

Adriana Car-Mihec

Epske komunikacijske strukture  
u drami Lade Kaštelan *Giga i njezini*

Raspravu o epskim komunikacijskim strukturama u drami nemoguće je ne započeti razgovorom o genološkim specifičnostima dramskoga fenomena, a samim time i njegovim suodnosom prema supostojećim mu rodovskim skupinama, tj. epici i lirici. Preispitivanje temeljnih rodovskih postavki u većine teoretičara pri tome, poznato nam je, kreće (između ostalog) od dobro znane diferencijacije pojmova *mimesis* i *dijegezis*, te se u mnogome oslanja i na termin *priča*. U tome kontekstu, primjerice, Gajo Peleš ističe: *Književna je priča vrsta u sklopu iskaznog sistema, u kojem nalazimo tri velike diskurzivne grupe, tzv. književne rodove: lirski, epski i dramski. Epske i dramske vrste imaju u svojoj osnovici fabulu ili ono što je svojstveno priči – promjenu iz jednog stanja u drugo stanje stvari. Međutim, razlika između dramskog i epskog, odnosno pripovjednog diskursa u tome je što se u dramskom obliku postavlja u prvi plan sam tijek mijene stanja. Zbog toga je osnovica dramskog teksta neposredno djelovanje, odnosno prikazivanje sudionika ili (...) lica izravno u akciji. Situacija se u drami brzo pretvara u događaj, što omogućuje i njezina osnovna izražajna tehnika – dijalog. U pripovjednoj prozi djelovanje proizlazi iz manje ili više razrađenih stanja i situacija. Sudionik je smješten u vrijeme ili prostor, okoliš ili okolinu, što biva ishodištem njegova postupka. (...) Poeziji je osnovica iskazivanje stanja, a minula se radnja može samo naznačiti, ona može biti posredno navedena kao uzrok stanja. (...) Književni rodovi i vrste različiti su zato što izriču različita moguća stanja stvari. Svima je zajedničko hipotetičko, pretpostavljeno stanje...<sup>1</sup> Priča je, dakle, supstrat svakog književnog teksta,<sup>2</sup> a*

---

<sup>1</sup> Peleš, Gajo, *Tumačenje romana*, Artresor, Zagreb, 1999, str. 23 – 24..

'ispričati' se može na dva načina - kao *mimesis* (izravno kazivanje radnje, kao u tragediji), tj. *dijegezis* (prepričavanje događaja, kao u epu).

Spomenuta terminološka aparatura začeta već u antičkoj (Platonovoj, tj. Aristotelovoj teoriji), te nadograđivana tijekom stoljeća razvoja znanosti o književnosti sve do najnovijih formalno-analitičkih istraživanja upućuje nas, između ostalog, na Genettovo reaktualiziranje pojmova *dijegeze* / *mimeze* u njegovoj teoriji književnih modusa. Tvrdeći da je dotadašnje tumačenje pojma *mimeze* uglavnom postavljeno na pogrešnim temeljima Genette se priklanja Platonovom poimanju pojma *dijegeze* te dodaje da je savršeno oponašanje u pripovjednom tekstu nemoguće, tj. da se uvijek radi o nekom stupnju prepričavanja. U tom kontekstu ističe: *Treba, međutim, skrenuti pažnju na jednu činjenicu o kojoj ni Platon ni Aristotel nisu izgleda vodili računa, a koja će pripovijedanju vratiti njegovu vrijednost i dostojanstvo. Direktno podražavanje, s kojim se susrećemo na sceni, sastoji se od gestova, ono, naravno, može predstavljati radnje, ali je zato izvan lingvističkog plana, što će reći plana na kojem dolazi do izražaja specifična aktivnost pesnika. U meri, pak, u kojoj se*

---

<sup>2</sup> Priča je u Peleševu slučaju shvaćena ne kao vrsta, već kao omeđeni i izdvojeni događajni slijed, tematska građa podesna za obradu u različitim medijima. Tri njene osnovne sastavnice su: stanje ili situacija, akteri i radnja, pri čemu radnja uključuje vrijeme, a stanje prostor. Situacija je, pak, stanje s izravno iskazanom mogućnošću pokretanja radnje. Događaji koji slijede predstavljaju niz karakterističan za svaku pojedinu priču, a Peleš ga naziva fabulom. Fabula je tako način na koji su događaji raspoređeni u priči (a ne njihov kronološki slijed).

Pelešovu terminologiju u ovom smo primjeru izložili stoga što ona glede određenja termina *fabula* umnogome odgovara onoj Manfreda Pfistera koji priču, za razliku od Peleša, omeđuje sljedećim elementima: (jednim ili više) ljudskim ili antropomorfiziranim subjektom, temporalnom dimenzijom trajanja vremena i spacijalnom dimenzijom širenja u prostoru. U tom je smislu priča u temelju (kao i kod Peleša) ne samo svakog dramskog, već i narativnog teksta. Radnju, za razliku od Peleša, Pfister definira kao prevođenje iz jedne situacije u drugu (trodjelna je, tj. u sebi sadrži početnu situaciju, pokušaj promjene i promijenjenu situaciju); situaciju u Souriaovoj tradiciji dovodi u vezu s 'dubinskom strukturom' priče, a događanje opisuje kao svojevrsnu situaciju 'bez radnje'. *Fabula* je pak, kao i kod Peleša, shvaćena na razini prikaza, tj. kao uspostavljanje kauzalnih i ostalih odnosa koji zasnivaju smisao, stvaranje faza, vremenska i prostorna pregrupiranja i sl.

