

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
KATOLIČKI BOGOSLOVNI FAKULTET
INSTITUT ZA TEOLOŠKU KULTURU

Marija Majerić

**DRAMATURŠKA ADAPTACIJA
PRISPODOBE O SIJAČU**

DIPLOMSKI RAD

Mentor: dr. sc. Dario Tokić

Zagreb, 2011.

Sadržaj

Kratice	3
Uvod	4
1. Značenje pojma „kazalište“	5
1.1. Kazališni čin	7
1.1.1. Prostor	7
1.1.2. Vrijeme	8
1.1.3. Prikazivanje.....	8
1.1.4. Percipiranje	9
1.2. Djelovanje kazališnog čina	10
1.2.1. Aristotel.....	10
1.2.2. Bertolt Brecht.....	10
1.2.3. Antonin Artaud	11
1.2.4. Erika Fischer-Lichte.....	12
2. Adaptacija biblijske tematike u kazalištu	14
2.1. Između srednjeg vijeka i suvremenice.....	15
2.2. Srednjovjekovna liturgijska drama	15
2.2.1. Prostor liturgijske drame	16
2.2.2. Vrijeme liturgijske drame	16
2.2.3. Prikazivanje liturgijske drame	17
3. Adaptacija predloška	18
3.1. Predložak iz Mk 4,1-20.....	18
3.2. Dramaturška analiza	19
3.2.1. Globalna dramatizacija predloška.....	20
3.2.2. Uprizorenje globalne dramatizacije	21
Zaključak	24
Popis literature	25

Kratice

eng. = engleski

hrv. = hrvatski

itd. = i tako dalje

lat. = latinski

Mk = Evanđelje po Marku

njem. = njemački

rus. = ruski

str. = stranica

tal. = talijanski

UVOD

Unatoč pojavi drugih sredstava društvenog priopćavanja, posebice s dolaskom moderne, kazalište uvijek uživa poseban status zbog svog specifičnog djelovanja u vidu sociološke sfere, te tisućljetne tradicije kojom se može dičiti. Kazalište, kao i svaka umjetnost, oduvijek je bilo svojevrсни odgovor na pitanja koja vrijeme postavlja, izraz oslobađajućeg pristupa problematici, ogled društva... Ono u čemu nikada nije podbacilo jest suvremenost, što je vrlo važna značajka svakog medija.

Obzirom da sam željela uprizoriti djelić evanđelja, potrebno je bilo predložak adaptirati u dramski tekst ili situaciju, odnosno prilagoditi ga izvođenju kazališne predstave. Budući da bi vrijeme o kojem se prikazuje (povijesni kontekst) i vrijeme u kojem se prikazuje (sadašnje vrijeme) predstava bilo nemoguće uskladiti,¹ odabrala sam jedan moderan pristup adaptaciji Prispodobe o sijaču (Mk 4, 14), bliži suvremenom izražaju i današnjoj kritički raspoloženoj publici.

U prvom poglavlju ću prikazati pojam kazališta i njegova djelovanja na publiku. U drugom poglavlju obrađivat ću problematiku adaptacije biblijske tematike za kazalište, s posebnim osvrtom na tzv. liturgijsku dramu. U završnom poglavlju, nakon dramaturške analize, predložiti ću vlastitu adaptaciju Prispodobe o sijaču za kazalište.

¹ Npr. ne znamo kako su ljudi u vrijeme Shakespearea govorili, znamo da su se služili uzvišenim govorom jer to možemo iščitati iz teksta drame ali kako su ga govorili možemo samo pretpostaviti, dakle današnji glumci pri klasičnim izvedbama Romea i Julije ili Hamleta govorit će uzvišenim govorom kakvim se danas smatra da je zvučao tada i pri tome će izvoditi uzvišene kretnje koje mislimo da pripadaju tome razdoblju.

1. KAZALIŠTE KAO POJAM

Riječ *kazalište* potječe od glagola *kazati* u smislu složenice *pokazati, prikazati* (lat. *monstrare*), odakle i imenica *kazac* i *kazalica* za osobu koja pripovijeda pripovijesti. U srodnom značenju isti je glagol prisutan i u složenicama *kažiprst, kažiput* i *putokaz*.²

Što se pak sinonimne riječi *teatar* tiče, Skok piše da se u 18. stoljeću javlja u kajkavštini kao *tijater*, internacionalni grecizam od antičkog *theamai* (hrv. gledam), koji se uvriježuje u mnogim jezicima: eng. theatre, tal. teatro, njem. theater, rus. teatr.³ Etimologijom upućuje prvenstveno na gledanje i promatranje, polagano nadilazeći prvobitno i ograničeno značenje grčkog *theatrona* i latinskog *theatruma* u smislu gledališta u sklopu kazališne građevine.

U sadržaju pojma *kazalište* obuhvaćeni su slijedeći pojmovi:

- zgrada ili kakva građevina, odnosno posebno obilježno mjesto za izvedbu predstavljačkih umjetnosti (drame, opere, baleta...). Tako kazališni prostor postaje svaki onaj lokalitet koji postaje scenski istodobnim sudjelovanjem izvođača i gledatelja, tj. publike u njemu, npr. ulica, trg, perivoj, crkva, feudalni dvorac, vozilo, plovilo itd;

- istoznačnica za krajnji rezultat postojanja, tj. za predstavu, čime se promišlja sudioništvo u ostvarivanju scensko- kazališnog čina, a ne određeni prostor ili sociološko kulturnopovijesni ili civilizacijski pojam;

- ustanova, tijelo ili umjetnička organizacija koja bez obzira na društveni, pravni, staleški ili financijski status priprema, organizira i izvodi kazališne predstave. Kada govorimo o Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu, prvenstveno mislimo na kulturnopovijesnu funkciju, tradiciju i poslanje ustanove, a tek potom na scenski aspekt i umjetničko obilježje njena djelovanja.

