izraza. (Solar 1997:236)

Aristotel, prvi teoretičar tragedije, smatrao je da tragedija treba izazvati strah i sažaljenje te tako pročistiti osjećaje gledatelja. To pročišćenje on zove **katarzom** (od grčkog katharsis, prema kathario čistim).

## 6.2. Komedija

Kao i tragedija razvija iz pučkih obreda, na što upozorava i sam grčki naziv komodia, nastao komos, veseli ophod i ode, pjesma, te je i ona u Grčkoj imala u nekoj mjeri obredni smisao. Izvodila se prilikom svečanosti, a do najvećeg procvata došla je u demokratskoj Ateni zahvaljujući Aristofanu. I u njoj je važnu ulogu imao kor, koji, međutim predstavlja, za razliku od tragičnog kora, neku fantastičnu skupinu (ptice, žabe, oblaci). U njenoj kompoziciji važnu ulogu ima **parabaza** (prema grčkom parabasisi, stupanje okrenut prema komu; prekoračivanje, kršenje), središnja pjesma kora upućena publici, i **agon** (grč. Agon boj, takmičenje, rasprava), natjecanje dvaju aktera drame u koje jedan obično zastupa mišljenje autora.

Jedina bitna karakteristika svih komedija je da je sceni prilagođeno književno oblikovanje svih nijansi **smiješnoga**. Komedija prenosi takve poruke, kojima se napetost, izazvana smiješnim, razrješava u općem ironičnom stavu prema nekim ljudskim osobinama ili težnjama, prema tobožnjim idealima ili velikim strastima, ili prema životu i svijetu u cjelini.

Tematski je komedija bliže svakodnevnom banalnom i uobičajenom no što je tragedija.

Kada komedija kritizira neke pojave ili karaktere jetko ih ismjevujući, govorimo o **satiri**, a kada se prema ljudskim slabostima i manama odnosi s razumijevanjem bez želje da ih osuđuje riječ je o **humoru**.

**Groteska** je vrsta komedija u kojoj prikazivanje teži izobličeni neprirodnim, fantastičnim, i nakaznom, što djeluje na granici između gorko ozbiljnog i smiješnog. **Farsu** karakterizira grubi i vulgarni humor, karikirani likovi, zaplet na nesporazumu i česti elementi grotesknog, a **vodvilj** je laka komedija u kojoj se pjevaju popularne melodije.

Razlikujemo sljedeće podvrste komedije: **komedija karaktera** gradi komične efekt na tipovima karaktera koji su smiješni zbog neke mane ili pretjeranosti u naglašavanju jednog tipa osjećaja ili karakternog nesklada.

**Komedija intrige** stvara efekte ne zapletima proizašlim iz nerazumijevanja, nesporazuma, nepažnje i sl.

**Komedija situacije** radnju temelji na neobičnim, neočekivanim, nepredviđenim, pa čak i nemogućim položajima-situacijama u koje dolaze likovi tijekom radnje.

**Komedija konverzacije** bitne elemente komičnog zasniva na duhovitim razgovorima, verbalnim dosjetkama i sličnim elementima unutar onoga što likovi govore na sceni.

Ove vrste komedija se najčešće javljaju u kombinacijama.

### **6.3. Drama u užem smislu**

Mnogi teoretičari smatraju i dramu u užem smislu trećom temeljnom vrstom dramske književnosti. Suprotnost između tragičnog i komičnog, naime, prirodno nije apsolutna.

*Melodrama* je osobita vrsta drame u kojoj glazba neprekidno, ili na važnijim mjestima, prati govor glumaca, a tematika joj je redovito naglašeno sentimentalna.