Oba se autora priklanjaju anglosaksonskoj terminologiji u smislu dihotomije *story/plot* nastaloj u prvom redu na teoriji romana, a ne, kako ističe Pfister, 'zbunjujućoj terminološkoj inverziji' ruskih formalista, ponajprije Tomaševskog, po kojoj se izričaj *siže* koristi za ono što oni nazivaju *fabulom*. Vidi: Pfister, Manfred, *Drama – teorija i analiza*, Mansioni, Zagreb, 1998.

sastoji od reči, od diskursa likova (i samo se po sebi razume da se u narativnom delu direktno podražavanje na to i svodi), to podražavanje nije u pravom smislu reči predstavjačko, budući da je u pitanju doslovno reproduktovanje nekog stvarnog ili izmišljenog diskursa.<sup>3</sup> Na primjeru Homerovih dramskih stihova Genette svoju radikalnu tezu tumači činjenicom da je osnovna razlika između riječi što ih izgovara sudionik nekog događaja i onih što ih izriče lik u nekoj pripovjednoj situaciji određena upravo *okvirnim načelom* unutar kojeg se one primaju. Jer u stvarnosti riječi se pojavljuju kao duhovni iskaz svog nosioca (te stoga imaju *eksplicitnu* funkciju), a u fikciji odraz su njegova materijalna očitovanja (*implicitne* su). To se, naravno, zanemaruje u tumačenju spomenutih Homerovih stihova jer, kako tvrdi Genette, ni u kom se slučaju ne može reći da isti verbalno predstavljaju postupke, tj. govor čovjeka koji ih izgovara – ti stihovi uistinu samo *ponavljaju* govor protagonista, tj. *uspostavljaju* ga u fiktivnom diskursu. *Ako se pesničkim podražavanjem naziva činjenica da se verbalnim sredstvima predstavlja neverbalna stvarnost i, izuzetno, verbalna (...) onda treba priznati da se podražavanje javlja u pet narativnih stihova, a nikako se ne javlja i u pet dramskih stihova. U ovom je slučaju u pitanju umetanje jednog teksta direktno preuzetog iz događaja.*<sup>4</sup> U pitanju je, dodaje, verbalni materijal koji sam sebe predstavlja, tj. *citira*. Neizbježno, Genette dolazi do zaključka da je jedini mogući modus poznat književnosti zapravo onaj *dijegeze*. *Književno predstavljanje, mimesis antičkih teoretičara, to dakle nije pripovedanje plus 'diskursi': to je pripovedanje i samo pripovedanje. Mimesis je diegesis.*<sup>5</sup> Genette, dakle, *dijegezu* i *mimezu* ne motri više kao odvojene moduse, već kao nužan sastavni dio svih modusa koji se međusobno razlikuju po načinu na koji naglašavaju proizvodnju ili proizvod. Što se same *mimeze* tiče on gotovo

---

<sup>3</sup> Genette, Gerard, *Figure*, Zodijak, Beograd, 1985, str. 90.

<sup>4</sup> Isto, str. 90 – 91.

<sup>5</sup> Isto, str. 92.

u potpunosti ukida njenu ingerenciju, *tretirajući je kao najniži stupanj dijegeze koji samo prikriva svoju dijegetičnu narav te istura priču u prvi plan.*<sup>6</sup>

Potpuno ukidanje *mimeze* u Genettovu slučaju odnosi se, primarno, na narativne tekstove, no držimo da ga valja preispitati i u kontekstu dramskog diskursa. U suprotnosti je on naime, s vrlo često prisutnim promišljanjima o drami kao isključivo mimetičkom, tj. prozi kao dijegetičkom modusu. Indikativno je tako razmišljanje Seymour Chatman koja tvrdi da je jedino dramski medij predočavajući, predstavljajući, odnosno da u njegovu slučaju nisu potrebni nikakvi postupci kazivanja.<sup>7</sup> Dramski diskurs pri tom spomenuta autorica promatra kao teatarski (tj. ne primarno literarni, već izvedbeni) fenomen tvrdeći da je jedino u scenskim umjetnostima (izdvaja decidirano dramu i balet) moguća čista mimeza.

Ovakva promišljanja u sklopu propitivanja genoloških osobitosti drame valja dodatno korigirati Genettovom konstatacijom da je savršeno oponašanje naprosto nemoguće (tj. uvijek se radi o nekom stupnju prepričavanja, pa čak i u onim slučajevima tzv. *mimeze riječi* gdje je predmet pripovjednog teksta sam jezik, govor) što i vidimo iz autorove eksplikacije *zanemarenosti perceptivnog konteksta* koju Vladimir Biti, koristeći se Hartmannovom terminologijom, pojašnjava na slijedeći način: *Unutar događaja čovjek koji govori očituje se pred nama (...) u prirodnom redoslijedu perceptivnih slojeva svojeg bića: najprije materijalno, potom izgledom, zatim organski, svojom mimikom, gestama, pokretima, pa duševno, stanovitim emotivnim i uopće karakternim crtama proizišlim iz prethodnih obilježja, da bi nam njegov govor na kraju otkrio i duhovni sloj svojeg nosioca: misli, nakane, htijenja.*<sup>8</sup> Čovjek se po Genettu, dodaje, očituje kao *subjekt* vlastita očitovanja, za razliku od fikcije u

---

<sup>6</sup> Biti, Vladimir, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, MH, Zagreb, 1997, str. 227.

