

Adaptacija romana Črna mati zemla

Paljug, Ivana

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:793063>

Rights / Prava: [Attribution 4.0 International](#)/[Imenovanje 4.0 međunarodna](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-09-19**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za kroatistiku

Katedra za stilistiku

ADAPTACIJA ROMANA *ČRNA MATI ZEMLA*

DIPLOMSKI RAD

8 ECTS bodova

Ivana Paljug

Zagreb, svibanj 2020.

Mentorica

Dr. sc. Anera Ryznar, doc.

Sanji, za sve što me naučila o kazalištu, ljudima, životu...

Za sve dobro

Sadržaj

1. Uvod	1
2. Teorijski dio	3
2.1. Iskustvo čitanja – iskustvo gledanja – usvajanje značenja	3
2.2. Medij i priča. Pripadajuće iskazne mogućnosti medija	6
2.3. Problem žanrovske klasifikacije i njihova usidrenost u dijegezi/mimezi	10
2.4. Dramatizacija i adaptacija	14
3. Analitički dio	19
3.1. Pristup analizi adaptacije	19
3.2. Analiza adaptacije romana <i>Črna mati zemla</i> u predstavu	20
3.2.1. <i>Pripovijedanje i prikazivanje – razlike</i>	21
3.2.2. <i>Pripovjedne tehnike u romanu i predstavi</i>	24
3.2.3. <i>Vrijeme</i>	34
3.2.4. <i>Prostor, rekviziti</i>	37
3.2.5. <i>Likovi, glumci, dramatis personae, kostimi kao „vizualni opis“</i>	43
3.2.6. <i>Jezični kod i verbalni znakovi</i>	48
4. Zaključak	52
5. Popis literature	54
6. Kazalo pojmova	58
Sažetak	60
Abstract	60

1. Uvod

U ovome radu proučavat će se intermedijalne veze između pripovjednog žanra (konkretno, romana) i umjetničke i izvedbene discipline (kazališta – kazališne predstave). Bavit ćemo se temeljima adaptacije proznog teksta i propitivati razlike između adaptacije i dramatizacije, nastojeći utvrditi kako se adaptacija teksta za izvođenje na sceni događa upravo kroz proces dramatizacije. Takva „transformacija“ književnog materijala u novi medij ne znači doslovan prijenos, nego uspostavljanje novog stilskog i poetičkog integriteta.

Uvodna teorijska razmatranja i zaključci bit će potkrijepljeni radom na suvremenom romanu *Črna mati zemla* autora Kristiana Novaka i njegovoj adaptaciji u predstavu. Na konkretnom će se primjeru dakle dobiti uvid u strukturu proznog teksta i zatim komparativnim postupcima razmatrati strukturne, tematske, fabulativne, stilske i aktantske razine romana i predstave, nastojeći utvrditi kriterije prema kojima adaptacija, odnosno prilagodba tkiva književnoga teksta mediju kazališta mijenja literarni predložak. Prijelaz iz jednog žanra u drugi, odnosno iz proznog diskurza u dramski diskurz, otvorit će neka pitanja o žanrovskoj klasifikaciji i njihovoj usidrenosti u mimezi i dijegezi.

Jasno je da između različitih medija postoje brojne razlike s obzirom na mogućnosti izvedbe, a zatim i na dominantno svojstvo njihove realizacije. Kad kažemo dominantno, mislimo na stupanj njihove izražajnosti u pojedinom mediju, ne na vrijednosnu kvalifikaciju. Svaki medij ima svoje specifičnosti, što znači da su neka svojstva zastupljenija od drugih (v. Hutcheon – O'Flynn 2013: 24). Tako su kazalište, fotografija i film izrazito vizualni, mimetički mediji, dok je roman uglavnom primjer dijegetičke umjetnosti. To međutim ne isključuje činjenicu da tekstovi mogu biti vizualni (ekfrastični) a da ne upotrijebe niti jednu sliku (v. Purgar 2013: 81) ili da vizualni mediji ne mogu pokazujući „pričati“ priče. Ali s obzirom na to da forma proizlazi upravo iz zadanosti medija, dominantna obilježja utječu u najvećoj mjeri i na formu djela.

Pozabavit ćemo se odnosom mimeze i dijegeze u književnosti i kazalištu, izraza i sadržaja dvaju medija, kao i njihovim odnosom prema stvarnosti. Polazimo od tvrdnje da i roman i kazališna predstava imaju sposobnost pričanja priča, a komparativna analiza pripovjernih mogućnosti dvaju medija dat će nam osnovne pretpostavke za takav zaključak, što će biti važno za analizu

adaptacije i kao procesa, i kao konačnog produkta. Da je tomu tako potvrđuje i Barthes: „Pripovjedni tekst može se oslanjati na artikuliranu jezičnu djelatnost, usmenu ili pisanu, na čvrstu ili pokretnu sliku, na pokret, ili određenu mješavinu svih tih sastojaka“ (1992: 47). Tezu kako su književna, likovna, filmska djela, dramski tekst, ali i glazbena kompozicija, priopćenja koja se temelje na zapisu nalazimo u Turkoviću (v. 2008: 175).¹

Većina teorija adaptacije pretpostavlja da je priča zajednički nazivnik, jezgra onoga što se prenosi kroz različite medije i žanrove, a svaki od njih obrađuje tu priču na drugačiji način (Hutcheon – O'Flynn 2013: 10). Adaptacija dakle s jedne strane intervenira u konstitutivne elemente književnoga žanra (prije svega u pripovjedni diskurz i njegov stil), a s druge strane zadržava interes za priču (fabulu) koja predstavlja trajnu vezu između književnosti i izvedbenih umjetnosti. Mnogi se teoretičari slažu oko toga da je upravo priča konstitutivni entitet postojan u svim medijima. Prije nego što utvrdimo elemente iste priče u različitim medijima (tema, događaji, likovi, gledišta i sl.), bit će neophodno najprije definirati pojmove priče, fabule i sižea, a zatim razlučiti pojmove adaptacije i dramatizacije.

Teorijska razmatranja započet ćemo komparacijom literarnog i kazališnog iskustva, koja će nam ukazati na činjenicu da se praksa čitanja književnosti u bitnome razlikuje od one gledanja predstave u kazalištu.

¹ Pritom naglašavamo da ne preuzimamo u cijelosti Turkovićevo svođenje zapisa samo na ona djela koja nastaju u nekom trajnom tvarnom nositelju (pisana književnost, video, televizijski program, snimljena glazba, računalna multimedija itd.). Dakle ona zapisna priopćenja koja se nude kao svojevrsni tvarni predmeti (knjige, novine, film) (v. Turković 2008: 194–195). Naime kazališna predstava, osim što se realizira u vremenu, ostaje povezana sa svojim nositeljima te nema prenosivo i samostalno postojanje, iz čega proizlazi važno obilježje kazališta – njegova *apsolutna sadašnjost*, odnosno *prolaznost* (v. Fischer-Lichte 2015: 22). Zato je vrlo važno u kontekstu našeg rada da se i kazališnu predstavu odredi kao jedan takav zapis, odnosno kao posebnu vrstu predmeta. Na tom ćemo tragu pokušati graditi analizu romana i predstave kao narativnih oblika.