*Pastorala* sadrži element koje povezuju s idilom odnosno eklogom (usp. poglavlje o vrstama lirske poezije), njena je tematika idilično-sentimentalna, a glavni su likovi pastiri i pastirice koji dijalogima i pjevanjem iznose ljubavnu problematiku, a posebno je scensko djelo opera u kojoj na temelju libreta tj. dramskog teksta, vokalna i instrumentalna glazba oblikuje složeno umjetničko djelo, uz učešće drame, glume, baleta i scenografije. (Solar 1997:238)

## 7. PRIKAZ NAJZNAČAJNIJIH AUTORA DRMASKIH DJELA KROZ POVIJEST

Svako razdoblje njeguje specifičnu kazališnu vrstu, poseban tip teatra koji potencijalno u sebi nosi sve ostale. Maska kazališta nije samo glumčeva maska, nije samo glumčev kostim, nego sve ono što gledatelj obuhvati pogledom kad se digne zastor. U svakom vremenu ona je drugačije, ona je, zapravo, jedino što preživi predstavu, ono što ostaje kao povijesni dokument. (Mrkšić 1971:8) Za europsko pa i svjetsko dramsko stvaralaštvo, a poslije antičkog i srednjovjekovnog, imaju najveće značenje i predstavljaju najveće dostignuće djela engleskog dramatičara i pjesnika **William Sheakspearea** (1564-1616) .

Napisao je veliki broj tragedija , komedija i drama, koje se izvode na svim europskim pozornicama. Uzimao je građu bez ograničenja iz svojih povijesnih razdoblja i društvenih slojeva. Pisao je i u stihu i u prozi i nije se pridržavao načela triju jedinstava. Stvarao je dramu i dramske situacije na temelju izravnoga, neposrednog gledanja na život; uz tragično unosio je i komične situacije i groteskne ugođaje. Odstupao je od klasicističkih načela, jer su njegovi dramski oblici oslobođeni antičkih uzora. Shakespeareu je glavno izražajno sredstvo drame – dramski dijalog, kojega je razvio do najvećeg savršenstva. Njegovi likovi u neposrednom, razgovorno funkcionalnom dijalogu na sceni, pozornici, izrastaju u velike, svestrano i duboko razrađene karaktere, nositelje velikih ljudskih strasti i ideja. (Čubelić 1972:120) Razdoblje renesanse u Italiji, i u još nekim europski zemljama, njegovalo je dramsku književnost po uzoru na antičko, grčko-latinsko kazalište. Komedija je imala preduvjete za razvoj i procvat, s obzirom na slobodnije društvene prilike i veće osobne slobode. Između većeg broja autora i djela komediografskog karaktera **renesansnog doba** ističe se Mandragola, Niccolo Machiavellia (1469-1527) talijanskog književnika.

Prema klasičnim uzorima pisane su mnoge komedije u doba renesanse, pridržavajući se strogo starijih uzora. Takav oblik naglašeno učene i tradicionalne komedije tzv. **comedia erudita**, nije više odgovarao promijenjenom društvu i ljudima sa svojim novim pogledima. Zato se razvija u Italiji otpor takvoj komediji, oslanjajući se na razvijeno, pučko kazalište, **comedia dell'arte** (to je improvizirana komedija u kojoj su igrali profesionalni glumci, **comici dell'arte**). To je oblik komedije pretežno pučkog karaktera s profesionalnim glumcima koji su se udruživali u prve kazališne družine. Likovi su bili fiksirani (stari škrtac Pantalone, lukava Pulcinella, lijepa Colombina, duhoviti i pohlepni Arlecchino, Harlekin i dr.), nosili su krinke (maschere) koje su ih karakterizirale. Obično su dijaloge improvizirali na temelju unaprijed utvrđenog ili napisanog sadržaja, scenarija tal. **canovaccio** ). U komediji su bili čvršće postavljeni samo prizori i scene te tok radnje, a sadržaj se slobodnije određivao u