² Usp. Petar SKOK, *Etimološki rječnik hrvatskog ili srpskog jezika*, II, Zagreb, 1972. str. 69-70.

³ Usp. Petar SKOK, *Etimološki rječnik*, III, str. 449.

Tako možemo govoriti i o amaterskom kazalištu, putujućem kazalištu, isusovačkom kazalištu, pri čemu ćemo svaku sintagmu dodatno protumačiti sociološkim, kulturnopovijesnim ili čak pravno financijskim kategorijama;

- u estetičkom smislu, pojam kazalište označava cjelovito stilsko razdoblje, zatim integralni autorski izraz i njegovu praktičnu komponentu kod pojedina pisca, skladatelja ili redatelja, odnosno neke žanrovske specifičnosti scenske umjetnosti (npr. Barokno kazalište, Držićevo kazalište, Wagnerov kazališni izraz). Ovo se određenje pojma odnosi i na neke žanrovske specifičnosti, povijesno politička, sociološka ili pak tehničkoizvedbena obilježja (npr. lutkarsko kazalište, kazalište Modrih bluza, kazalište sjena).⁴

Nakon objašnjenja Definirali smo riječ «kazalište» kao pojam, nadalje ćemo pokušati ustanoviti što je «kazalište» kao zbilja.

Budući da je scenska umjetnost, bez obzira na podrijetlo, ugrađena u svaku civilizaciju, njeni se brojni aspekti odražavaju u nizu kulturno povijesnih činjenica obzirom da je kazalište oduvijek bilo uvjetovano društvenom stvarnošću. Zbog zanimanja za tumačenjem postanka, djelovanja i umjetničko izražajnih obilježja kazališta, početak ovog stoljeća doveo je do konstruiranja znanstvenog područja, teatrologije. *Teatrologija je znanstvena disciplina koja istražuje kazalište u svim njenim oblicima i mnogostrukom djelovanju.*⁵

Da bi se ostvarilo kazalište kao zbilja, potrebno je zbivanje kazališnog čina. Tako će teatrologija u središte pozornosti svoga ispitivanja nužno staviti kazališnu predstavu, odnosno bilo koji drugi oblik scenskog prikazivanja, proučavajući je kroz četiri temeljne teatrologijske discipline: *teorijska dramaturgija, povijest kazališta, estetika kazališta i teorija i metodologija teatrologijskih istraživanja.*⁶

⁴ Usp. Nikola BATUŠIĆ, *Uvod u teatrologiju*, Zagreb, 1991., str. 15.

⁵ Nikola BATUŠIĆ, *Uvod u teatrologiju*, str. 9.

⁶ Nikola BATUŠIĆ, *Uvod u teatrologiju*, str. 9.

1.1. Kazališni čin

Kazališni čin, po svojem obliku i načinu ostvarivanja, spada u izvedbene umjetnosti. To izvedbeno se odnosi prvenstveno na protok vremena kao svojevrsnog metra kazališnog čina: on zahtijeva određeno trajanje. Nadalje, to izvedbeno u kazališnom činu u sebi sadrži i određeno prikazivanje, uprizorenje, oponašanje – koje opetovano zahtijeva, između ostalog, protok vremena, izvjesno trajanje. Osim protoka vremena i prikazivanja događaja ili stanja, kazališni čin zahtijeva izvjestan prostor. Konačno, kazališnom činu je nužna publika, točnije, percepcija od strane promatrača.

Ove okvirne smjernice za razumijevanje kazališnog čina nužne su za usmjeravanje kreativne intencije pri uprizorenju, pri uobličavanju u izvedbeno, u kazališni čin. U grubo, četiri imperativa kazališnog čina bili bi prostor, vrijeme, prikazivanje i percepcija.

1.1.1. *Prostor*

Promatrajući povijest kazališta kroz način ostvarivanja kazališnog prostora, s lakoćom opažamo da je taj prostor podijeljen u dvije kategorije: prikazani prostor i prostor u kojem se prikazuje. Prikazani prostor bio bi sav onaj prostor koji nastaje kao dramski prostor, koji koriste glumci/izvođači za uprizorenje konkretnih ili apstraktnih lokacija. Gledatelj taj prostor razumije kao kazališni, pristaje na «prevaru» koja mu je nametnuta: plošna scenografija u pozadini predstavlja otvoreni prostor naslikanim proplancima, ali i pozornica pretrpana otpadom, prikazana na tridesetak sekundi uz zvučnu kulisu jednog jedinog udisaja, predstavlja ljudski život u Beckettovom komadu „Dah“. Klasični gledatelj vrlo dobro razlučuje prikazani prostor, bez obzira na način na koji je prikazan, od prostora prikazivanja.

Ovaj potonji je, u najraširenijem i najopćenitijem obliku, kazališna dvorana sa gledalištem. Taj uvriježeni oblik takozvane „talijanske kutije“, u

kojem je gledalište postavljeno kao u kinu i pažnja je usmjerena u okvir pozornice, predstavlja najčešći prostor u kojemu se prikazuje.

Kazališna je dvorana, u obliku „talijanske kutije“ (koja se u suvremenom dobu sustavno urušava novim tendencijama), mjesto pretapanja prikazanog, dramskog prostora i prostora u kojem se prikazuje, gledališta s pažnjom usmjerenom prema prikazanom prostoru.