2. Teorijski dio

2.1. Iskustvo čitanja – iskustvo gledanja – usvajanje značenja

Linda Hutcheon u svojoj knjizi *Teorija adaptacije* (2006) tvrdi da su svi mediji u nekoj mjeri „imerzivni“ (engl. *immersive*), što znači da jednom kada se recipijent počne „baviti“ nekim djelom (tekstom, filmom ili predstavom), on posve „uranja“ u taj svijet. Međutim iskustvo čitanja književnosti u bitnome se razlikuje od iskustva gledanja predstave, filma ili slušanja radijskog djela. Neki mediji i žanrovi priču pričaju (epska prozna djela), a druga ih pokazuju (izvedbeni mediji poput filma i kazališta).²

To „uranjanje“ u neki medij može se promatrati i u kontekstu fenomena kontrastnog obrata, koji spominje Iser u svom tekstu "Implicitni čitatelj". Prema njemu čitatelj mora premostiti kontrastnu relaciju između intendiranog fenomena i njegova negativna oblika, konturirajući ono što je iz tog fenomena, odnosno ideje, isključeno (v. Iser 1989: 55), te se na taj način čitatelj uključuje u tvorbu predodžaba nužnih za shvaćanje određene ideje, norme ili događaja. Koji je to negativni oblik unutar književnog teksta? Ako na književni tekst gledamo kao na jezičnu tvorevinu („tekst je ono što je napisano“, Barthes 1986: 1098), tada možemo kao njegov intendirani fenomen navesti „materijal“ sačinjen od jezičnih znakova (riječi, rečenice, odlomke) koje usvajamo čitanjem, a ono što Iser naziva negativnim oblikom zapravo bismo mogli protumačiti kao značenja koja čitatelj rekonstruira u procesu čitanja, a koja se ne odnose samo na osnovno značenje djela nego i na cjelokupnu čitateljevu predodžbu fikcionalnog svijeta uspostavljenog dijegezom. Naime upravo čitatelju pripada funkcija odgonetavanja semantičkog potencijala koji je tekstu inherentan (v. Peleš 1999: 145–149).

Čitatelji dakle popunjavaju pripovjedne praznine koje su inherentne bilo kojem književnom tekstu (v. Iser 1971, prema Hutcheon – O'Flynn 2013: 76). Ta se asocijacijska praksa događa i u naracijama drugih medija, ali na različite načine. Za razliku od vizualnih umjetnosti poput filma, slikarstva, fotografije i kazališta, u književnosti je slika najprije kodirana kroz jezik i njegove sustave metafora, metonimija, sinegdoha i opisa pomoću kojih tijekom čitanja dolazi ne samo do razumijevanja već i *vizualizacije* teksta. Mieke Bal ističe metaforu kao osnovnu tehniku vizualizacije u literarnom kontekstu, koja nam omogućava da nešto „vidimo“ čak i ako to nešto nije sadržano u doslovnom značenju teksta (v. Bal 1997: 2–3, prema Purgar 2013: 105).

² Autorica spominje još i interaktivne medije u kojima recipijent fizički i kinestetički sudjeluje u fikcionalnom svijetu (npr. videoigrice, igrane serije s mogućnošću odabira smjera razvijanja radnje, ponavljanja situacija i prizora s različitim ishodima, tematski zabavni parkovi itd.).

Ovdje bismo se mogli poslužiti i stilskom figurom ekfrazе (*ekphrasis*), koja se u tekstovima antičke Grčke vezivala uglavnom uz tekstualne opise umjetničkih djela.³ No suvremena tumačenja generaliziraju primjenu ekfrazе u obliku „verbalne reprezentacije neke vizualne reprezentacije“ (Purgar 2013: 78–79), što jasno sugerira da riječi imaju moć da „oslikaju“ neku stvarnost (bilo književnu, bilo izvanknjiževnu), odnosno da stvore sliku ili da djeluju poput nje (v. Currie 2002: 201). O toj vizualnoj dimenziji teksta govori i *literarna ikonologija* američkog teoretičara W. J. T. Mitchella koji, pojednostavljeno rečeno, smatra da i sami tekstovi evociraju posebnu vrstu slika koje zovemo *mentalnim slikama* (v. Mitchell 1986, prema Purgar 2013: 63).

Općenito možemo govoriti o ekfrastičnom stilu nekog književnog djela, gdje se ono osamostaljuje kao samodostatni prikazivački čin, nudeći čitatelju dva svijeta – svijet djela i svijet slike (v. Bagić 2012: 87). U procesu vizualizacije razvija se vizualna dimenzija romana koja, osim otkrivanja ikoničkog i ekfrastičnog potencijala književnog teksta, omogućuje čitatelju da nastale umne slike (spoznajne konstrukte) uspoređuje s onima otprije pohranjenima u pamćenju, a na temelju kojih pak čitatelj gradi sliku artifičijelna svijeta (v. Purgar 2013: 80; Iser 1989: 55). Takve umne ili mentalne slike predstavljaju zapravo imaginacijski potencijal uma koji nadilazi uvijek limitirano znanje o svijetu, iako iz njega crpi informacije referiranjem na postojeće iskustvo (v. Purgar 2013: 86–87). Drugim riječima, to znači da mentalna slika nikada ne napušta um kao matični prostor imaginacije; ona se nikada ne opredmećuje u umjetničkom ili bilo kojem drugom objektu (v. *ibid.*).

Na tom tragu pronalazimo i bitnu razliku između literarnog i kazališnog iskustva. Naime tijekom literarne imaginacije iskustvo čitanja nije ograničeno okvirom samog medija (teksta), nego je sloboda u stvaranju značenja gotovo pa neograničena privilegija koja jednako pripada i autoru i čitatelju. Opisana je karakteristika ono što McLuhan naziva specifičnošću *hladnih medija*, koji općenito potiču publiku na znatno sudjelovanje ili dopunjavanje (v. McLuhan 2008: 25). Međutim što se događa kad gledamo film ili kazališnu predstavu? Za razliku od čitanja, tada je razina recipijentove aktivnosti daleko manja, a to je zato što *vrući mediji* ne ostavljaju publici toliko toga za dopunjavanje ili dovršavanje jer su zasićeni podacima (v. McLuhan 2008: 25).

Primjerice filmska verzija književnog predloška eliminira našu raniju participaciju kao čitatelja u tvorbi značenja i to je prema Iseru razlog zašto gotovo uvijek smatramo da je ekranizirana verzija neke knjige slabija od literarnog izvornika (v. Iser 1980: 139). Nerijetko se i među širom

³ Više o tome vidi u: Bagić 2012: 84–90.

publikom širi stav da je knjiga uvijek bolja od filma, pri čemu validacija ide u smjeru „vjernosti ili izdaje originala“. Takav negativan stav o adaptaciji uglavnom je rezultat iznevjerenih očekivanja čitatelja kojima je književno djelo superiorno u odnosu na adaptaciju (v. Stam 2000: 58, prema Hutcheon – O’Flynn 2013: 4). Teoretičari čak povezuju takav stav s onim što se naziva *ikonofobija* (strah od slika) i *logofilija* (ljubav prema riječi).⁴ O tome će biti nešto više riječi u poglavlju o adaptaciji. Osim toga dolazi do slabljenja slobodne osobne imaginacije jer je više toga posredovano samim iskazom medija, a manje toga preostaje za rekonstrukciju. Stoga je jasno zašto se literarno iskustvo uvelike razlikuje od kazališnog koje posve drukčije djeluje na korisnika (v. McLuhan 2008: 25).