trenutku izvođenja. Španjolski komediograf Lope de Vega (1562-1635) na području komedije napušta pravila o trima jedinstvima. Velikom brojem drama i komedija on je začetnik **komedije običaja i intrige** u Španjolskoj, a mnogobrojnim komičnim likovima utjecao je donekle i na komediografsko stvaralaštvo u Europi. Jean Baptiste Molière, francuski komediograf, najveće je ime na području komedije. (Čubelić 1972: 255) Romantizam u Europi značio je i za dramsko stvaralaštvo nove poticaje i nove putove. Napuštaju se sva ograničenja ranijih klasicističkih shvaćanja, a teži se prikazivanju realnog života na prirodan i jednostavan način, na taj način su se otvorila vrata neiscrpnj temi iz društvenoga i političkog života. Građanska realistička drama 19.st u Francuskoj iznosi na pozornicu različite predstavnike društva s namjerom da prikaže i kritizira njihov građanski moral. Drama se temelji ponajviše na određenoj moralnoj i društvenoj tezi tzv. **piece a these**, a sama se radnja izgrađuje na vješto složenim zapletima. Najznačajniji predstavnici ruske drame 19. st. su Aleksandar N. Ostrovski (1823-1886), Anton P. Čehov (1860-1904) i Maksim Gorki (1869-1936). U svojim su djelima proširili galeriju dramskih likova. Unijeli su u dramska djela piščev stav, zalažući se, otvorenom kritikom, za bolje društvene odnose.

U razvoju dramskog stvaralaštva značajan doprinos predstavlja naturalizama i njegov predstavnik Henrik Ibsen (1828-1906). Novi umjetnički pokret **simbolizam** otkriva i na pozornici nepoznati, tajnoviti, mistično fantastični svijet, te na taj način kritizira pozitivističke osnove naturalizma. Belgijski književnik Maurice Maeterlinck (1862-1949) unosi u svoje drame npr. Plava ptica (1909), tajne sile, misticizam, polutamu. Sve je daleko od stvarnog života i vanjskog svijeta, a u osnovi se obrađuje ugođaj bajki, srednjovjekovnih legendi i mirakula. Težište je drame u lirskim raspoloženjima u nedorečenim, simboličnom smislu, u poniranju u tajnoviti život duše i mistični svijet nepoznatog. Ranije čvrsta dramska forma ovdje se raspala u niz slika koje su povezane osnovnim ugođajem, a manje dramskim situacijama i dramskim dijalogom. Vrlo značajan doprinos u dramaturgiji predstavlja engleski dramatičar Bernard Shaw (1859-1950). U brojnim dramama, a posebno u djelima Zanata gospođe Warren, Sveta Ivana i dr., Shaw razvija izvanredan dijalog i daje unutrašnji psihološki portret likova. Njegove drame prožete su ironičnim i satiričkim zapažanjima, u kojima se na poseban individualan način očituje autor, zalažući se za napredne ideje, a osuđujući nesmiljeno vladajući društveni moral. Potpunu negaciju ranije dramske tradicije i utvrđenog dramskog stila predstavlja u novijoj dramaturgiji **ekspresionizam**. Ekspresionistička drama, naročito u Njemačkoj, mimoilazi vanjsku, objektivnu predmetnu stvarnost. Teži da na pozornici iznese izraz vlastitoga unutrašnjega svijeta, te da dâ potpunu viziju čovjeka nezavisnu od materijalne pojavnosti života. Zato je stil ove drame sav u grču, u