Razumijevanje polarnosti ovih prostora uvelike će usmjeravati razmišljanja i opažanja o praktičnom uprizorenju, no tome ću se vratiti kasnije. Bitno je, dakle, razumjeti dvojni prostor kazališta.

1.1.2. Vrijeme

Drugi imperativ kazališnog čina je vrijeme. Ta četvrta dimenzija ima svoj iznos, svoju nominalnu vrijednost, svoje trajanje. Vrijeme ionako implicitno opažamo kroz slijed, kroz promjene: tako između dva događaja neminovno protječe vrijeme, a mi ga opažamo promjenom koja se odvila u nama samima, a posljedično i događajima.

Vrijeme je također podijeljeno u dvije kategorije a podjela je učinjena identičnim kriterijem: postoji prikazano vrijeme i vrijeme prikazivanja (ili vrijeme potrebno za prikazivanje). Opažajući povijest kazališta i način tretiranja ovih dvaju vremena nailazimo na cijeli niz različitih, i često oprečnih pristupa.

Prikazano vrijeme je ono vrijeme koje uprizoruje kazališno djelo, pa nerijetko među činovima proteknu sati, dani, mjeseci i godine a gledatelj zatiče glumce u nekom drugom vremenu, pristaje na veliki vremenski skok, diskontinuitet, elipsu: bez obzira što je među činovima proteklo svega nekoliko minuta, koliko je potrebno za, primjerice, promjenu scenografije ili kostima. Vrijeme prikazivanja pripada činu gledanja: to je trajanje izvedbe.

1.1.3. Prikazivanje

Treći imperativ kazališnog čina bilo bi prikazivanje. Čini se da je ovaj imperativ kudikamo najzahtjevniji za razumijevanje, za raščlambu: za

prokazivanje. Ono što Aristotel u svojoj Poetici naziva *oponašanjem prirode*⁷, kroz stoljeća je mijenjalo svoje značenje i način djelovanja, kao i način ostvarivanja.

Prikazivanje kao uprizorenje, kao proživljavanje, kao oponašanje imalo je određen razvoj od naturalističkog preko simboličnog i natrag, u nepravilnim ciklusima. Način prikazivanja prirode, način oponašanja događaja, donošenja prizora mijenjao se kako se mijenjao način percepcije od strane gledatelja, ali i, što je izuzetno važno, način percipiranja od strane gledatelja mijenjao se onako kako se mijenjao način prikazivanja.

Ovaj uzajamni odnos od izuzetne je važnosti za shvaćanje kazališta i njegova djelovanja. Prikazivanje, dakle, ima za zadatak poštivati moduse percipiranja, ali i mogućnost mijenjanja istog. Tim aspektom ću se pozabaviti detaljnije nešto kasnije, nakon što ustvrdim na koji način izvedbeni čin djeluje na gledatelja i koja je odgovornost onoga koji uprizoruje neki događaj ili stanje.

1.1.4. Percipiranje

Četvrti imperativ kazališnog čina, ono vezivno tkivo između prethodno navedenih parametra jest percipiranje, promatranje, opažanje i recepcija. Jednostavnije, za postojanje kazališnog čina nužno je postojanje gledatelja. *Publika je konstitutivni dio svakog kazališnog događaja.*⁸ Tako možemo zaključiti da bez nazočnosti gledatelja nema predstave. Povijest kazališta svih civilizacija temelji se na presudnoj funkciji gledatelja. Interakcija publike i glumca temeljna je pretpostavka predstave, a može se sastojati u sustvaralačkoj participaciji ili samo pretpostavlja vizualnu suradnju.

⁷ Usp. ARISTOTEL, *O pjesničkom umijeću*, Zagreb, 2005.

⁸ Nikola BATUŠIĆ, *Uvod u teatrologiju*, str. 195.

1.2. Djelovanje kazališnog čina

Kazališni čin neminovno djeluje na gledatelja, a to djelovanje je kroz stoljeća bilo različito percipirano i tumačeno, jednako kako je bilo i različito korišteno.

1.2.1. Aristotel

Kazališno promatrano, visoko razvijena grčka drama imala je za zadatak izazvati vrlo uobličene i jasno prokazane utiske: Aristotel je o tome dao vrlo precizan uvid u svojoj „Poetici“.⁹

Aristotel je smatrao da tragedija ima za zadatak izazvati samilost i strah u gledatelja. Ova dva pojma su također različito tumačena kroz povijest, no vrlo detaljan i opravdan uvid u njihovo značenje dao je Lessing u svojoj *Hamburškoj dramaturgiji*¹⁰: samilost je jedna vrsta «hladnog» suosjećanja, odnosno, emocija koja ne nastaje iz bojazni za vlastitu kožu, već iz temeljnog, humanog suosjećanja za drugo ljudsko biće. Strah je gradirajuća, prisutna emocija koja se gradi i nastaje, ona nije zaprepaštenje- koje je nenadani, momentalni strah- strah je proces.

Po Aristotelu, klasična grčka tragedija ima za zadatak izazvati upravo ova dva spomenuta stanja, a kroz njih će, posljedično, nastupiti katarza (koja je , također, pojam spoticanja dan- danas). To izvjesno pročišćenje duha oslobađa i prazni čovjeka, postavlja ga u svojevrсно životno stanje *tabula rasa* i time ga oprema čistim duhom za naredni život: do sljedećeg pročišćenja.

1.2.2. Bertolt Brecht

Njemački dramatičar dvadesetog stoljeća, Bertolt Brecht, djelovanje kazališnog čina promatra na sličan način kao Aristotel, sa sličnim zadatkom: kroz prizmu djelovanja na pojedinca. Međutim, ono što Aristotel priziva kroz „vjerno

⁹ ARISTOTEL, *O pjesničkom umijeću*, str. 10.