<sup>7</sup> Vidi: Chatman, Seymour, *Struktura pripovjedne transmisije*, u: *Uvod u naratologiju – zbornik tekstova*, pr. Kramarić, Zlatko, Mala teorijska biblioteka, Osijek, 1989, str. 141 – 168.

<sup>8</sup> Biti, Vladimir, *Svakodnevna priča – novi temelj teorije pripovijedanja?*, u: *Revija*, XXIV, Osijek, 1984, 2, str. 10.

kojoj je njegov *objekt* jer stječe obličje slijedom kojim to određuje pripovjedač.<sup>9</sup> Za Genetta priča počinje tamo gdje se u pogon stavlja *sustav prijenosnih zupčanika*, a stvarnost kao predmet mimeze izlaže se neminovno stanovitoj preradi (pa je i u slučaju teatarskog čina dijegetička). Pripovjedni tekst jednostavno ne može oponašati savršeno, tj. – kako i tvrdi u *Diskursu pripovjednog teksta* – 'nulti stupanj referencije' naprosto je nemoguć. Svaka je priča u odnosu na svoj predmet omeđena *dijegezom*.

Slijedimo li ovakva naratološka izučavanja suočit ćemo se s činjenicom da jedna od najčešćih razlikovnih teza narativnih i dramskih tekstova definirana na razini posredovanja priče (a koja je imanentna dijegezi), te u tom kontekstu tumačena kao 'odsuće posredovanog sustava', postaje zapravo neodrživom. Začuđuje stoga, kako i tvrdi Marina Bricko, *činjenica da ni u vrijeme blistava uspona francuske naratologije, kada su njeni oponenti (djelomice i s pravom) mogli govoriti o još jednom pariškom modnom krik, a niti danas kad ona uživa ugled ozbiljne i djelotvorne književnoznanstvene discipline, ali 'u modi' više nipošto nije, opcija interpretacije drame kao narativne tvorevine nije uspjela privući veću pažnju teoretičara pripovijedanja*.<sup>10</sup> Ipak, obrasce pripovjedne analize u znatnoj mjeri nalazimo u nizu suvremenih teorijskih pristupa drami,<sup>11</sup> te u dobro znanoj Pfisterovo (evidentno naratološkoj) analizi dramskog diskursa (iako sam Pfister ne upućuje na naratološku literaturu). Taj poznati teoretičar drame uglavnom preuzima opći komunikacijski model pripovjednih tekstova kako ga konstruira teorija pripovijedanja te ustvrđuje da verbalni pripovjedni tekst razvija najmanje četiri komunikacijske razine od kojih je jedna u slučaju

---

<sup>9</sup> Upravo je *govor* koji se pojavljuje slijedom kojeg određuje pripovjedač jedina manifestacija svojeg nosioca u kojem lik u fikciji dobiva priliku za svojim samoočitanjem. Ipak, taj isti govor uslijed svoje materijalnosti ne daje u isto vrijeme obavijest o njegovim mislima, htijenjima. One su u fikciji posredovane putem niza metalingvističkih i lingvističkih svojstava kroz koja dodatno možemo očitavati karakterne i organske osobitosti nosioca govora.

<sup>10</sup> Bricko, Marina, *Teorija pripovijedanja i teorija drame*, u: *Umjetnost riječi*, XXXII, Zagreb, 1988, 4, str. 317.

<sup>11</sup> Vidi primjerice: Kovačević, Marina, *U prilog teoriji dramskog teksta (Između naratologije i teatrologije)*, u: *Fluminensia*, 5, Rijeka, 1993, 1 – 2, str. 61 – 69.

drame suvišna. Prisutnost, tj. odsutnost posredovanog sistema u komunikacijskom modelu pripovjednog teksta za njega je ono obilježje koje nam omogućuje da epski tekst razlikujemo od dramskog. Za Pfistera je, dakle, priopćajni lanac između pripovjedača i njegova slušača u tzv. apsolutnoj drami naprosto neiskorišten. No, apsolutna je drama zapravo, konstatira u isto vrijeme autor, idealizirani model bez normativne valjanosti, pa se stoga neposredno ispreplitanje unutrašnjeg i vanjskog komunikacijskog sustava u dugim razdobljima njene povijesti nije realiziralo, nego su se uvijek mogle susretati više ili manje radikalna polazišta za etabliranje nekog posredujućeg komunikacijskog sustava, neke pripovjedne funkcije.

Iako, kako vidimo, Pfister ne ustrajava na strogom Genetteovom značenju termina *dijegeza* koja nužno podrazumijeva kategoriju glasa kao svojevrsne 'konačne instance' koja upravlja pripovijedanjem i kojom odjekuje zapravo svako pripovijedanje bez obzira na koji način i koliko je ono prekodirano (tj. određeno nekim *okvirnim načelom*)<sup>12</sup> konzekvence što ih za sobom povlači