Još jedna razlika između čitanja teksta i gledanja predstave odnosi se na povratnu kinestetiku recipijentata. Različiti fizički odgovori rezultat su razlika u doživljaju prostora i vremena između publike u kazalištu i čitatelja (v. Hutcheon – O’Flynn 2013: 131). Aktivnost kazališne publike, iako nije u tolikoj mjeri vezana uz stvaranje značenja kao u procesu čitanja, ipak se ne svodi samo na promatranje (gledanje) kao primjerice u kinu. Dok reakcije publike na projekciji filma nemaju baš nikakva značaja za glumce i svijet filma, u kazalištu je ono od velike važnosti. Naime publika svojim reakcijama (engl. *feedback*) utječe na tempo predstave, svojim neverbalnim i gestovnim reakcijama (pljeskom, smijehom, uzdasima) odobrava ili negoduje, a glumci su u stanju reagirati na njezine poticaje (v. Veltruský 2012: 10, Hutcheon 2006: 134, Pfister 1998: 74–75). Time se probija tzv. četvrti zid i uspostavlja odnos između glumaca i gledatelja – živih bića koja dijele konkretno vrijeme i prostor, jednokratno i bez mogućnosti ponavljanja. S druge strane književni čitatelj ima slobodu distribucije pozornosti kakva kazališnom gledatelju ne pripada, jer može jedno poglavlje čitati sat vremena, tri sata ili tri dana (v. Gilić 2007: 52–53) ili se na ista poglavlja može vraćati po nekoliko puta. U vremenskom i prostornom smislu, čitatelj je neovisniji od gledatelja u kazalištu. Usprkos tomu kazališna je publika distanciranija od radnje jer je doista fizički na određenoj udaljenosti. Ali baš zbog toga kazalište dopušta čovjeku da nešto doživi na nevjerojatno moćan način, a istodobno zadrži određenu slobodu (v. Hutcheon – O’Flynn 2013: 131–132).

Važnost uloge gledatelja u kazališnom činu naglašava i Anne Ubersfeld, određujući publiku kao aktivnog sudionika koji istodobno jamči zbilju scenske figuracije i neistinu scenske fikcije (v. Ubersfeld 1999: 23). Tom odnosu publike i glumaca često se pridaje i dimenzija

⁴ Suprotno tomu Currie ističe: „U mogućnosti da vidimo, čak i kad je riječ o gledanju fikcije, ima nešto što nadilazi vjerodostojnost verbalne naracije“ (Currie 2002: 200). Kao primjer iz filmske naracije navodi žanr sudske drame koja, kao pouzdan kontrast jezičnom izlaganju događaja, koristi kameru (npr. *flashbackove*) za otkrivanje istine o prošlim događajima, na temelju konstatacije „vjerujem što vidim“.

komunikacijskog čina, gdje je publika nužni „primatelj poruke“ (v. Paprašarovski 2003: 80), što se poklapa s Lotmanovim stavom da je umjetnost općenito jedno od sredstava komunikacije, kojim se nesumnjivo ostvaruje veza između pošiljatelja i primatelja (v. Lotman 2001: 13). U slučaju kazališne predstave možemo reći da je ta veza dvorazinska (glumac–publika, glumac A–glumac B), a to se kodiranje i dekodiranje poruke događa istovremeno (v. Katnić-Bakaršić 2003: 66). Smatramo, ipak, kako je govoriti o komunikaciji između publike i glumaca u smislu razmjene informacija koja se događa u svakodnevnoj, pragmatičnoj komunikaciji podosta nategnuto jer, kako kaže i Ubersfeld, „bogatstvo znakova i složenost sustava koje se uspostavlja tijekom predstave uvelike nadilazi prvobitnu namjeru za komuniciranjem“ (1999: 20).

Bilo kako bilo, jednako kao što je čitatelj neophodan da se uspostavi značenje literarnog djela, tako i odnos između gledatelja i glumca ostaje ključnim elementom kazališnog djela. Zato se kazališna predstava možda najviše od svih vizualnih umjetnosti približava stvarnosti. Ali paradoks leži i u tome što se predstava kao umjetnički čin uvijek barem djelomično temelji na iracionalnom i eksperimentalno neponovljivom (v. Škiljan 1985: 100), što potvrđuje specifično obilježje kazališta – njegovu prolaznost.

2.2. Medij i priča. Pripadajuće iskazne mogućnosti medija

Semiotički gledano, književna priča dio je jezičnog iskaznog sustava (književnosti) te svojom strukturom predstavlja složeni znak (v. Peleš 1999: 22; Lotman 2001: 29) kojemu je, po uzoru na de Saussureove pojmove *označitelj* i *označeno* (v. Solar 2001: 43), moguće odrediti izraz i sadržaj. U naratologiji se koristi još i Hjelmslevljeva podjela znaka na dva plana: *plan izraza* (odgovara označitelju) i *plan sadržaja* (odgovara označenom) (v. Hjelmslev 1980; prema Peleš 1999: 27). Razlikovanjem *supstancije* i *forme* svakog plana dobivaju se četiri kategorije: 1. *supstancija izraza*, 2. *forma izraza*, 3. *supstancija sadržaja* i 4. *forma sadržaja* (v. Peleš 1999: 27). Plan izraza i plan sadržaja u književnom su djelu neodvojivi jer predstavljaju suštinsku građu književnog teksta. Odgovaraju licu i naličju teksta, koje Solar naziva još *prednjim planom* i *pozadinom* (v. Solar 2001: 42–45), gdje bi ono „kako je nešto rečeno“ ili lice bilo prednji plan, osjetilno dokučiva i materijalno predočiva strana znaka, dok bi ono „što je rečeno“ bilo naličje teksta, predodžba ili ideja u našoj svijesti, njegovo značenje.

Na tom tragu, Marija Paprašarovski u svojoj knjizi *Semiotičko brušenje kazališta* (2003) koristi semiotiku kazališta kao metodu analize dramskog teksta i kazališne predstave, promatrajući ih

kao znakove. Autorica također navodi da posebnost dramskog teksta leži u uskoj povezanosti s izvedbom. No budući da se i drugi tekstovi mogu izvoditi, ne govorimo više samo o dramskom tekstu, odnosno drami kao rodu, nego, preciznije, o dramskom diskurzu i njegovim specifičnostima, svjesni „opće nemogućnosti teorije diskurza da uspostavi nedvosmislenu distinkciju između teksta i diskurza“ (Ryznar 2014: 62). U određivanju dramskog diskurza tako je važno uključiti elemente konteksta koji pridružujemo tekstu (dramske situacije, produkciju, scenografiju, publiku itd.), odnosno važne kontekstualne okolnosti koje nam omogućuju da tekst adaptacije shvaćamo i određujemo kao „dramski“.

U tom smislu zaustavljamo pozornost na dva bitna obilježja: forma izraza i izvedbenost, polazeći od pretpostavke da su i roman i kazališna predstava narativni oblici, ali s različitim gradbenim materijalom. Književnost je, prije svega, kako i Mieke Bal tvrdi, verbalna umjetnost, što znači da je preferirani medij naracije jezik. No to ipak ne isključuje mogućnost naracije koju imaju i drugi mediji, odnosno mogućnost da „pričaju priče“ čineći to na sebi dostupan način, zadržavajući pritom svoju medijsku specifičnost (v. Purgar 2013: 94), a istovremeno prenoseći određeni narativni sadržaj koji je, ako se radi o adaptaciji, usporediv s narativnim sadržajem drugog medija. Načelno, ne radi se o univerzalnoj već specifičnoj karakteristici medija, koju kao takvu valja promatrati ovisno o pojedinom mediju. No postavlja se pitanje što to zapravo omogućuje naraciju izvan granica medija te, još i više, pojavu da na semantičkoj razini različitih umjetničkih vrsta (romana, predstave, filma) možemo uspoređivati njihove narativne sadržaje? Možda bi bilo lakše započeti pitanjem mogu li se uspoređivati razine plana izraza u oba medija.