¹⁰ Gottheld E. LESSING, *Hamburška dramaturgija*, Zagreb, 1950., str. 373.

oponašanje“, Brecht nalazi u svojevrsnom kritičkom odmaku gledatelja: on zahtjeva od gledatelja da bude promatrač, netko sa strane, netko s vlastitim mišljenjem i promišljanjem. Brecht analizira djelovanje kazališta kroz prizmu socijalnih promjena koje počinju u pojedincu, *a koje nastupaju kad ovaj odmaknuto promatra kazališni čin, važe ga, prevrće i promišlja*.¹¹

Kazališni čin, dakle, posjeduje implicitnu i eksplicitnu sposobnost djelovanja na čovjeka. Djelovanjem na pojedinca, ono posljedično djeluje i na zajednicu koje je upravo taj isti pojedinac dio. Kazališno djelovanje kroz prikazivanje u prostoru i vremenu, preko percipiranja prikazanog, utječe na čovjeka.

1.2.3. Antonin Artaud

Jedno od tumačenja tog mehanizma kazališta je ono koje je ponudio francuski dramatičar i teoretičar kazališta u drugoj polovici dvadesetog stoljeća: Antonin Artaud. Artaud je kazališni efekt usporedio s *kugom*¹², no potrebno je izbjeći negativne konotacije i prihvatiti ovu usporedbu kao Artaudov osobni izričaj: on njome opisuje mehanizam djelovanja. Artaud, naime, tumači pojavu kuge kao bolest duha, bez obzira što tako rigorozno i okrutno napada i uništava tijelo.

On priziva povijesni događaj: u priobalnom gradu, nezahvaćenom kugom, proširuje se vijest o skorom dolasku broda s okuženicima. Gradska vlast odlučuje zatvoriti dokove i vrata grada i ne dopustiti brodu da pristane: sa sigurne im udaljenosti vatrom signaliziraju da nisu dobro došli. Okučeni brod, ta karavana mrtvih, nastavlja svoju potragu za pristaništem, ne približivši se gradskim zidinama. Pa ipak, već naredno jutro, kuga kao da je preplivala more, preskočila gradske zidine i zavukla se među ljude.

Artaud vjeruje da je sam strah od kuge, znanje o njezinom postojanju i blizini, uzrokovalo obolijevanje, a ne kužni zrak. Da bi dokazao svoje tvrdnje,

¹¹ Bertolt BRECHT, *Dijalektika u teatru*, Beograd, 1979., str. 91.

¹² Antonin ARTAUD, *Kazalište i njegov dvojnik*, Zagreb, 2000., str. 15.

Artaud spominje nebrojene slučajeve redovnika koji su bez straha za vlastiti život pomagali bolesnike, hodali kužnim dijelovima grada, dodirivali unesrećene, previjali ih, razrješavali ih grijeha – bez da su ikada obolili od strašne bolesti.

On, dakle, vjeruje da je način širenja kuge svojevrstan mentalni mehanizam, stanje duha. Taj način širenja bolesti on primjenjuje na razumijevanje kazališnog čina: takvim se mehanizmom širi misao među gledateljima, misao koju je izazvao kazališni čin. Kazališni čin, dakle, ima tu gotovo metafizičku sposobnost djelovanja na gledatelja i ali na grupu njih; ima mogućnost izazivanja određenih stanja, što pojedinačnih, što kolektivnih.

1.2.4. Erika Fischer-Lichte

Erika Fischer-Lichte, pak, ne razmatra kazališno djelovanje na način na koji ga razmatra Artaud, već u dramskom izričaju opaža *nacrte i koncepte identiteta*¹³, testiranje mogućnosti osobe. Ona dramsko percipira kao potraživanje gledatelja za mogućim identitetima, za razumijevanje vlastitog i anticipiranje budućeg.

Vrlo sustavnim pregledom opaža zakonitosti koje joj idu u prilog, ali i Artaud precizno zamjećuje mehanizam kazališta, i Brecht točno sugerira mogućnost promjene pojedinca, i Aristotel točno opaža na koji način to tragedija ima za učiniti.

Ono što je jasno iz ovog pregleda je upravo mogućnost kazališnog djelovanja na pojedinca, jednako kao i nužna različitost u pristupu izazivanju tog učinka, obzirom prema potrebi uprizoritelja.

S teološke strane gledano, kazalište je medij koje na intenzivan način djeluje na identitet, percepciju, recepciju i promišljanje čovjeka. Obzirom da ono anticipira moguća buduća stanja čovjekova duha, od izuzetne je važnosti njome progovoriti na adekvatan način, a u svjetlu onoga što uvijek imamo za svjedočiti: prisutnog Boga.

¹³ Erika FISCHER-LICHTE, *Povijest drame*, Zagreb, 2010., str. 15.

Iz tog sam razloga odlučila prvenstveno razjasniti i razumjeti kazališni čin i njegovo djelovanje na pojedinca: razumijevanjem i poznavanjem medija kojim raspolažemo možemo zauzeti valjanu poziciju, koristiti ga na najefektivniji način da bismo suvremenom čovjeku, posjetitelju kazališta, približili govor o Bogu.

2. ADAPTACIJA BIBLIJSKE TEMATIKE U KAZALIŠTU

Adaptacija je, u grubo, prilagodba. U slučaju kazališne adaptacije, ona je prilagodba odabranog prizora, događaja ili stanja kazališnoj izvedbi. Prilagodba, pak, mora voditi računa o onome što prilagođuje i kome (ili čemu) prilagođuje, adaptira.