kriku, a ističe se i revolucionarni patos. Krajnji individualizam i rušenje ranijih ustaljenih načela i okvira nalazi se u programu mnogih ekspresionista. Značajan je predstavnik, pored mnogih i drugih, Ernest Toller (1893-1939) s dramama *Masa čovjek*, *Borci protiv stroja*, *Hinkemann*. Talijanski dramatičar Luigi Pirandello (1867-1936) otvara čitav niz novih dramaturških postupaka, briše granicu između gledatelja i glumaca, a između prošlih, sadašnjih i budućih događanja gube se prijelazi npr. u jednoj od njegovih najboljih drama, *Šest lica traže autora*. Dramski sukobi temelje se u Pirandelloviim djelima na spoznaji o relativnosti istine, o nemogućnosti razlikovanja stvarnosti i iluzije, i zato su likovi u stalnom nesporazumu i sukobu s neposrednim društvenim životom npr. u drami *Tako je* (ako vam se čini). Silan razvoj filmske umjetnosti odrazio se i u modernoj drami. Pod dojmom izražajne tehnike filma i njegovih stilskih postupaka, npr. retrospekcije, flash-back tehnike, pretapanja prizora, simultanosti zbivanja, ulaze i u dramu novi postupci, ranije nepoznati, koji modernoj drami daju neka nova obilježja. Najdalje su otišli u eksperimentiranju na dramskoj pozornici i u avangardističkom traženju novog, suvremeni dramatičari Eugène Ionesco i Samuel Beckett. Ionesco potpuno razbija tradicionalni dramski jezik u dramskom dijalogu i u dramskim situacijama, a na pozornici donosi nesuvislo poigravanje riječima i razvija nespojive i nelogične dramske odnose. Njegovi su likovi u mnogočemu scenske marionete, postupci su automatizirani, a okviri života groteskni. Beckettove drame obrađuju osamljenost i izgubljenost modernog čovjeka u suvremenoj civilizaciji, a natopljene su bezizlaznošću i pesimističkim pogledima na smisao života, npr. *Svršetak igre*. Zbog oprečnosti ranijoj drami, često se govori o **antidrami** tj. o jednom književnom obliku koji nije više drama, naravno, ona to više nije u starijem tradicionalnom smislu. Nove impulse dramskom stvaralaštvu dao je njemački dramatičar Bertolt Brecht (1898-1956) u dramama *Majka Hrabrost* i *njezina djeca*, *Kavkavski krug kredom i dr.*, dramsku fabulu Brecht razvija u nizu slika i prozora, umeće u radnju točke i songove kao komentare i dopune, a služi se i projiciranjem sadržaja radnje prije dramske izvedbe. Brechtovi se glumci ne poistovjećuju s likovima djela, nego se odvajaju od uloge kao tumači, jer se oni ne suživljuju s ulogom nego je objektivno, kritički tumače. Zato se njegova dramaturgija zove **epska**, a scenski postupci epski tj. **epski teatar**, jer su se strukturalne okvire drame unijeli epski, narativni postupci. U 20. st. i sve do naših dana na području dramskog stvaralaštva; jednako kao i na području suvremenog romana i novele; razvijaju se traženja najrazličitijih izražajnih mogućnosti, raznovrsnih oblika i pravaca koji se istovremeno odraz složenosti i raznolikosti ideja našeg vremena. (Čubelić 1972:123)

**Završni dio: Rasprava (Vidi Prilog 2. )**

## Prilog 1.

### Primjeri:

## MONOLOG

### Zvonimir Balog: MIŠJI OGLAS

*Lutke:* | *MIŠ (lutka na štapiću)*

Na sceni se vidi samo mala mišja rupa iz koje izlazi miš. U velikom zanosu (kao da ima dvorac) izgovara tankim glasićem svoj oglas.

**Miš:** Mijenjam komfornu rupu  
skupu, trorupu  
s pogledom na kišu.  
Što će to jednom mišu!?  
Rupu s balkonom od trulog lišća  
i isto takvim roletama,  
s grijanjem po sistemu:  
GORI MI POD PETAMA.  
Rupa je osvijetljena neonom:  
MAČJE OČI zvan  
od kojeg ne znam više  
kad je noć, a kada dan.  
Tako mi pečenog pijetla  
i rupu mijenjam  
zbog prejakog svjetla.  
Dao bih je  
(kazat ćete: » gle bedaka « )  
za bilo kakvu rupu  
usred mraka.  
Bolje me i ne patri.  
Bitno je da ima poseban  
izlaz, dva-tri!