Plan izraza nekog znaka bio bi upravo onaj medij ili iskazni sustav (književni, kazališni, filmski, televizijski itd.) u kojem je on tvoren. Tako je osnovica književnog medija jezik, no uz jezik, tu je još cijela lepeza potencijalnih pripovjednih tehnika ili izražajnih sredstava romana (fabula, dijalog, unutarnji monolog i dr.) koja predstavljaju supstanciju romanesknog izraza, neophodnu za uobličenje određene supstancije sadržaja – potencijalni tematsko-motivski materijal romana (v. Peleš 1999: 28). Sva ta izražajna sredstva kojima se služi neki medij, bila bi supstancija njegova izraza. Planu izraza teksta pripadaju slijed pripovijedanja, raspored motiva i cjelokupna kompozicija teksta; to je označitelj teksta koji upućuje na ono označeno koje je cjelokupnim izrazom „zahvaćeno“ (v. Solar 2001: 45). S druge strane planu izraza predstave pripada materija koja se koristi u dramskom (kazališnom) oblikovanju (kazališni znakovi): glas, zvuk, replike (dijalozi), geste, mimika, pokreti, kostimi, scenografija i sl.

Dakle supstancije izraza i sadržaja nude latentnu građu za realizaciju romana i predstave, odnosno realizaciju forme izraza i forme sadržaja. U slučaju adaptacije dobivamo dvije različite

forme sadržaja ili dva različita moguća svijeta – svijet romana i svijet predstave. Roman *Črna mati zemla* predstavlja supstanciju sadržaja predstavi *Črna mati zemla*, no ta supstancija sadržaja morala se preustrojiti u novu formu sadržaja predstave, koja je nužno razlikuje od forme sadržaja istoimenog romana. Forma predstave tako više nije jezični iskazni kod romana/romanesknog teksta, nego audiovizualna scenska igra.

Supstancija sadržaja zapravo je onaj tematski materijal na kojem se gradi novi znak (književni, filmski, kazališni), a koji posljedično omogućuje komparaciju narativnih sadržaja na sižejoj osnovi dvaju ili više medija. U stvaranju novog književnog znaka radi se o intertekstualnosti („intramedijalnosti“), a u stvaranju filmskog, kazališnog itd. o intermedijalnosti ili, s razvojem modernih tehnologija, o multimedijalnosti. „Svaki medij ima svoja posebna izražajna sredstva, kojima se onda tvore i različiti sadržaji ili različiti tipovi mogućih svjetova: književni, kazališni, filmski itd.“ (Peleš 1999: 30). Zato je moguće govoriti o jeziku kazališta, filma, slikarstva, glazbe (odnosno o pojedinačnim pripovjednim iskazima) te o „umjetnosti u cjelini, kao o jeziku organiziranom na osobit način“ (Lotman 2001: 13).

Na taj način odmičemo se od koncepta podjele djela na čistu tekstualnost i predstave kao onog izvantekstualnog, a argumente za to nalazimo i u Chatmanovoj pretpostavci o pripovjednom tekstu kao semiotičkoj ili kvazisemiotičkoj strukturi, potpuno odijeljenoj od jezika ili drugog medija kojim se ta struktura prenosi, a kao takva sastoji se od izražajne ravni (zване *pripovjedni diskurz*) i sadržajne ravni (zване *priča*) (v. Chatman 1989: 141).

Na ovome mjestu važno je uvesti pojmove formalističke koncepcije: *fabula* i *siže*, odnosno strukturalističke distinkcije: *priča* i *diskurz*.

Priča. Priča (*mythos*, engl. *story*, fr. *histoire*) temeljna je struktura zatvaranja vremenskog tijeka između početka i kraja (v. Solar 2004: 126). Priča je neki događajni slijed. Ta nas kratka definicija navodi na dva zaključka. Prvo, događaj je determiniran slijedom, dakle postoji točno određen začetak, razvoj i zatim svršetak nekog događanja; i drugo, priča nije statična, već ima dinamiku, radnju koja se tvori uspostavljanjem bitnih događaja kao prijelomnih trenutaka.⁵

⁵ Valja, ipak, biti na oprezu pri definiranju priče pojmom *događaj*. Naime Kovačević (2001: 56–57) ističe da događaj nikada nije isto što i priča koja na njega referira. Autorica upućuje da bi prikladniji izraz za priču u tom smislu bilo *zbivanje*, koje se „zbiva“ na nekoj temporalnoj (slijednoj) i prostornoj liniji te dobiva svoje značenje u fiktivnom svijetu priče. Slijedi da događaj, jednom kad se nađe u jeziku, prestaje biti događajem i postaje značenjem (v. Kovačević 2001: 57). Iz te perspektive postaje jasno da priča nije prvobitni zbiljski slijed događaja nego njihov naknadni, iz diskurza izvedeni konstrukt (v. Biti 1992: 32).

Fabula. Tomaševski fabulu pripovjednog teksta definira kao „cjelokupnost događaja u njihovoj uzajamnoj unutarnjoj povezanosti“, odnosno kronološki redosljed motiva (događaja) i njihovu kauzalnu povezanost, a siže kao „cjelokupnost tih istih motiva u onome redosljedu i povezanosti kako su izneseni u djelu“ (Tomaševski 1998: 10–14). Za Umberta Eca fabula je „osnovna shema naracije, logika radnji i sinteza likova, vremenski raspoređen tok događaja“ (Eco 1992: 201). Solar fabulu tumači kao neku vrstu izvanknjiževne okosnice uzročno-posljedičnih događaja, koji su u pojedinom književnom djelu prikazani tako da pretpostavljaju vremenski slijed kakav je poznat i moguć u zbilji, dok siže književnog djela u pravilu odstupa od tog redosljeda (usp. Solar 2001: 53).

Siže. Siže je pojam kojim su ruski formalisti nazivali umjetnički raspored događaja u pripovjedom tekstu koji nastaje reorganizacijom fabularnog (kronološkoga i logičkoga) redosljeda događaja. Siže se naime može odrediti kao niz događaja onakav kakav je u književnom djelu, što znači da se uglavnom ne drži strogo kronologije.

Prema Barthesu književno se djelo sastoji od dvaju aspekata – priče (*histoire*), koja načelno odgovara fabuli, i diskurza (*discours*), koji načelno odgovara sižeu (v. Barthes 1966: 126, prema Grdešić 2015: 17). Ključna je razlika između navedenih koncepcija u tome što formalisti fabulu podređuju sižeu, a u strukturalizmu priča i diskurz imaju isti status te se smatraju „jednako literarnim“ (Todorov 1966: 127, prema Grdešić 2015: 17). Tome je blisko i već spomenuto Chatmanovo tumačenje dviju razina pripovjednog teksta, pri čemu je priča *što* pripovjednog teksta, a diskurz njegovo *kako* (v. Chatman 1978: 19, prema Grdešić 2015: 18).

Na razmeđu tih dvaju naratoloških koncepata (izražajne i sadržajne ravnj) očituje se i važnost stilistike, koju zanima ponajprije kako je priča oblikovana i iznesena u diskurzu. Pritom se može činiti da je to „kako“ primaran domat stilističke analize. Međutim ozbiljno određenje stila (v. Bagić 2003), odnosno stilističke interpretacije jasno sugerira „da *kako* zapravo uvijek znači i *što* (...) da je *forma* itekako i *sadržaj*“ (Vuletić 2002, kurziv naš).⁶ Upravo će nam stoga stilistička interpretacija biti nužna u tumačenju promjena do kojih dolazi tijekom adaptacije pripovjednog diskurza u drugu formu, pri čemu se nužno mijenja i njegov sadržaj.