---

<sup>12</sup> A. Gibson ističe *U Genetteovoj naratologiji glas je zapravo krajnja 'fiksna točka' s kojom se mogu povezati ostali aspekti pripovijedanja. (...) Instancija 'govorenja' mora se odijeliti od 'instancije' pisanja'', pripovjedač od autora, primatelj pripovijedanja od čitatelja djela(...). Pitanja o glasu – 'tko govori?' - moraju se također razlikovati od 'fokalizacije'. (...) njemu je također stalo da sam glas učini postojanim, stalnim svjedokom kroz sve takve promjene, unutar igre narativnih pojavljivanja i nestajanja. (...) Iako možda apstraktno, argument uvelike učvršćuje ideju o osobi kao ujedinjujućoj, homogenizirajućoj, singularnoj nazočnosti unutar narativnog teksta. Genette se okreće teleološkom poimanju teksta u kojem svim pojedinim narativnim instancijama, uključujući, instancije glasa, upravlja jedan, autoritativan, 'viši glas'. (Gibson, Andrew, *Pripovijedanje, glasovi, pisanje*, u: *Autor, pripovjedač, lik*, pr. Milanja, Cvjetko, Svjetla grada, Osijek, 1999, str. 314 – 315.*

Marina Kovačević, preuzimajući standardiziranu naratološku terminologiju (vidi: Biti, Vladimir, *Interes pripovjednog teksta*, SNL, Zagreb, 1987.), donekle modificira iznesena razmišljanja, te ističe da je pripovjedač u drami uvijek prisutan, on je – rekao bi i Genette - *implicitan* (naslovljuje tekst, odabire i imenuje svoje likove, lokalizira radnju, sugerira dekor, opremu, pa i geste likova, obavještava nas o prisutnosti lika koji šuti; dopušta da govore i sl.). Razlika na koji je način on ekspliciran u tekstu (tj. njegov dio teksta je vidljiv, strukturno esencijalan, objelodanjen) temelj je na kojem autorica gradi dihotomiju roman / dramski tekst, te dodaje: *Razlika između romana i dramskog teksta nije u tome što se u prvome pripovijeda, a u drugome ne, već tu razliku valja tražiti u načinima na koje se pripovijedanje ostvaruje i suodnosi s radnjom o kojoj se pripovijeda, kao i u pripovjednim strategijama kojima se dramska poruka upućuje čitatelju.* (Kovačević, M., n.d., str.66.) Pripovijedanje koje *hini da to nije* ili – Genetteovski bismo mogli dodati– samo sebe predstavlja, tj. *citira*, ogoljuje se u

uvažavanje Genettovovog termina *dijegeze* u njegovu su slučaju vidljive u tretmanu pojma priče, dramskog vremena, perspektive, ali i tzv. epskih komunikacijskih struktura. Upravo glede ovih posljednjih<sup>13</sup> Pfister se oslanja na Szondijevu knjigu *Teorija moderne drame* čiji je temeljni teorijski postav *Drama je apsolutna. Kako bi bila čisti odnos, to jest kako bi dramski djelovala, drama se mora riješiti svega izvanjskoga. Ona ne poznaje ništa osim sebe. Dramatičar je u drami odsutan.*<sup>14</sup> Dramu Peter Szondi shvaća sa stajališta njena oblika, te njome označava samo određeni oblik kazališnog stvaralaštva,<sup>15</sup> te tvrdi da moderna drama nastaje iz krize koju obrazlaže analizom dramskih oblika Ibsenovih, Čehovljevih, Strindbergovih, Maeterlinckovih i Hauptmannovih djela. Ta se kriza očituje u narušavanju tzv. apsolutne dramske forme putem inovacija koje, između ostalog, imenuje *epskim strukturalnim oblicima*. Filozofijskim motrenjem ne samo moderne već 'drame kao takve' s načela forme Szondijeva je rasprava dala odlučujuću važnost formalnoanalitičkom smjeru istraživanja dramske književnosti XX. stoljeća, te je bitno utjecala i na Pfisterovu studiju u kojoj se *epski oblici* (točnije - oni koji tvore jasnu paralelu s metafikcionalnim oblicima moderne i postmoderne literature, tj. eksplicitno ili implicitno, eksponiraju kodove, podrivaju automatizam gledaočeve recepcije, zahtijevaju aktivan udio recipijenta u komunikacijskoj razmjeni i sl.) nazivaju *epskim komunikacijskim strukturama*.

Različite tehnika epiziranja susrećemo u velikom broju, kako smo već i spomenuli, suvremenih dramskih tekstova. Klasificirajući ih Pfister upozorava na divergentne slojeve teksta u kojima je smješten subjekt koji izgovara epski komentar – izdvaja vanjske slojeve teksta (te njemu pripadni autorski pomoćni

---

drami kao konvencija koja priči kao da i ne pripada pa stoga stječemo dojam 'autonomnosti likova'.

<sup>13</sup> Iscrpnu analizu kategorije vremena i priče vidi u: Bricko, M., n.d.

<sup>14</sup> Szondi, Peter, *Teorija moderne drame 1880 – 1950*, Mansioni, Zagreb, 2001, str. 14.

<sup>15</sup> Terminološki pojam drame kod njega pokriva onu dramu koja je nastala u elizabetinskoj Engleskoj, no prije svega u Francuskoj sedamnaestog stoljeća i kakva je dalje živjela u njemačkoj klasici.

tekst, projekcije, trake s natpisima, naslove teksta i montažu), te potom epske komunikacijske strukture kojih su nosioci likovi kao fiktivni subjekti iskaza. Analogno distinkciji između autorskog pripovjedača i pripovjedača u prvom licu u teoriji narativnih tekstova Pfister unutar te skupine razlikuje djeluju li ti likovi samo u posredujućem komunikacijskom sustavu (pa izdvaja prologe, epiloge, zbor, prisustvo redateljskog lika, pripovjedača i sl.) ili djeluju i u njemu i na razini unutrašnjeg komunikacijskog sustava (prolog, epilog, zbor, tj. song, govor u stranu, ekspozicijske priče, glasnikovi izvještaji, monološke ili dijaloške refleksije i komentari, anakronizam, senkvenca). Naravno, uz jezične u dramskim tekstovima izdvaja i prisutnost različitih oblika neverbalnog epiziranja (npr. distanca prema ulozi, gesta pokazivanja, otkrivanje kazališnog aparata).