# DIJALOG

## Grigor Vitez: OGLEDALCE

<i>Lutke:</i>	<i>zec, vjeverica, šojka kreštalica i medvjed</i>
<b>PRIPOVJEDAČ:</b>	Na ledini šumskog proplanka u travi je ležalo ogledalce. Tko ga je izgubio, ne zna se. Možda pastirica koja je onuda prolazila sa stadom, možda lovac koji se ondje bio spustio na travu da se odmori, možda djeca koja su onuda jednom bila naišla - tko će znati? Tek ogledalce je ležalo i u njemu se ogledalo sad granje, sad nebo, sad sunce, sad oblak, sad ptica u letu...
<b>ZEC:</b>	<i>(uzima iz trave ogledalce i ogleda se u njemu)</i> Oh, pa to je moja slika! Samo, ne mogu se sjetiti kad sam je izgubio.
<b>VJEVERICA:</b>	<i>(skoči s drveta)</i> Što si to našao?
<b>ZEC:</b>	Našao sam svoju sliku. Samo, nikako da se sjetim kad sam je izgubio.
<b>VJEVERICA:</b>	Molim te, daj mi da vidim. <i>(Ogleda se u ogledalu.)</i> Zečiću, pa zar ne vidiš da je to moja slika. Evo, pogledaj bolje!
<b>ZEC:</b>	<i>(uzima ogledalce)</i> Koješta! Ti nisi pri sebi. Zar ne vidiš moje velike lijepe uši na toj slici?
<b>ŠOJKA:</b>	<i>(doleti)</i> Što se prepirete?
<b>ZEC:</b>	Našao sam svoju sliku, a vjeverica tvrdi da je njena. Njoj sigurno vid nije u redu.
<b>VJEVERICA:</b>	Moj vid je u najboljem redu, ali u zečjoj glavi nešto se muti kad može tvrditi nešto što nije. To je moja slika, evo pogledaj i ti šojko.
<b>ŠOJKA:</b>	Eh, eh, baš ste mi vi oboje čudne pameti ! Kako se možete prepirati kad je ovo moja slika? Što vam je? Zar ne vidite kljun na slici, a zar i jedno od vas dvoje ima kljun?
<b>MEDVJED:</b>	Što se to dogodilo? Zašto tolika vika?
<b>ZEC:</b>	Ja sam našao svoju sliku, a došla vjeverica i tvrdi da je njena, a onda je došla i šojka koja opet kaže da je to njena slika. Evo, pogledaj i ti medo.
<b>MEDVJED:</b>	Ha, ha, pametnjakovići! Pa vi se svađate oko moje slike! To je moja slika i nosim je svojoj kući. <i>(Odlazi noseći ogledalce.)</i>
<b>ZEC:</b>	Čudno! <i>(Odlazi.)</i>
<b>ŠOJKA:</b>	Koješta! <i>(Odleti.)</i>
<b>VJEVERICA:</b>	Uh, uh... <i>(Odlazi.)</i>
<b>PRIPOVJEDAČ:</b>	I tako se medvjed uputi pravo svojoj kući. Tamo je bila njegova medvjedica i njihova dva mala medvjedića. "Gledajte", poviče odmah medvjed s praga. "Našao zec moju sliku u travi na proplanku, pa nastala prepirka između njega, vjeverice i šojke kreštalice. Svatko od njih tvrdi da je slika njegova, sve dok nisam naišao ja, pogledao i odmah vidio da je slika moja. Evo, pogledajte i vi!" Pogleda medvjedica i odmah reče: "Pa naravno, to je medvjeda glava".