⁶ Sadržaj i forma predstavljaju dvije strane istog predmeta, a često se ističe da je upravo „(...) stil [je] kroz povijest sustavno posredovao između forme i sadržaja teksta, između lingvistike i književne kritike, između označitelja i označenog, univerzalnog i individualnog, detalja i cjeline, subjektivnog i objektivnog“ (Ryznar 2015).

Kasnije se naratološki fokus više usmjerio na diskurz i čin pripovijedanja, odnosno na samu formu pripovjednog teksta, „jer je upravo diskurz onaj aspekt teksta koji nam je jedini dostupan i koji posreduje pojedine elemente priče“ (Grdešić 2015: 19). U tome će najznačajniji biti Genetteov model ustrojstva pripovjednog teksta koji umjesto dvije, uvodi tri razine: priča (označeno ili sadržaj), tekst ili diskurz (označitelj, iskaz ili sam pripovjedni tekst) i pripovijedanje (čin proizvodnje pripovjednog teksta) (Genette 1980: 27, prema Grdešić 2015: 20). Pripovijedanje je način na koji se ostvaruje priča/pripovijest (v. Solar 2004: 131), odnosno proces kojim se priča transformira u diskurz. U medijima filma i kazališta pripovijedanje se prevodi u prikazivanje priče.

Ovaj nam je vrlo kratak prikaz tek nekoliko pojmova iz teorije književnosti poslužio za elaboraciju pitanja što omogućuje naraciju izvan granica medija i komparativnu analizu njihovih sadržaja. U pričama raznih vrsta i žanrova pronalaze se strukture nesvodive na medij u kojemu se ostvaruju (v. Gilić 2007: 18). Naime, za razliku od diskurza, priča kao apstraktna konstrukcija nije izravno dostupna čitatelju, već postoji isključivo *in absentia*, prije svake realizacije u konkretnom pripovjednom tekstu, a to joj omogućuje da se premješta iz medija u medij, iz jezika u jezik, kao i unutar istog jezika (v. Grdešić 2015: 18–19). Tako nam se čini da je upravo priča (fabula)⁷ ona tematska građa koja može biti supstancija sadržaja više medija, iako ne može biti u različitim iskaznim medijima uobličena na isti način, ali to nam ionako, tvrdi Peleš, omogućuje da sagledamo pojedine realizacije ili forme sadržaja (v. Peleš 1999: 31). Tako zamišljena priča posjeduje autonomiju (v. Rimmon-Kenan 2002: 6) te možemo govoriti o njezinom „izvanmedijskom“ statusu, odnosno kao o važnoj unutarnjoj vezi između književnog djela i njegove adaptacije (predstave, filma itd.).

Znači li to međutim da priča ostaje ista? Ili se ipak nešto u tom prijenosu gubi i dobiva, te kako to utječe na žanrovsku podjelu priče? To su neka od pitanja koja nas uvode u sljedeće poglavlje.

2.3. Problem žanrovske klasifikacije i njihova usidrenost u dijegezi/mimezi

U procesu adaptacije romana mijenja se prvobitna struktura teksta u novu formu, odnosno predložak za izvođenje na sceni. No govorimo li i dalje o istom tekstu ili o njegovoj inačici?

⁷ Rimmon-Kenan tu „imanentnu strukturu priče“ naziva još i narativnost (*narrativity*) ili narativ (usp. Grdešić 2015: 19). McFarlane (1996) također pripovjedni tekst definira kao priču ili narativ, odnosno onaj element koji se može prenijeti/prevesti u drugi medij (što ne vrijedi nužno i za ostale elemente).

U zborniku *Storyworlds across Media, Toward a Media-Conscious Narratology* (2014) teoretičari šire okvir naratološke discipline dajući joj široki potencijal intermedijalnog ulančavanja teksta i slike, književnosti, filma i masovnih medija, nazivajući takvu naratologiju intermedijalnom.

Osnovni je zadatak semiotike kazališta prikazati da postoji kazališni jezik koji se po uzoru na Jakobsonov pojam *literarnosti* naziva scensko pismo ili *teatralitet* (Pavis 1976, prema Paprašarovski 2003: 45). Anne Ubersfeld (1999) traži specifičnost kazališnog jezika unutar Barthesove definicije teatra,⁸ pokušavajući izlučiti dvije skupine znakova: dramski tekst (T) i tekst predstave (T'). Potonji, koji naziva još i tekstom režije, moguć je zahvaljujući „poroznosti“ dramskog teksta, odnosno koncepcije prema kojoj unutar dramskog teksta postoje „tekstualne matrice“ koje upućuju na predstavu. Ta šupljikavost nije samo svojstvo dramskog teksta, već i bilo kojeg drugog proznog književnog djela, što se nadovezuje na ono što smo ranije govorili o proizvodnji značenja kao svjesnog čina recepcije.⁹ Podsjetimo nakratko: razumijevanje je čitateljevo uspostavljanje svijeta romana, odnosno njegovih sastavnih značenjskih jedinica (v. Peleš 1999: 49).

U slučaju adaptacije navedena bi shema izgledala ovako: *tekst romana* → *tekst adaptacije* → *tekst predstave*. Ne ulazeći dublje u složene semiotičke rasprave o podjeli kazališnog čina na dramski tekst i situaciju,¹⁰ radi jednostavnosti i preglednosti, a i radi suženog interesa našeg rada, ograničit ćemo se samo na tekst romana i tekst adaptacije, koji ćemo poistovjetiti s tekstom predstave. Opravdanje za analogiziranje potonjih dviju instanci nalazimo i u Lotmanovoj definiciji: „Predstava je odigrani verbalni tekst komada“ (Lotman 2001: 89).

Međutim ono što je nadalje sporno jest pitanje možemo li tekst adaptacije shvatiti kao varijaciju teksta ili kao posve nov tekst. Što se događa s tekstom romana kada se počne „upotrebljavati“, tj. kad se na njemu gradi nova, drugačija izvedbenost? Djelomično smo na ta pitanja odgovorili

⁸ Barthes tvrdi da se kazališna posebnost ili teatralitet može prikazati formulom „kazalište minus tekst“ (Barthes, 1964: 41–42, prema Paprašarovski 2003: 102).

⁹ To se obilježje potvrđuje i u interpretacijama književnih djela, gdje je svako tumačenje samo pokušaj približavanja modelu djela, kako kaže Lotman: „pri prekodiranju umjetničkog sustava na neumjetnički jezik uvijek ostaje 'neprevedeni' ostatak – ona nadinformacija koja je moguća samo u umjetničkom tekstu“ (2001: 94). Zato se interpretacijom beletrističkog teksta, tvrdi Bagić, treba baviti stilistički kritičar, „i to kritičar koji će svoj posao na stanovit način shvaćati kao obnavljanje (dapače, kao nedoslovno udvajanje) umjetničkoga govora“ (2003).