Ne ulazeći ovom prilikom u dalju razradu teorijskog predloška, osvrnuti ćemo se na neke elemente epiziranja u dramskome tekstu *Giga i njezini* mlade hrvatske dramske spisateljice Lade Kaštelan za koje držim da ne ostaju tek slučajnim efektom, već strukturno, presudno prožimaju razine dramske igre u unutrašnjem komunikacijskom sustavu s epskom razinom refleksije i komentara. U tom svom djelu autorica, naime, vrlo vješto, racionalno i maštovito iz polisemantičkog prostora Begovićeve romana *Giga Barićeva* izvodi ključne momente, te se uglavnom pridržava narativnim predloškom utvrđenih rasporeda protagonista koji sudjeluju u zbivanju. Temeljnu priču, uglavnom, ne mijenja i ne intervenira u osnovni zaplet romana. Zadržavajući osnovni raspored likova u strogo omeđenim prostornim i vremenskim okvirima romanesknog uzorka ona ipak gradi dramski svijet koji umnogome nije analogan cjelokupnosti svijeta romana iz kojeg izvire. Izvornik osuvremenjuje i mijenja interpoliranjem niza intertekstualnih motiva, kao i građe iz suvremenog života, ali i nadasve slobodnim preuzimanjem i kombiniranjem tema i motiva, te u mnogim sekvencama radnje bitno izmijenjenima rasporedom dramaturških funkcija.



No, ono što nam se ovom prilikom čini posebno važnim svakako je posezanje za različitim dramaturškim postupcima epiziranja kojima autorica pridaje funkciju dokidanja iluzije, te koji joj omogućuju izravnu kritičku intenciju – posebice u odnosu na predložak kojim se služi. Epske komunikacijske strukture u tome su djelu najprisutnije upravo u trećem, završnom činu drame. Interesantna je i činjenica da je upravo taj čin bio jednim od glavnih uzroka mnogih nesporazuma, tj. nadasve negativnih kritičkih ocjena predstave koja je na temelju istog predloška i izvedena na sceni HNK u Zagrebu u sezoni 1996/97.<sup>16</sup> U tom dijelu uz Gigu na scenu stupa, kako i ističe Kaštelanova u autorskom pomoćnom tekstu, nevidljivih sedam prosaca - onih 'iz njene glave'. Za razliku od također nevidljivog Marka koji je u toj drami od samog početka na sceni prisutan uvijek kada i Giga (te ga stoga i možemo iščitavati kao njen 'alter ego'), razlog nevidljivosti, do toga čina rekli bismo vrlo realnih, vidljivih prosaca moguće je tumačiti na razne načine – u početku čini se da su to likovi iz njena sna, potom - poput Marka postaju njenim 'unutarnjim sugovornicima', da bi na kraju počeli, poput zloslutnih slutnji, šetati scenom između dvije prostorije – Gigine spavaće sobe i njena salona u kojeg dolazi ovaj puta stvarni, pravi Marko. Ipak, ako uzmemo u obzir da su kao i u prethodnim činovima i u ovom oni uglavnom tumači okolnosti, nosioci ekspozicijskih informacija, ironični komentatori, te ujedno i nosioci funkcije zainteresiranih promatrača koji verbalno djeluju savjetima ili nekim upozorenjima držimo da njihovu ulogu zapravo valja tumačiti kao osebujno dramaturško sredstvo kojim se u drami Lade Kaštelan realiziraju epske komunikacijske strukture, tj. kao svojevrsni supstitut za izostanak posredujuće narativne funkcije. Prosci se pri tom početka i sami nalaze u dramskim situacijama, sudjeluju u njima unoseći podatke iz pretpovijesti glavne protagonistice od kojih su ovdje svakako

---

<sup>16</sup> Vidi: Hrovat, Boris B., *Bez druge dimenzije*, u: *Hrvatsko slovo*, Zagreb, 14. ožujka 1997; Boko, Jasen, *Pravda za Gigu*, u: *Slobodna Dalmacija*, Split, 18. 11. 1997; Stojsavljević, Vladimir, *Umijeće gledanja iz zapećka*, u: *Nedjeljni Vjesnik*, Zagreb, 2. ožujka 1997.

najbitniji oni o 'nerealiziranoj prvoj bračnoj noći', kao i o Giginoj prvoj ljubavi prema glumcu Žarku Bariću, odnosno o poznanstvu s Perom Sambolecom. Postupno, ležerno i vrlo vješto uvode nas i u središnji dramski sukob koji će se odigrati u završnoj sceni između Gige i Marka. Nakon toga se, poput svojevrsnog antičkog zbora,<sup>17</sup> distanciraju od situacije, te postaju reflektivnim tumačima zbivanja koje se odvija pred očima gledalaca, vanjskim posrednicima, komentatorima koji s izvjesne, uglavnom ironijske distance prekidaju i narušavaju dramsku iluziju Kaštelankinog komada. *I upravo u toj mogućnosti distanciranja, u mogućnosti apstrahiranja konkretne situacije i refleksije o njoj, nalazi se polazište za njegovu epsku funkciju posredovanja.*<sup>18</sup>