# Klasična književnost: *Shakespeare: Hamlet*

## MONOLOG

**HAMLET:** Bit ili ne bit — to je pitanje!  
Je l' dični je sve strelice i metke Silovite  
sudbine u srcu  
Podnositi il zgrabiti oružje,  
Oduprijet se i moru jada kraj  
Učinit? Umrijet - usnut, ništa više!  
I usnuvši dokončat srca bol  
I prirodnih još tisuć potresa,  
Sto baština su tijelu. To je kraj,  
Da živo ga poželiš: umrijeti  
I usnut! Usnut, pa i snivat možda!  
Da, to je smetnja sva. Jer snovi što  
U smrtnom tome snu nas mogu snaći  
Zemaljske kada muke stresemo.  
Da - to je što nam ruku ustavlja,  
I to je razlog što je nevolja Dugovječna.  
Jer tko bi inače  
Podnositi htio svijeta bičeve  
I poruge i silu tlačitelja  
I rug i podsmijeh ljudi oholih  
I bol što kinji ljubav prezrenu  
I tromost pravde, naprasitost vlasti  
I prezir što ga vrijednost strpljiva  
Od nevrijednika trpi — kada može  
Da samim bodežom svoj račun smiri?  
I tko bi tovar nosio u znoju  
I stenja pod teretom života  
Kad ne bi volju mutio nam strah  
Od nečeg poslije smrti, neka zemlja  
Neotkrivena kojoj nijedan  
Sa granica se putnik ne vraća.  
Te volimo podnositi sva ta zla  
No pobjeći u nepoznata?  
Tako Razmišljanje nas čini kukavcima,  
Te srčanosti boja prirodna  
Izbljedi sva od tužnog mozganja,  
A važne i goleme zamisli  
Iz tijeka svoga zato izlaza  
I gube ime djela. - Tiho sad!

## DIJALOG

**HAMLET:** (*pokazuje klecalo*): Idi u samostan Zašto da  
radaš grešnike? Ja sam sam prilično pošten, ali  
bih ipak mogao sebe optužiti za koješta, te bi  
bilo bolje da me mati nije rodila. Vrlo sam  
ohol, osvetljiv, častoljubiv, i više je grijeha  
spremno na moj mig nego što imam misli da ih  
zamislim, mašte da im dadem oblik, i vremena  
da ih izvršim. Zašto da takvi ljudi kakav sam  
ja, plaze između neba i zemlje? Svi smo mi  
prepredene hulje.  
- ne vjeruj nijednomu od nas. Idi svojim putem  
u samostan. (*Naglo*)  
Gdje vam je otac?

**OFELIJA:** Kod kuće, gospodaru.

**HAMLET:** Zaključavajte za njim vrata da ne uzmogne  
nigdje  
glumiti ludu do li u svojoj kući. Zbogom!  
(*Odlazi*)

**OFELIJA:** (*klekne pred raspelo*): Pomozite mu, o nebesa  
blaga!

**HAMLET:** (*vrti se kao bezuman*): Ako se budeš udavala,  
dat ću ti ovu kletvu u miraz. Bila ti čista kao  
led i bijela kao snijeg, kletvi nećeš uteći. Idi u  
samostan — idi, zbogom. (*Hoda gore-dolje*) Ili  
ako hoćeš svakako da se udaš, pođi za budalu,  
jer pametni ljudi znaju predobro kakve vi  
nakaze od njih pravite. U samostan — idi, i to  
brzo. Zbogom! (*Jurne napolje.*)

**OFELIJA:** Izliječite ga, moći nebeske!

**HAMLET:** (*opet se vrti*): Znam i to kako se mažete,  
predobro znam. Bog vam je dao jedno lice, a vi  
pravite sebi drugo — gegate se, skakućete i  
šuškate i izvrćate imena božjim stvorovima, a  
u požudi se gradite nevjeste. Idi, dosta je — od  
toga sam poludio. Nećemo, velim, više da  
znamo za ženidbu. Oni koji su već oženjeni,  
neka žive — svi osim jednoga — a drugi neka  
ostanu kako jesu. — U samostan — idi!  
(*Odlazi.*)