Iz ovog sam razloga odlučila razjasniti što je kazališni čin, kako kazališni čin djeluje i na koga. Također, razlučivanje četiri imperativa kazališta metodološka su olakšica za čitanje stranica koje slijede.

Obzirom da kroz povijest zapadnog kazališta postoje brojna uprizorenja, brojne adaptacije biblijske tematike u kazalištu, smatram da je nužno promotriti ih slijedno, kako su povijesno pristizale, a kroz prizmu uvedenih imperativa: na taj ću način razjasniti na koji su način povijesna uprizorenja raspolagala medijem kazališta.

Približavajući se suvremenom dobu, doći ću do točke sadašnjice, a osvrtom na prethodne metodološke aspekte adaptacije, izvest ću niz zaključaka u vidu smjernica stvaranja aktualne, suvremene adaptacije koja će, sukladno vremenu i percepciji današnjeg kazališnog gledatelja, postizati najbolji učinak. Iz tog ću razloga, dakle, razmotriti tretiranje prostora, vremena, prikazivanja i percepcije u kazališnim adaptacijama biblijske tematike kroz stoljeća.

U grubo, moguće je odvojiti dva velika vremenska razdoblja s takvom tematikom: srednjovjekovna uprizorenja i novovjekovna, suvremena drama dvadesetog stoljeća. Ovo poglavlje objašnjava srednjovjekovna uprizorenja koja dolaze pod imenom liturgijske drame. A u trećem poglavlju ovog rada bit će predstavljen primjer aktualnog, suvremenog prikazivanja biblijske tematike.

2.1. Između srednjeg vijeka i suvremenice

Ipak, nameće se potreba za objašnjenjem pet stoljetnog preskoka od srednjovjekovne do novovjekovne drame: razdoblje humanizma, renesanse, klasicizma, realizma kao da su iščezle u ovom pregledu. Objašnjenje je jednostavno: adaptacije biblijske tematike izvedene na način na koji bi nam bio od interesa, nisu postojale.

Činjenica da takve adaptacije nisu postojale, ne znači da biblijske ili religiozno-refleksivne tematike nije bilo. Jednostavno, uprizorenje se nije u mnogome razlikovalo od modusa djelovanja prethodnog razdoblja, nije postojala distinkcija. Naposljetku, možda baš i zbog toga, biblijska tematika prezentirana na taj način, poput onih srednjovjekovnih, s vremenom prestaje biti aktualna i zanimljiva novovjekovnom čovjeku.

2.2. Liturgijska drama

Liturgijska se drama razvila nad kazališnim elementima katoličkog obreda. Obzirom da misa na svom vrhuncu dobiva praktički dramsko značenje – zbog «teksta» napisanog u formi dijaloga ali prvenstveno zbog toga što je misa, doduše vrlo simboličan, prikaz jednog događaja – nametnula se potreba da se upravo taj dramski element podcrta, proširi: time se proširuje i sam obred određenim izvedbenim aspektima.

Samo proširenje obreda, uvriježeno je mišljenje, počinje upotrebom *tropa*¹⁴, kratkih dijaloških dodataka obredu. Tropi su imali za zadatak olakšati pamćenje teško izgovorljivih slogova rimske službe božje, a posebice u pripjevima i otpjevima.

¹⁴ Erika FISCHER-LICHTE, *Povijest drame*, I, str. 60.

Potrebno je, također, istaknuti da pripjevi i otpjevi nisu naizmjenično pjevanje već dijaloški oblik koji uvodi likove i radnju. Samim time obred ističe određene performativne momente.

2.1.1. Prostor liturgijske drame

Prostor za izvedbu liturgijske drame jest isti onaj prostor gdje se služio obred, što je logično. Gledatelj-vjernik smješten je, dakle, u istu poziciju i isti odnos u kojem se nalazi za vrijeme mise: on je usmjeren leđima izlazu iz crkve, a licem prema središtu, prema oltaru. Ondje se, oko oltara, odvija obred, naočigled svima. Ravan crkve bi u tom slučaju onemogućivala potpuni pregled obreda, obzirom da bi viši vjernici smetali onim nižima iza njih: međutim, oltar je stepenicama odignut od razine zemlje, što omogućava nesmetan pogled čak i onima u najudaljenijim redovima.

Prostor izvedbe, odnosno, scenski prostor, apstrakcija je konkretnog arhitektonskog zdanja u kojem se obred odvija. Dramski elementi obreda odvijaju se upravo ondje, u crkvi, koja nije nikako pomnije pripremljena nego svakodnevno, ili točnije, nego li je pripremljena za služenje mise. Ipak, dijelovi tog prostora snažno su simbolički nabijeni, pa mijenjaju reprezentirana mjesta u ovisnosti o upotrebi.

Da razjasnim prethodne retke na primjeru oltara, koji je centralna točka liturgijske drame: u slučaju prikazivanja rođenja Isusova, oltar je predstavljao jaslice, dok je u slučaju prikazivanja muke predstavljao Isusov grob. Dakle, obzirom na potrebe, konkretni arhitektonski prostor apstrahirao se kroz simboliku u drugi prostor, što je izrazito dramsko obilježje.

2.1.2. Vrijeme liturgijske drame

Vrijeme potrebno za prikaz bilo je usko vezano uz samo trajanje obreda. Obzirom da je dijaloški oblik prvenstveno bio u pjevanju i otpjevavanju (*interrogatio i responsio*)¹⁵, ritam je bio prilagođen ritmičnosti glazbe, te je stoga

¹⁵ Cesare MOLINARI, *Istorija pozorišta*, Beograd, 1982., str. 85.

i samo vrijeme za izvedbu izravno bilo podređeno melodičnom taktu pjesme. Samim time, liturgijske su drame ustvari bile melodrame.