Do razaranja iluzije dolazi i uslijed prekida prostorno-vremenskog kontinuiteta prikazanog zbivanja. Naime, na početku drugog prizora spisateljica, realizirajući načelo koje je analogno načelu autorskog pripovjedača u narativnim tekstovima, prikazano zbivanje s kraja prvog prizora pomiče unatrag, vraća u blisku prošlost, tj. montira dvije istovremene scene od kojih se jedna odvija u prostoru spavaće sobe, a druga u salonu. Takvom montažom ogoljuje *postupke kazivanja*, implicira svojevrsnu instancu koja te promjene provodi i u isto vrijeme komentira, dakle otvara jednu novu orijentacijsku liniju pažnje koja će na nov način naglašavati replike slijedećih dijaloga u završnom prizoru drame koji donose rješenje sukoba. Jer, upravo u posljednjem prizoru *Gige i njezinih* autorica putem neposredno spomenutog posredujućeg komunikacijskog sustava usmjerava pažnju čitatelja i uspostavljaajući novi smisao, interpretira unutrašnju razinu Begovićeve djela. Dramski prostor i vrijeme njena komada proizlazi iz osobitog suodnosa iluzije i zbilje koji je do ekstrema realiziran u tom posljednjem prizoru drame. Ta nadasve zgusnuta, krajnje gruba verzija posljednjeg poglavlja Begovićeve romana, tj. njegove jednočinke *Bez trećega* do

---

<sup>17</sup> O pokušajima da se s pomoću zbora prevladaju 'tehnička ograničenja drame' vidi u: Elis-Fermor, Una, *Jedan tehnički problem: otkrivanje neizrečenih misli u drami*, u: *Moderna teorija drame*, pr. Miočinović, Mirjana, Nolit, 1981, Beograd, str. 293 – 318.

<sup>18</sup> Pfister, M., n.d., str. 128.

krajnosti razvija temu, kako i tvrdi Lada Martinac, iluzije kao vrhunske vrijednosti čovjekova života.<sup>19</sup> Lik Marka iz *Gige* Lade Kaštelan doveden je ovdje do krajnjih granica, njegov je leksik izraženo emocionalno-ekspresivno obojen, a siugra s prostorom Gigina salona u kojem nailazi na tragove njene nevjere<sup>20</sup> dovedena do apsurda upravo zahvaljujući prisustvu 'nevidljivih prosaca' i njihovih hladnokrvnih, analitičkih dijaloga. Njegova patološka ljubomora nezaustavljivo i razarajuće nasrće na Giginu osupnutost, neprepoznavanje i nevjericu, te – za razliku od Begovićeve predloška – ne nalazi predaha, ni opravdanja čak niti u posljednjem pismu Gigina oca. Opterećen hereditarnim frustracijama i u potpunosti izmrcvaren slutnjama Giginе nevjere na koje nailazi u prostoru njena salona Kaštelankin, sada potpuno vidljivi Marko, za razliku od Begovićeve, u svojoj je realnoj, stvarnosnoj dimenziji predimenzioniran, grubošću gotovo iskarikiran.

Nepremostive razlike između Markova i Gigina poimanja ljubavi mogu imati u takvom kontekstu, kao i kod Begovića, samo tragičan ishod. No, za razliku od proznog uzorka Giga Lade Kaštelan nakon ubojstva supruga ne naziva advokata Miku, već konačno i u potpunosti odbacuje bilo kakovu pomoć i građansku 'pristojnost' uzvikujući: *Nećete vi ništa! Ja sve mogu sama – sve!!! Marš van! Stoko muška! Bijednici... Vi mislite da ja vas trebam? Da ne mogu bez vas? Mislite da Giga Remetinec treba mužjaka? Gubite se! I da vas nikada više nisam vidjela ni čula! Nijednog od vas!!! Marš van! Smjesta, van!*<sup>21</sup> Potpuno osviještena, ne više ni *Barićeva*, ni bilo čija, već sada samo svoja Giga Remetinec<sup>22</sup> u završnoj sceni, poput *male djevojčice*, nalazi konačno rješenje u

---

<sup>19</sup> Martinac, Lada, *Prožimanja – Četiri drame Lade Kaštelan*, u: *Kolo*, 2, Zagreb, 1997, str. 276 – 285.

<sup>20</sup> Usp. Senker, Boris, *Begovićev scenski svijet*, Teatrolgijska biblioteka, Zagreb, 1987.

<sup>21</sup> Kaštelan, Lada, *Giga i njezini*, u: Kaštelan, Lada, *Četiri drame*, NZMH, Zagreb, 1997, str. 180.

<sup>22</sup> Interesantno je pri tom da nas etimologija prezimena Remetinec ne upućuje samo na sociološki okvir (tj. selo Remete kraj Zagreba), već i na imenicu *remeta* grčkog podrijetla koja znači pustinjač, isposnik. Vidi: Klaić, Bratoljub, *Rječnik stranih riječi*, NZMH, Zagreb, 1986.