¹⁰ Ako odbacimo ideju o jednakosti teksta i predstave, koja pretpostavlja transkodifikaciju jednog sustava u drugi, odnosno intersemiotičko prevođenje, ostaje mogućnost tumačenja prema razinama: tekst kao dubinska struktura (genotekst) koja se ostvaruje u predstavi kao površinskoj strukturi (fenotekst). Pavis upozorava na takvo podčinjavanje teksta situaciji, kao izvanjezičnoj, scenskoj sferi, gdje tekst postaje sekundarna emanacija (Pavis 2004: 74). Više o problemu odnosa teksta i predstave, tj. „o današnjem krhkom statusu dramskog teksta, i na pozornici i u kazališnoj teoriji“ vidi u Ilter 2015, prema Čale Feldman 2019.

definirajući tekst (nativ) kao znak čija je supstancija sadržaja poslužila da bi se sačinio novi znak, nova umjetnička tvorevina. Drugo rješenje možemo potražiti u drevnoj razlici između mimeze i dijegeze, odnosno kazivanja i prikazivanja, čiji nam *modus operandi* otkriva napetost između teksta i izvedbe, objašnjavajući je kao rezultat nužne interakcije jezičnih i kazališnih znakova (v. Papašarovski 2003: 48). Upravo je izvedbenost onaj kriterij po kojem se mogu diferencirati tekst romana i tekst adaptacije, pa zato možemo govoriti o adaptaciji kao kazališnom diskurzu. „Taj se diskurz razlikuje od književnoga ili svakodnevnog diskurza upravo po svojoj izvođačkoj snazi, svojoj moći da simbolički izvede radnju. Zahvaljujući implicitnoj konvenciji, u kazalištu se ostvaruje Austinova tvrdnja 'reći znači činiti' pa kazališni diskurz možemo shvatiti i kao izgovorenu radnju“ (v. *op. cit.*: 108).¹¹

Ovisno o tome je li iskaz izravno predočen recipijentu (publici) ili je posredovan preko pripovjedača, klasificiramo pripovjedna djela na mimetička i dijegetička, no to, kako se pokazalo još od antike, nije tako jednostavno. Pojmovi mimeze i dijegeze potječu još iz starogrčke poetike i retorike. Platon razlikuje imitaciju u pravom smislu (*mimesis*) od obične priče (*diegesis*) te razlikuje prema tome dva vida pričanja: mimezu kao stvaranje dojma da netko drugi govori (dijalog, monolog i upravni govor) (usp. Botić 2013: 30–31; Rimmon-Kenan 2002: 109), i dijegezu kao odliku samog „pjesnika“ koji je govornik teksta, a ne netko drugi. Tako je dijegeza oponašanje nekog događaja riječima, odnosno pripovijedanjem, a ne prikazivanjem djelovanja likova (v. Pavis 2004: 56). Aristotel prevrednuje Platonovu koncepciju te proširuje značenje mimeze i na oponašanje radnje, dajući joj tako ne samo mimetični već i onaj djelatni, stvaralački karakter. Na taj je način mimezu odredio kao prikazivanje radnje, neodvojivo povezanu uz scenske uvjete dramskog prikazivanja na pozornici (v. Botić 2013: 30).

Razliku mimeza/dijegeza, prema Platonu, ponovno koristi Genette (1972, prema Peleš 1999: 106), za kojeg je pripovijedanje jedini način predstavljanja u književnosti. Genette tvrdi da je upravo narativni dio priče imitativniji jer prenosi događaje ili sljedove događaja, dok mimetični dijelovi ne prikazuju govor, nego ga doslovce ponavljaju (v. Genette 1974: 1406). Smatrajući tako dijegezu temeljnom pretpostavkom pripovjednog modusa, Genette unutar pripovjednog teksta razlikuje dijegetičke razine koje nastanjuju pripovjedači, likovi, ispričovijedani događaji

¹¹ Lada Čale Feldman u svojoj knjizi *Onkraj pozornice* bavi se kompleksnim pitanjem razlučivanja dramskog od pripovjednog modusa, napominjući da je izvedbenost moguće promatrati i unutar žanra usmenog pripovijedanja – kao *izvedbu pripovijedanja*. Autorica pritom tvrdi da su teorijsku zbrku „dodatno potpomogle brojne uspješne prilagodbe i kazališne postavbe pripovjednih tekstova, od novela do čitavih višetomnih romana, kao što su *Rat i mir* ili *Krležine Zastave*“ (Čale Feldman 2019: 20).

itd. Za njega, pripovijedanje može stvoriti iluziju, učinak mimeze, ali to čini putem dijegeze, jer jezik može savršeno oponašati samo jezik (v. Genette 1974: 1407; Rimmon-Kenan 2002: 111).

U angloameričkoj kritici 20. stoljeća opreka mimeza/dijegeza reaktualizira se pod terminima *telling* (kazivanje, pričanje, prepričavanje) i *showing* (prikazivanje, dramatizirano prikazivanje, pokazivanje) (v. Solar 2001: 55). *Showing* tako predstavlja izravno prikazivanje događaja i razgovora (pripovjedač je odsutan), dok je *telling* prikaz posredovan instancom pripovjedača koji pripovijeda. Budući da se događaj ne pripovijeda iz sebe samog, odnosno izravnim sudjelovanjem likova, njihovim dijalozima i monolozima (svojstveno dramskom iskaznom načinu prema Platonu), tehnika *kazivanja* bila bi dijegeza, dok bi mimeza bilo neposredno *prikazivanje* onoga što se događa. Takvo tumačenje nudi i Rimmon-Kenan (2002: 110), objašnjavajući da pojam *showing* (prikazivanje) podrazumijeva izravno predstavljanje događaja i razgovora pri čemu se čini kako pripovjedača nema, a pojam *telling* (kazivanje) podrazumijeva pripovjedački posredovano predstavljanje pripovijedanjem. Međutim, čak kad se i čini da pripovjedača nema, slučaj je zapravo da je njegova instanca nevidljiva jer, kako napominje i Solar (2001: 54), u strukturi priče uloga je pripovjedača nezaobilazna.¹²

Jasno je da u svakom slučaju treba voditi računa o mješovitim svojstvima književnih rodova, odnosno činjenici da unutar dijegetičkog univerzuma prema Genetteu mogu biti uklopljeni različiti modusi izražavanja, odnosno pripovjedni načini (v. Lovrić 2016: 13). Očigledno je također da priča može biti ispričana različitim sredstvima i na različite načine, jer svaki medij ima svoje iskazne mogućnosti, ali da je uvijek netko mora ispričati. Kazalište bi, shodno tomu, bilo spoj mimetičkog i dijegetičkog, odnosno ponajbolji oblik neposrednog oponašanja.

Culler (2001: 101) ističe sljedeće:

„Kada je suočen s tekstom (pojam koji uključuje filmove i ostale izvedbe), čitatelj ga tumači nalazeći u njem priču i zatim tekst poima kao jednu posebnu prikazbu te priče; prepoznavši „što se zbiva“, sposobni smo misliti i o ostatku jezičnoga materijala kao o portretiranju koje se upravo odvija. Tada se možemo upitati koji je tip prikazivanja odabran i što se time postiže.“ (2001: 101)

Iz rečenog se daje zaključiti da Culler tekst približava pojmu izvedbenosti, što znači da bi se u najširem smislu tekstom moglo nazvati ono što je konstruirano, proizvedeno (roman, film,

¹² O razlici između pripovijedanja i kazivanja, Peleš napominje sljedeće: termin pripovijedanje koristi za imenovanje cjelokupnoga pripovjednog postupka (od kazivanja o događajima do njihova izravnog prikazivanja), dok se termin kazivanje upotrebljava kako bi se označila ona pripovjedna tehnika kojom pripovjedač ili neki lik iznosi što se dogodilo (v. Peleš 1999: 106). Ako se dakle radi o kazivanju, uvijek mora postojati neki kazivač, pripovjedački glas (v. Chatman 1989: 141).

pravni dokument, filozofska knjiga). S obzirom na to zaključujemo da tekst adaptacije jest novi tekst, ili semiotički gledano, nova forma izraza nastala na temelju supstancije sadržaja. Zato možemo i pripovjedno djelo (roman) i kazališnu predstavu nazvati tekstom, a svaki je od njih entitet za sebe.