Prikazano vrijeme raspolagalo je izvjesnim, pozamašnim vremenskim diskontinuitetima: događaji smješteni u vremenski udaljenim mjestima premošćivali su se polaganim hodom, što je praksa koju će kasnije naslijediti i *misteriji*¹⁶, koji su svjetovni oblik biblijskih srednjovjekovnih uprizorenja. Polagani hod imao je simbolizirati protok vremena, a s lakoćom je predstavljao veće i manje vremenske skokove.

2.1.3. Prikazivanje

Već spomenuti polagani hod jedno je od obilježja prikazivanja liturgijskih drama. Važno je razumjeti da je taj hod ipak mimetički, on je simboličan jer prikazuje protok vremena, ali i savladavanje udaljenosti između dviju lokacija koje su geografski udaljene nemjerljivo više od tih nekoliko koraka koji ih predstavljaju.

Osim polaganog hoda, mimika lica i položaji tijela visoko su stilizirani i reducirani na osnovni, jednako usporeni i blagi, pokret: blago nagnuta glava, sklopljene ruke na prsima, ruka tek nekoliko centimetara odmaknuta od tijela predstavlja pokazivanje, prokazivanje – ona predstavlja podignutu ruku, a samo je odignuta. Na toj osnovi uređen je cjelokupni „glumački“ pokret (glumci su u tom slučaju bili svećenici).

Po predlošku teksta Markovog evanđelja pokušat ćemo metodom adaptacije formirati dramski tekst kako bi ga u konačnici mogli uspješno uprizoriti.

¹⁶ Cesare MOLINARI, *Istorija pozorišta*, str. 88.

3. ADAPTACIJA PREDLOŠKA

3.1. Predložak iz Mk 4,1-20

Ponovno poče učiti pokraj mora. Silan se narod slegne k njemu. Stoga on uđe u lađicu na moru i sjedne, dok je sav narod stajao na kopnu pokraj mora. Tada ih je učio mnoge stvari u usporedbama; i rekao im je u svojoj pouci: „Poslušajte! Iziđe sijač da sije. Dok je sijao, neko zrno pade kraj puta, i dođoše ptice i pozobaše ga. Neko padne na kamenito tlo, gdje bi plitka zemlja. Ono brzo izniknu jer nije imalo duboke zemlje. Ali kad sunce iziđe, uvenu i, jer nije imalo korijena, sasuši se. Neko, opet, pade u trnje, i trnje uzraste i uguši ga, te ne donese roda. Neka, napokon, padoše na dobru zemlju, iznikoše, uzrastoše i donesoše rod: jedno tridesetostruk, drugo šezdeseterostruk, treće stotruk» i nadoda: „Tko ima uši, neka čuje!“

Kad ostade sam, upitaše ga pratinci zajedno s Dvanaesticom za smisao usporedaba. I on im reče: „Vama je saopćena tajna - kraljevstvo Božje, a svima ostalima prispijeva uopće u usporedbama, da 'dobro gledaju, a ipak ne vide, dobro slušaju, a ipak ne razumiju, da se jednoć ne obrate i da im bude oprošteno.'“

Tada im reče: „Ne razumijete ove usporedbe? Kako ćete onda uopće usporedbe razumjeti? Sijač sije riječ. Oni 'kraj puta' gdje se riječ sije, jesu oni koji su netom čuli riječ i odmah dolazi sotona i oduzme riječ koja je posijana na njivi. Isto tako, posijani na 'kamenito tlo' jesu oni koji, kad čuju riječ, odmah je primaju s radošću, ali nemaju u sebi korijena, nego su nestalni. Nato kad dođe nevolja i progonstvo zbog riječi, smjesta podlegnu. Ima drugih koji su posijani 'u trnje'. To su oni koji su čuli riječ, ali svjetske tjeskobne brige, varavo bogatstvo i požude za svim ostalim navale te uguše riječ, i ostane bez ploda. Ima ih koji su posijani 'na dobru zemlju': oni slušaju riječ, primaju i donose plod: jedan tridesetostruk, drugi šezdesetostruk, treći stotruk.“

Da bismo adaptirali prispodobu iz Markovog evanđelja u svrhu realizacije dramskog teksta, potrebno je prvo dramaturški analizirati i uobličiti predložak. Da bismo isti mogli uprizoriti, tijekom scenske realizacije redatelj i glumci, koji

će ga zastupati na pozornici, dužni su voditi računa o temeljnim obilježjima dramskog teksta, vlastitim psihofizičkim karakteristikama i načinu interpretacije (odnosi se na glumce), te scenskim konvencijama vremena u kome stvaraju.

3.2. Dramaturška analiza

Prispodoba promatrana kroz dramaturšku prizmu uistinu ne obiluje dramatikom: jedno lice sjedi i pripovijeda mnoštvu, koje ga sluša. Zatim, nakon što prođe izvjesno vrijeme i mnoštvo se razide, probrana šačica prilazi tom licu i zahtjeva eksplikaciju simboličnih riječi. To lice, zatim, detaljnije tumači i razjašnjava simboliku izrečenog pred mnoštvom, čime prispodoba završava. Ovakva struktura sugerira nešto slobodniji pristup samom kazališnom ostvarenju. Ipak, potrebno je ovu strukturu nešto detaljnije analizirati.