samovoljnom pristanku na zarobljenost u prostorima svoje *osamljeničke povijesti*<sup>23</sup>, vlastitih sjećanja i snova, u zagrljaju samo 'njezina' Marka. Hladnokrvna alternativna rješenja koja nude njeni prosci (ta Marko je bio pijan, mrtav je već nekoliko dana, valja potplatiti služavku, ukloniti leš i sl.) pri tom su samo okvir iz koga možemo iščitati ironične autoričine komentare kraja Begovićeve romana. Jer, iako Giga u Kaštelankinoj drami ne odbacuje život kao ni Begovićeve Giga, ona je u isto vrijeme ne želi pristati ni na uvriježenu, konvencionalnu stvarnost, na bilo kakovu iluziju o kompromisnom pristanku da svoj život uklopi u doduše polovične, ali ipak dobro poznate i ustaljene socijalne ritmove društvenog kolektiva, te se u potpuno opredjeljuje za prostore svojih sanja. Ljubav, ne dužnost, osjećajnost, nikako isključiva i gruba tjelesnost, pristanak, vjera i opraštanje jedini su i do ekstrema istaknuti prostori življenja njene Gige koja ostaje zauvijek zarobljena u neugasivim prostorima samo njene, samosvojne stvarnosti. Bez obzira na sve sumnje i strahove kojima je izložena ova u odnosu na 'prototip' socijalno i društveno bitno drugačije ukorijenjena junakinja može i smije samovoljno upravljati i svojom sudbinom i svojim partnerima, samo *svojom voljom* može odlučivati hoće li, kome i kako će *robovati*.<sup>24</sup> Giga s kraja devedesetih više nije ničija, već samo svoja, ona je subjekt (bez obzira koliko 'slab', ali ipak subjekt) iskaza koji odlučuje koji će i kakvi biti *njezini*.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Lederer, Ana, *O dramama Lade Kaštelan*, u: Kaštela, Lada, n.d., str. 189.

<sup>24</sup> ... *robovat ću mu – svojom voljom, zato što ja to hoću!* (Kaštelan, L., n.d., str. 153)

<sup>25</sup> Značaj Giginog karaktera predodređen je već i samim naslovom komada *Lade Kaštelan* koji funkcionira kao osobiti znak koji središnji lik ne definira kao 'pripadajući' (kao u primjeru Begovićeve narativnog predloška), već kao 'posjedujući'. Za razliku, naime, od Begovićeve sintagme iz koje je moguće iščitati aluzije o subordiniranom položaju žene kod *Lade Kaštelan* posvojna zamjenica *njezini* odbija determiniranost žene bračnim statusom, te upućuje na njen samosvjesni, gotovo dominantni status. 'Prototip' na kojem počiva označen je, naime, posvojnim pridjevom koji ga opisuje u rodbinskom, ali i vlasničkom smislu, dok se ime Kaštelankine glavne junakinje u naslovu komada čvrsto veže (sastavnim veznikom *i*) s posvojnomo zamjenicom asociirajući pri tom na 'pripadnost sebi samoj'. Izrazito eliptičnom konstrukcijom taj naslov čitaoca ujedno angažira i u traženju svoje elidirane komponente. Nju, naravno, možemo iščitati tek iz konteksta u kojem se nalazi, a to je u ovom slučaju moguće već iz napomene koja slijedi nakon samog naslova: *Prema motivima romana 'Giga*

Iako, kako smo mogli i vidjeti, Lada Kaštelan u *Gigi i njezinima* ne sakriva intertekstualno polazište svoga teksta, ona ipak gradi osebujan i samosvojan dramski svijet koji umnogome nije analogan cjelokupnosti svijeta romana iz kojeg izvire. Slično kao i u svojoj prvoj knjizi *Pred vratima Hada* u kojoj su sabrane njene dramske preradbe Euripida i ovdje spisateljica, parafrazirajmo riječi Andreje Zlatar, s jedne strane pokazuje izuzetnu odgovornost prema originalu, a s druge potpunu pjesničku oslobođenost, te u dobro znani 'stari' roman upisuje svoje razumijevanje i svoju interpretaciju.<sup>26</sup> Bogato političko, etičko i sociološko okruženje na kojem počiva Begovićevo djelo vješto reducira u prostore intime čiji, rekla bi Dubravka Crnojević-Carić, često neizgovoreni obrisi odišu slutnjama na stvarnost iz koje su iznikli.<sup>27</sup> U nadasve ambivalentan, višeglasan lik svoje glavne protagonistice koja na stalnoj granici sna i jave, vanjskog i unutrašnjeg, života i smrti lebdi između uloga aktivne, samosvjesne i oslobođene žene i preplašene, strahom i krivnjom zarobljene djevojčice suptilno upisuje povijesni, sociološki i ideološki kontekst vlastita vremena. Poigravajući se i epskim komunikacijskim strukturama Lada Kaštelan mijenja i preusmjerava konotativne vrijednosti izvornika pridajući mu novu, samosvojnu interpretaciju. Dramaturškim postupcima epiziranja koji su najprisutniji, kako smo nastojali i pokazati, upravo u trećem, završnom činu njene drame pridaje funkciju dokidanja iluzije i jasniju kritičku intoniranost. Dramski svijet njene *Gige* dobiva na taj način bitno drugačije značenjske

---

*Bričeva' Milana Begovića.* Ta jezično neutralna i objektivna napomena izražava svoju primarno referencijalnu funkciju, te jasno i otvoreno eksplicira intertekstualno okruženje na kome tekst počiva. Naslov i uvodnu napomenu, poput svojevrsnog okvira za razumijevanje drame, nadopunjuje autorica i žanrovskom odrednicom *drama u tri čina* čime dodatno priziva u sjećanje još jedan Begovićev književni predložak – ovaj puta njegovu (također tročinsku) dramu *Bez trećega*.