**OFELIJA:** O, kako divan um je slomljen tu!  
Vojnika mač i oko dvoranina  
I jezik umnika i pravi cvijet I nada ove lijepo  
države,  
Ogledalo i uzor vladanja  
I ugled svakom pogledu — sav satrt!  
A ja od žena ponajbjednija  
I najprezrenija što sisah med  
Sa zakletava slatkih njegovih,  
Ja vidim sada uzvišeni taj  
I divni um ko razgođeno zvono,  
Sav opor, tvrd - a neisporedivi  
Taj lik i oblik cvjetne mladosti  
Od mahnitosti skršen. Jao meni,  
što vidjeh ono što je bilo tada  
I moram gledat ovo što je sada.

**Napomena:** Tekst preuzet iz: Košutić-Brozović, N. 1970. Čitanka iz stranih književnosti 1. Školska knjiga. Zagreb.

## Prilog 2.

( tekstovi iz knjige Manfred Pfister, *Drama*, 1998.)

### ***DRAMA U KONTEKSTU IZVEDBI NA JAVNIM MJESTIMA***

Dosad navedeni kriteriji za definiranje dramskih tekstova - isprepletanje unutrašnjega i vanjskog komunikacijskog sustava, apsolutnost, multimedijalnost i kolektivnost produkcije i recepcije - strukturalno ih dovode u blizinu neknjiževnih kazališnih aktivnosti. Ako se izvedba (performance) definira kao »aktivnost koju čini neki pojedinac ili neka skupina, ponajčešće radi pružanja užitka nekom drugom pojedincu ili skupini«, tada drama pripada istoj vrsti aktivnosti kojoj i slobodna igra (play), potom igra sa zadanim pravilima (game), sportska takmičenja i rituali. Njima je zajednički neizravan odnos prema realnosti i to smještanjem unutrašnjega u vanjski komunikacijski sustav (kod drame to je specifičan odnos »fiktionalosti«), zatim sučeljenost izvođača i gledatelja, odvojenost od neposredne ekonomsko-proizvodne djelatnosti, prostorno-vremenska isključenost iz svakodnevne »normalne egzistencije« te strukturiranje pomoću posebnih pravila i konvencija. Između tih, strukturalno srodnih aktivnosti predstavljanja postoji razvojna povezanost koja je jednim dijelom i izravna: tako slobodna igra može u razvoju pojedinca vrijediti kao ontogenetski izvor svega ostalog razvoja, a ritual u povijesnom razvoju može vrijediti kao filogenetski prethodnik drame. Najmanji strukturalni afinitet postoji između drame i slobodne igre koja nije nužno javna, kojoj publika nije potrebna i nije unaprijed strukturirana zadanim pravilima; noviji razvoj drame na području happeninga znači ipak približavanje slobodnoj igri budući da je u njemu sučeljenost izvođača i gledatelja barem u namjeri dokinuta, a tijek teksta nije unaprijed utvrđen u cijelosti. No presudna kvaliteta razlikovanja između drame i drugih »javnih izvođačkih aktivnosti« (public performance activities) ostaje i dalje: estetičnost kao dominantna komunikacijska funkcija. Pod estetičnošću podrazumijevamo pritom zbroj sljedećih obilježja: usmjerenost znakova na sebe same (u smislu »poetske funkcije« Romana Jakobsona ), polifunkcionalnost tekstualizacije i fiktionalnost.( str. 35)