S druge strane ako adaptaciju shvatimo kao inačicu, varijantu teksta, to nužno uspostavlja vrijednosna tumačenja prema kojima je izvorni tekst nužno bolji, primarniji (o tom će aspektu kasnije biti više riječi).

U svakom slučaju, potrebno je voditi računa o specifičnom trenutku ili području prijelaza jednog medija i jedne vrste naracije u drugi medijski i narativni prostor (v. Purgar 2013: 99). Jer prelazak s kazivanja na prikazivanje također znači i promjenu medija i promjenu žanra, a s tim, kako naglašava Hutcheon, dolazi i do pomaka u očekivanjima publike (v. Hutcheon 2006: 45). Tako tekst adaptacije (tekst predstave) predstavlja dinamizam od jedne stilističke strukture (romaneskne) k drugoj stilističkoj strukturi (izvedbenoj), odnosno prelazak od literarnog jezika ka kazališnom (v. Tataragić 2011: 7). Zaključno, radi se o prijelazu iz jednog žanrovskog sistema u drugi, što nas nužno dovodi do dvaju vrlo važnih postupaka/aspekata takva prelaska: dramatizacija i adaptacija. U sljedećem poglavlju opisat ćemo kojim postupcima dolazi do takve transmisije.

2.4. Dramatizacija i adaptacija

Govoreći o mimezi i dijegezi rekli smo već da ono što se na pozornici događa (izvodi) postoji kao čin prikazivanja. Određivanje predstave prije svega kao mimeze, a narativnog teksta kao dijegeze, Katnić-Bakaršić (2003: 15) argumentira deiktičkom artikulacijom jezika u drami, koju tumači kao postupnu prevlast radnje nad naracijom. Ali one radnje koja se proizvodi u govoru. Zato Pavis ističe da je kazališni diskurz baš poput performativa „govorena radnja, odnosno govorni čin“ (Pavis 2004: 47). Glavne karakteristike tog dramskog diskurza – dijaloška forma, deiktičnost, performativnost i izvedbena dimenzija (v. Katnić-Bakaršić 2003: 17) – jesu ona obilježja koja ga razlikuju od romanesknog diskurza.

U transformaciji od kazivanja (*telling*) do prikazivanja (*showing*) adaptacija nužno znači neku promjenu; određeni elementi proznog djela moraju se kodirati u govor, akcije, zvukove i vizualne slike (v. Hutcheon 2006: 40). Očito je da ta promjena uključuje proces dramatizacije. Međutim tu se javlja terminološka nejasnoća kao posljedica nedovoljno precizna definiranja (i

zatim korištenja) pojmova *adaptacije* i *dramatizacije*, pri čemu nije jasno radi li se o istoznačnicama ili o razdvojenim pojmovima (procesima).¹³

U Botiću nalazimo detaljnu i iscrpnu analizu razgraničenja tih dvaju pojmova u stranoj i domaćoj literaturi (v. Botić 2013: 20–26). Autor iz njih zaključuje sljedeće:

„Dramatizacijom se, dakle, smatra pretvorba epskog teksta u dramski tekst postupkom koji teži iz sustava epike izlučiti potencijal dramskog i prenijeti ga u novi, dramski tekst. Adaptacijom, kojoj je radi jasnijeg određivanja pojma poželjno pridodati i atribut *scenska* ili *redateljska*, smatra se postupak prijenosa značenja iz proznog izvora brojnim redateljskim zamislima uobličavanja materijala na sceni, ali bez zapisivanja dramatizacijskog procesa u čvrsto strukturiranom dramskom tekstu. (...) *Inscenacija* označava bilo koji prijenos tekstualnog, zapisanog materijala na kazališnu scenu. Pojmovi *prerada*, *preobrazba*, *prijenos*, *prijevod* i *obrada* označavaju uglavnom neki diskurzivni pomak, bilo u relaciji između pojedinih književnih rodova, bilo u intermedijalnom odnosu između literature i kazališne scene.“ (2013: 26)

U navedenom zaključku nalazimo nekoliko problematičnih teza. Najprije, tekst koji nastaje dramatizacijom autor određuje kao dramski tekst, što proizlazi iz njegova shvaćanja čvrste zadanosti dramske forme kao takve. U kontekstu ovog rada, napravili smo pomak od dramskog teksta prema dramskom diskurzu, koji je sačinjen od elemenata dramske forme, ali koji ga, kako shvaćamo, ne određuju nužno kao dramu, nego kao predložak za izvođenje na sceni.

Prilagodbom romana za izvođenje na sceni nastaje novi tekst, tekst adaptacije ili tekst predstave, a glavno je obilježje tog teksta upravo njegova izvedbenost. U tom smislu adaptaciju možemo definirati i kao *inscenaciju* – redateljevo ostvarenje dramskog i uopće književnog djela na pozornici, što navodi i Botić. Drugo što smatramo problematičnim jest model „prijenosa značenja“ iz proznog izvora na scenu. Značenje je inherentno svojstvo teksta, nerazdvojiva supstancija njegove forme. Međutim, iako ostaje objektivnom razinom interpretacije sadržaja, ono se uspostavlja recepcijom, u procesu rekonstrukcije. Pripovjedni tekst nije semantički prazan, već ima svoju semantičku stranu, koju recipijent djelomično rekonstruira kao njegovo značenje (v. Peleš 1999: 129). To znači da adaptacija uvijek otvara tvorbu novog značenja, a nikako prijenos istog značenja u drugi medij. Kako naglašava i Čale Feldman: „Ideju odjelitosti »značenja« od forme, a onda i semantičke ekvivalencije bilo kojeg predloška i predstave teatrologija je odavno pokosila i kada je u pitanju bio odnos dramskog teksta i predstave, pa

¹³ Valja još spomenuti da adaptacija ima primjenu na širokom broju područja – u mnogim aspektima ne samo umjetničkog već i svakodnevnog života: televiziji, filmu, kazalištu, internetu, stripovima, reklamama, ambalaži proizvoda, tematskim parkovima, videoigrama i sl. Više o tome vidi u: Hutcheon 2006.

sumnjam da bi se ta ideja mogla ponovno uvući na mala vrata kada je posrijedi inscenacija pripovjedne proze“ (Čale Feldman 2013: 315).

Kako onda definirati dramaturgiju i adaptaciju? U *Pojmovniku teatra* Patricea Pavisa adaptacija i dramaturgija definiraju se eliptično i zbunjujuće, često i kao sinonimi (usp. Botić 2013: 20).

Pavis adaptaciju definira ovako:

„Preinaka nekog djela njegovim premještanjem iz roda u kojem je napisano u drugi rod (primjerice, romana u kazališno djelo). Adaptacija (ili dramaturgija) odnosi se na narativne sadržaje (priča, fabula) koji ostaju sačuvani (manje, više vjerno, ponekad uz znatna odstupanja), a diskurzivna struktura doživljava temeljno preoblikovanje naročito radi prijelaza na potpuno drugačiji dispozitiv iskazivanja. Tako se roman adaptira za pozornicu, film ili televiziju. Tijekom te semiotičke operacije transfera, roman je pretočen u dijaloge (koji se često razlikuju od izvornih) te prije svega u scenske radnje koje se koriste svim sredstvima kazališnog predstavljanja (gestama, slikom, glazbom itd.).“ (Pavis 2004: 21)

Kraće rečeno, scenska adaptacija bi bila verzija djela koje izvorno nije napisano u dramskom obliku, ali je adaptirano ili „preispisano“ (prerađeno) s ciljem da ga se prikaže na pozornici (v. *op. cit.*: 334). Na tom tragu i Prohić adaptaciju naziva „scenskom prilagodbom“, ali unutar istog žanra, samo za drugi medij, u ovom slučaju kazališni (v. Prohić 1996: 134, prema Botić 2013: 23).