<sup>26</sup> Vidi: Zlatar, Andrea, *Antičke teme u mladoj hrvatskoj drami*, u: *Krležini dani u Osijeku 1995*, I. knjiga, HNK Osijek - PF Osijek - ZZPHKNJKIG HAZU, Osijek – Zagreb, 1996, str. 127 – 132.

<sup>27</sup> Vidi: Crnojević – Carić, Dubravka, *Drugost u djelu Lade Kaštelan*, u: *Krležini dani u Osijeku 1995 – Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, II. knjiga, HNK Osijek - PF Osijek - ZZPHKNJKIG HAZU, Osijek – Zagreb, 1997, str. 106 – 111.

konotacije na temelju kojih možemo zaključiti da on ipak nije tek klasična dramtizacija, već inventivno intertekstualno postmoderno štivo koje svoje značenje gradi i određuje u odnosu prema Begovićevu romanu.

Osobiti oblici tzv. epskih komunikacijskih struktura kojima se spisateljica služi pojavljuju se u njenu tekstu kao intencionalni činovi jedne instance koja svime upravlja i koja scenskim angažmanom komentira pojedine scene. S jedne se strane strukture posredovanja realizirane kroz prisustvo nevidljiv prosaca punktualno pojavljuju u dijalozima pri čemu se isti distanciraju od same situacije komentirajući ju izvana. S druge se, pak, strane – što smo mogli vidjeti u slučaju montaže - javljaju kao čvrsto ocertane jedinice koje su jasno razgraničene od dijaloga na unutrašnjoj razini dramske igre. Svi ti postupci impliciraju, pfisterovski rečeno, *posredovani komunikacijski sistem*, tj. 'pripovjednu funkciju', koja, naravno, nije zaposjednuta nekom osobom, nekim fiktivnim pripovjedačem, ali je svojom implicitnošću – rekao bi možda Genette - svakako odraz njegova glasa, odnosno njegove dijegetičke naravi.

## Literatura:

- Biti, Vladimir, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, MH, Zagreb, 1997.
- Biti, Vladimir, *Svakodnevna priča – novi temelj teorije pripovijedanja?*, u: *Revija*, XXIV, Osijek, 1984, 2, str. 4 – 17.
- Boko, Jasen, *Pravda za Gigu*, u: *Slobodna Dalmacija*, Split, 18. 11. 1997.
- Bricko, Marina, *Teorija pripovijedanja i teorija drame*, u: *Umjetnost riječi*, XXXII, Zagreb, 1988, 4, str. 317 – 332.
- Chatman, Seymour, *Struktura pripovjedne transmisije*, u: *Uvod u naratologiju – zbornik tekstova*, pr. Kramatić, Zlatko, Mala teorijska biblioteka, Osijek, 1989, str. 141 – 168.
- Crnojević – Carić, Dubravka, *Drugost u djelu Lade Kaštelan*, u: *Krležini dani u Osijeku 1995 – Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas, II. knjiga*, HNK Osijek - PF Osijek - ZZPHKNJKIG HAZU, Osijek – Zagreb, 1997, str. 106 – 111.
- Elis-Fermor, Una, *Jedan tehnički problem: otkrivanje neizrečenih misli u drami*, u: *Moderna teorija drame*, pr. Miočinović, Mirjana, Nolit, 1981, Beograd, str. 293 – 318.
- Genette, Gerard, *Figure*, Zodijak, Beograd, 1985.
- Gibson, Andrew, *Pripovijedanje, glasovi, pisanje*, u: *Autor, pripovjedač, lik*, pr. Milanja, Cvjetko, Svjetla grada, Osijek, 1999, str.151 – 200.
- Hrovat, Boris B., *Bez druge dimenzije*, u: *Hrvatsko slovo*, Zagreb, 14. ožujka 1997.
- Kaštelan, Lada, *Giga i njezini*, u: Kaštelan, Lada, *Četiri drame*, NZMH, Zagreb, 1997, str. 117 – 181.
- Klaić, Bratoljub, *Rječnik stranih riječi*, NZMH, Zagreb, 1986.
- Kovačević, Marina, *U prilog teoriji dramskog teksta (Između naratologije i teatrologije)*, u: *Fluminensia*, 5, Rijeka, 1993, 1 – 2, str. 61 – 69.
- Lederer, Ana, *O dramama Lade Kaštelan*, u: Kaštelan, Lada, *Četiri drame*, NZMH, Zagreb, 1997, str. 183 – 190.
- Martinac, Lada, *Prožimanja – Četiri drame Lade Kaštelan*, u: *Kolo*, 2, Zagreb, 1997, str. 276 – 285.
- Peleš, Gajo, *Tumačenje romana*, Artresor, Zagreb, 1999.
- Pfister, Manfred, *Drama – teorija i analiza*, Mansioni, Zagreb.
- Senker, Boris, *Begovićev scenski svijet*, Teatrologijska biblioteka, Zagreb, 1987.
- Stojsavljević, Vladimir, *Umijeće gledanja iz zapečka*, u: *Nedjeljni Vjesnik*, Zagreb, 2. ožujka 1997.
- Szondi, Peter, *Teorija moderne drame 1880 – 1950*, Mansioni, Zagreb, 2001.
- Zlatar, Andrea, *Antičke teme u mladoj hrvatskoj drami*, u: *Krležini dani u Osijeku 1995*, I. knjiga, HNK Osijek - PF Osijek - ZZPHKNJKIG HAZU, Osijek – Zagreb, 1996, str. 127 – 132.