### ***MONOLOŠKI GOVOR***

Monolog i dijalog

Situacijski i strukturni kriteriji razlikovanja

Pojam monologa, iako jedan od najčešćih i najuobičajenijih pojmova teorije dramskoga govora, pri bližem se promatranju pokazuje višeznačnim.<sup>40</sup> Različitim definicijama monologa u priručnicima zajedničko je zapravo samo to da one monolog u drami definiraju u opoziciji prema dijalogu i da se svaka dramska replika može jednoznačno pribrojiti nekoj od tih dviju formalnih kategorija. Definicija monologa ovisi, dakle, o tome kako se shvaćaj suprotnost monologa i dijaloga. U tu svrhu se u literaturi, u biti mogu naći dva kriterija: (1) situacijski kriterij usamljenosti govornika koji svoju repliku kao razgovor sa samim sobom ne upućuje nekom partneru na pozornici i (2) strukturni kriterij obujma i u sebe zatvorena konteksta neke

replike. Prema prvom kriteriju duži glasnikov izvještaj ili neki veći govor ne bi bili monolozi jer su upućeni likovima na sceni; prema drugom kriteriju riječ je, i ipak, o monolozima jer su to u sebe zatvoreni solo-govori većeg opsega.

U anglosaskoj terminologiji te se dvije različite koncepcije i pojmovno diferenciraju tako što se u prvom slučaju govori o pojmu soliloquy, a u drugom o pojmu monologue:

*[...] monolog se razlikuje u jednoj značajki od dijaloga svojom dužinom i relativnom potpunosti, a od solilokvija [...] činjenicom da je nekome upućen. [...] Solilokvij govori jedan lik koji je sam ili koji djeluje kao da je sam. To je neka vrsta govorenja samome sebi, bez namjere da se utječe na druge.*

Oba su kriterija klasifikacijski principi različite vrste. Situacijski kriterij dopušta jednoznačnu binarnu klasifikaciju jer se na pitanje je li neka replika adresirana na nekog partnera na sceni, u načelu uvijek može odgovoriti sa »da« ili sa »ne«. Odgovor je negativan ako je lik sam na pozornici, ako misli da je sam ili ako za vrijeme svoga govora ne primjećuje prisutnost drugih likova. U tim slučajevima postoji, dakle, monolog prema situacijskom kriteriju, u svima ostalim radi se o dijalogu. Drukčije stoji, međutim, sa strukturnim kriterijima. Na pitanje o tome je li kriterij obujma i unutrašnje zaokruženosti ispunjen, ne može se odgovoriti jednoznačnim »da« ili »ne«, nego jedino neodređenim »manje« ili »više«. Binarna klasifikacija dakle nije moguća, moguće je samo stupnjevanje je li neki slučaj zastupljen više ili manje. Jezikom kibernetike: prva je tipologija modelirana digitalno, a druga analogno.

( str. 197)

## **Literatura:**

- Batušić, N.; Švacov, V. 1986. Drama, dramaturgija, kazalište. *Uvod u književnost*. Ur. Stamać, Ante; Škreb, Zdenko. Globus. Zagreb.
- Batušić, Nikola. 1991. Uvod u teatrologiju. GZH. Zagreb.
- Čale, Frano. 1969. Drama. *Uvod u književnost*. Ur. Petrè, Fran; Škreb, Zdenko. Znanje. Zagreb.
- Čubelić, Tvrko. 1972. Književni leksikon. Zagreb.
- Glibo, R. 2000. Lutkarstvo i scenska umjetnost. Zagreb.
- Košutić-Brozović, N. 1970. Čitanka iz stranih književnosti 1. Školska knjiga. Zagreb.
- Mrkšić, Borislav. 1971. Riječ i maska. Školska knjiga. Zagreb.
- Pfister, Manfred. 1998. Drama. Teorija i analiza. Hrvatski centar ITI. Zagreb.
- Skok, J. 1994. Razigrane riječi. Zbornik igrokaza. Školska knjiga. Zagreb.
- Solar, Milivoj. 2007. Književni leksikon. Matica hrvatska. Zagreb.
- Solar, Milivoj. 1997. Teorija književnosti. Školska knjiga. Zagreb.
- Švacov, Vladan. 1976. Temelji dramaturgije. Zagreb.