Prispodoba ustvari ima dvije razine na kojima se ostvaruje: načinom na koji je donešena kao usporedba i zatim ponovo tumačena da bi se razjasnilo skriveno značenje ostvaruje se jedna razina, vremenski protok, slijed događaja. Druga razina je ona na kojoj razmatramo što je zaista rečeno, koji je to, zapravo, smisao izgovorenih riječi. Za uspješno uprizorenje, poželjno je prispodobu (nadalje: *predložak*) prikazati na obje razine. Potrebno je, dakle, ostvariti neki vremenski protok između dva događaja, tako uređena da prvi otvara simbolički prostor za tumačenje i stvara dramsku napetost, a drugi razrješuje tu istu napetost spomenutom eksplikacijom.

Nadalje, smisao prispodobe, poruka predloška, misao vodilja: promotrimo li način na koji je strukturiran tekst koji izgovara Isus, zamjećujemo prisutnu dramaturgiju:

Dok je sijao, neko zrno pade kraj puta, (...).

Neko padne na kamenito tlo(...)

Neko, opet, pade u trnje, (...).

*Neka, **napokon**, padoše na dobru zemlju, iznikoše, uzrastoše i donesoše rod (...)*

Iznoseći usporedbu, Isus se poslužuje dramatizacijom, kao i svaki vješt govornik. On, naime, prvo iznosi neuspjeh, niže ih opetovanim ponavljanjem slično strukturiranih sklopova riječi „neko (zrno) padne...“. Takvim ponavljanjem stvara dramatsku napetost, jer se nakon svakog neuspjelog zrna slušatelji koncentriraju na sljedeće, očekujući prevrat, pozitivan ishod. Tako vrlo vješto – čak tri puta – ponavlja neuspjeh, da bi tek četvrti put zrno proklijalo, odnosno, događaj urodio plodom.

Štoviše, naglašena je riječ „napokon“ koja potvrđuje ovo razmatranje same strukture iznošenja prispodobe. Isus vrlo dobro zna da je posljednje zrno ono što slušatelji najpozornije iščekuju, zato im ga i donosi suosjećajući s njima, umetanjem riječi „napokon“ prije ishoda posljednjeg zrna. Time im navještava da napetost može popustiti, jer slijedi razrješenje.

Obzirom da su ove dvije dramatizacije (dramatizacija između iznošenja usporedbe i, potom, eksplikacije i dramatizacija unutar samog Isusovog kazivanja prispodobe) jedine prisutne u predlošku, potrebno je pronaći adekvatna kazališna rješenja koja će ih ostvariti.

Dramatizaciju slijeda događaja, onu između dvaju kazivanja nazvat ću globalnom dramatizacijom predloška, a dramatizaciju samog kazivanja usporedbe zvat ću lokalnom. To je iz razloga što će se prva, globalna, protezati duž cijelog uprizorenja i u njemu ostvariti, a druga će se ostvariti oba puta samim kazivanjem, citiranjem Isusovih riječi – što se događa u prvoj usporedbi, ali i kasnije, u eksplikaciji.

3.1.1. Globalna dramatizacija predloška

Globalna dramatizacija, dakle, povezuje dva kazivanja. Po završetku prvog kazivanja značenje izrečenog ostaje skriveno. Očekivanje razrješenja, po završetku kazivanja, stvara vrhunac dramske napetosti između dvaju kazivanja i primarnu točku predloška (dramaturški gledano). Da bi se takav efekt ostvario, potrebno je do tog trenutka sačuvati skrivenu simboliku usporedbe. Moja je ideja bila sljedeća: Isusova usporedba mora biti prikazana kroz simboliku koja će do tog vrhunca gledatelju ostati nerazjašnjena, iako će

u izvedbi imati prilike vidjeti sve ono što je bilo rečeno, samo na apstraktan, simbolički način. Zatim će uslijediti eksplikacija, u obliku drugog kazivanja, koje će se osloboditi simbolike i pronaći put do gledatelja, pomiriti njegovo iščekivanje objašnjenja.

Potrebno se na trenutak vratiti spominjanom Brechtu i utjecaju kazališta na pojedinca. Obzirom da Brecht od gledatelja zahtijeva da bude odmaknut od djela, da bude nezavisni promatrač koji će vagnuti viđeno i samostalno donijeti sud o tome, Brecht uvodi *efekt očuđenja*¹⁷ – to je trenutak koji probija opnu kazališne iluzije i podsjeća gledatelja da ipak gleda kazališnu predstavu. Brecht pretpostavlja da na taj način može dovesti gledatelja do točke promišljanja. Posegnut ću za tim efektom u točki vrhunca, ne bi li ondje potaknula gledatelja da pokrene svoje mentalne mehanizme.

3.2.2. Uprizorenje globalne dramatizacije

Za potrebe globalne dramatizacije, prvo ću kazivanje uprizoriti u obliku plesa. To je, dakle, jedan simbolički izvedbeni čin u kojemu će plesači predstavljati zrna spominjana u usporedbi. Ta će zrna biti posijana od sijača i zatim će, slijedno, jedno za drugim, kroz ples i simbolički pokret, proživjeti upravo onaj ishod koji Isus spominje za svako od njih. Tako niti jedan od prva tri plesača-zrna, posijana od strane sijača (glazbe), neće uroditi. Kako će se nizati njihovi neuspjesi, rast će upravo ona spominjana tenzija koja je okosnica lokalne dramaturgije. Zatim će uslijediti četvrti plesač – zrno koji će uroditi plodom.

Sama simbolika tla na koje se zrna posijana od sijača bit će ostvarena kroz način plesa. Svaki će neuspjeli plesač, naime, plesati djelomice izvan ritma glazbe na način koji Isus objašnjava: ono zrno koje pada kraj puta i bude pozobano od ptica bit će plesač koji će, primjerice, plesati kao da čuje neku drugu glazbu, koja će ga odvući svojim ritmom, i koji odudara od onog koji gledatelj čuje. Ono zrno koje padne na kamen i kratko nikne, ali po zalasku

¹⁷ Bertolt BRECHT, *Dijalektika u teatru*, str. 91.

uvene, bit će plesač koji će plesati uz ritam ali pretjerano energično, te će se usporiti i zatim u potpunosti iznuren, stati. Zrno koje zaraste među trnje, ali propadne jer ga trnje uguši, bit će plesač koji pleše u ritmu glazbe, ali ga uskoro okružuju novi i novi plesači koji plešu nekim drugim ritmom te ga, nakon izvjesnog vremena, u potpunosti sakriju od očiju gledatelja: oni su trnje koje će uzrokovati da i njegov ples prestane. Konačno, posljednji plesač će zaplesati u ritmu glazbe koju čuje gledatelj, sasvim skladno. Unutar glazbe pojavit će se i kratki inserti nekih drugih melodija, naići će isti oni plesači koji su predstavljali trnje, ali plesač neće odustati od svojeg ritma. Konačno, kad prođu sve tri prije prikazane kušnje koje su pokolebale prethodne plesače, plesač će nastaviti svoj ples i glazba će se polako stišavati, uz opadajuće osvjetljenje. Time će gledatelji shvatiti da je posljednji nastavio plesati, jer je plesao uz ritam glazbe.

Ovdje je stvorena simbolika koja nije u potpunosti jasna: gledatelji će shvatiti da je potrebno plesati u ritmu, skladno, s povjerenjem, međutim- nije rečeno koji je to ritam kojeg treba poštivati i slijediti. Simboličko iščekivanje globalne dramatizacije je ostvareno. Vrhunac se nalazi na ovom mjestu. Potrebno je podsjetiti gledatelja efektom očuđivanja da sudjeluje kazališnoj izvedbi, izazvati promišljanje: zatim će uslijediti eksplikacija.

Moguće rješenje je sljedeće: kad nastupi mrak u kazalištu, jedan glumac iz publike glasno poviče da on ovo ništa ne razumije. Tim će izazvati efekt očuđenja, prekinuti kazališnu izvedbu na jedan moderan način. U tom trenutku počinje eksplikacija: pali se rasvjeta na pozornici i gledatelji vide Isusa kako objašnjava svojim učenicima skriveno značenje. Ovo kazivanje traje nešto kraće od prikazanog plesa i gledatelji će povezati značenje viđenog sa značenjem Isusovih riječi. Globalna je dramatizacija time zatvorena i ostvarena, jednako kao i lokalna u plesu, a potom i u eksplikaciji, čisto zbog strukture Isusova govora koja će ondje biti identična izvorniku.

Ovakav spoj izvedbene umjetnosti (plesa) i kazališne predstave suvremen je i, zapravo, vrlo razumljiv današnjem kazališnom gledatelju. Neki drugi, klasičniji pristupi, možda ne bi urodili plodom pošto bi kod glavnine

publike uzrokovali svojevrсно estetsko negodovanje. Smatram da je čovjeku uvijek potrebno govoriti jezikom koji najbolje poznaje, pa sam se stoga i odlučila na ovakav pristup, ne bi li ostvarila primarnu ideju: proširila Riječ među kazališnim gledateljstvom.

ZAKLJUČAK

Kako bi današnjem gledatelju približila jednu od mnoštva Isusovih prispodoba, odlučila sam se za suvremeniji izraz obzirom da je teže pretpostaviti da će publika biti upoznata s povijesnim činjenicama i kulturnim kontekstom u kojem se radnja odvija. Samim pristupom koji iziskuje interakciju i suradnju gledatelja u kazališnom činu pokušavam premostiti jaz između Isusova vremena i onoga koje je proteklo do danas.

Isus govori mnoštvu naroda u usporedbama, njima je dano da čuju njegove riječi, ali im ne razabiru smisao. Napokon kada se povuče masa ljudi Isus ostaje sa svojim učenicima i Dvanaesticom, koji ga traže objašnjenje riječi koje su slušali. Tako će u adaptiranoj verziji usporedbe o Sijaču, u uprizorenju, plesači koreografiranim dionicama suvremenog plesa prenositi prispodobu čiji će smisao publici (koja je mnoštvo naroda) ostati skriven. Nakon toga slijedi obrazloženje: svjetlo na pozornici rasvjetljuje glumca koji utjelovljuje povijesnog Isusa koji svojim najvjernijim sljedbenicima i prijateljima (istoj publici) tumači smisao usporedbe.

Mislim da u novije vrijeme kazališnom izrazu nedostaje biblijske tematike. Možda bi modernijim pristupom pri uprizorenju iste pobudili i širi interes.

POPIS LITERATURE

ARISTOTEL, *O pjesničkom umijeću*, Školska knjiga, Zagreb, 2005.

ARTAUD Antonin, *Kazalište i njegov dvojnik*, Hrvatski centar ITI – UNESCO, Zagreb, 2000.

BATUŠIĆ, Nikola, *Uvod u teatrologiju*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1991.

Biblija, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 2001.

BRECHT, Bertolt, *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1979.

FISCHER-LICHTE, Erika, *Povijest drame*, Disput, Zagreb, 2010.

LESSING, Gotthold E., *Hamburška dramaturgija*, Zora, Zagreb, 1950.

MOLINARI, Cesare., *Istorija pozorišta*, Vuk Karadžić, Beograd, 1982.

SKOK, Petar, *Etimološki rječnik hrvatskog ili srpskog jezika*, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, 1972.