Uza sve to valja naglasiti da se adaptacija odnosi i na proces adaptiranja i na sam proizvod koji nastaje kao krajnji rezultat tog procesa. Kad govori o procesu adaptiranja, Hutcheon (2006: 6–8) izdvaja tri odvojene, ali međusobno povezane perspektive: 1. adaptacija je *transpozicija* ili *transkodifikacija* određenog djela koja uključuje promjenu medija ili promjenu žanra; 2. adaptacija je proces *proizvodnje* koji nužno uključuje (re)interpretaciju i (re)kreaciju; 3. adaptacija je oblik *intertekstualnosti* (ponavljanje uz varijacije).

Što se tiče dramaturgije, Pavis je definira ovako:

„Prilagodba nekog epskog ili pjesničkog teksta i njegovo pretvaranje u dramski ili građu za uprizorenje“. (...) Dramska adaptacija romana česta je pojava i u 20. stoljeću, naročito adaptacija koja polazi od djela koja su već sama po sebi izrazito dramska. (...) Mnogobrojne dramaturgije kao i htijenja da se kazalište više ne ograničava na dijaloški tekst napisan na pozornicu, daju se objasniti utjecajem i konkurencijom filma i televizije, koji prakticiraju adaptacije romana.“ (Pavis 2004: 66)

Kraće rečeno, dramaturgija koja se odnosi na tekstualnu strukturu odvija se u sljedećim etapama: dijalogizacija, stvaranje dramske napetosti i sukoba između likova, dinamika radnje

(v. Pavis 2004: 373). Očito je da u tom procesu dolazi do premještanja interesa s jednih elemenata fabule na druge, refokusiranje na teme, likove i zaplet, verbalne dijaloge (v. Hutcheon 2013: 40), odnosno isticanje onih elemenata teksta koji su glavne karakteristike dramskog diskurza.

Prohić dramtizaciju definira kao postupak preinake žanrova, transponiranja određenog žanra u drugi žanr, u žanr dramskog roda te zaključuje da dramtizaciju obilježava dramatsko kao dominantno (v. Prohić 1996: 134, prema Botić 2013: 23).

Konačno, distinkciju između dramtizacije i adaptacije možemo sažeti ovako: adaptacija shvaćena kao scenska prilagodba jest restrukturiranje proznog materijala u izvedbeni materijal, kroz procese rastvaranja i zatim ponovnog stvaranja i osmišljavanja, dakle preinakama koje interveniraju u konstitutivne elemente književnoga žanra – u pripovjedni diskurz i njegov stil, ali istovremeno zadržavaju interes za priču, koja se nameće kao transmedijski potencijal, kako bi od pripovjednog nastao dramski diskurz. Te se preinake događaju upravo kroz proces dramtizacije – postupak kojim neko pripovjedno djelo dobiva attribute dramskog žanra.

Na kraju, pozabavimo se još i pitanjem vjernosti produkta adaptacije izvoru (predlošku), koje suvremeni teoretičari adaptacije nazivaju *kritikom vjernosti* (v. Hutcheon 2006; McFarlane 1996; Stam 2008).

Adaptacije književnih djela popularne su i česte te se oko njih uvijek javljaju brojne kontroverzije, odnosno pitanje treba li adaptacija „ostati vjerna originalu“ ili ne. Književno djelo koje se adaptira, raščlanjuje i preoblikuje ovisno o željenom mediju, doživljava promjenu tkiva samog teksta kako bi nastao predložak za scensku izvedbu. Premještanje u drugi medij ili čak kretanje unutar istog medija znači promjenu, preoblikovanje, mijenjanje forme izraza (v. Stam 2000: 62, prema Hutcheon 2006: 16).

Govoreći o adaptacijama književnih djela, recepcija je uglavnom usmjerena na „moralističke“ kritike o „nevjernosti“, „izdaji“, „deformaciji originala“, a ponekad se govori i o „vulgarizaciji“ (kao degradaciji adaptacije u odnosu na književni tekst) i „desakralizaciji“ (kao gubitku povlaštene pozicije koja pripada samo primarnoj umjetnosti – književnosti). Stam zaključuje da je retorika o adaptacijama uvijek negativno konotirana i upućuje na gubitke, zanemarujući ono što se u tom prijenosi može i dobiti (v. Stam 2008: 3). Čitatelj se osjeća „izdanim“ ako adaptacija ne ispuni njegova očekivanja i ne poklopi se s mentalnim slikama oblikovanim tijekom čitanja, drugim riječima, ako se ne uspostave ista tematska, estetska i stilska određenja

romana.¹⁴ Suvremeni teoretičari adaptacije tvrde da bi trebalo odbaciti promatranje adaptacije kroz prizmu vjernosti jer takav pristup podrazumijeva tretiranje adaptacije kao derivativne, sekundarne umjetnosti (usp. Lovrić 2016: 38).

McFarlane, jedan od novijih teoretičara adaptacije, tumači da postoje mnogobrojni načini na koje se može adaptirati jedno te isto djelo, pri čemu proces adaptacije uspoređuje, tj. izjednačuje s prijevodom. Takvo je shvaćanje blisko povezano i s postmodernističkom teorijom *intertekstualnosti*, prema kojoj je svaki tekst zapravo mozaik citata, apsorpcija i transformacija drugog teksta (v. McFarlane 1996: 194). Drugim riječima, ne postoji „original“, nego samo adaptacija adaptacije.

Hutcheon smatra da je adaptacija repeticija (engl. *repetition*) bez kopiranja (engl. *replication*) (v. Hutcheon 2006: 173). Adaptacijski tekst shvaća kao „rad koji je drugi, a da nije sekundaran“ (v. *op. cit.*: 9) – rad koji ima svoj vlastiti vrijednosni integritet. Time potvrđujemo i zaključak koji smo iznijeli u poglavlju o žanrovskoj klasifikaciji: tekst adaptacije uvijek je drugi tekst, a ne varijanta istog teksta.

¹⁴ Naravno, pitanja vrijede i u obrnutom slučaju: što se događa ako prvo vidimo film ili predstavu, a tek onda čitamo djelo? Više o tome vidi u Hutcheon 2006; Stam 2008.

3. Analitički dio

3.1. Pristup analizi adaptacije

Pri odabiru teme rada učinio nam se zanimljivim metaforički opis adaptacijskog „posla“ koji predstoji dramaturgu prilikom kazališne postave epskog proznog djela:

„Na Zajecovim je leđima, naime, bila primarna odgovornost premostiti jaz između romana i kazališta, usporediv s polaganom izgradnjom egipatske piramide, sa svim odmjeravanjima kamene žile nekog planinskog lanca, zatim otimanja kamena njegovu prirodnom stjenovitu staništu, potom zamorno polaganim dovlačenjima i preciznim namještanjima kamenih blokova teksta (tako nastaje roman), nasuprot kratke svečanosti pogrebnog ispraćaja faraona ili kasnije lukave pljačke njegove grobnice (tako operira drama).“ (Govedić 2017)

Ta nas je usporedba potakla da istražimo je li romanu u adaptacijskom procesu zaista nešto „oteto“ i „opljačkano“, ili je uspostavljanjem nove (izvedbene) dimenzije teksta nastao drugi, jednakovrijedan tekst s vlastitim stilskim i poetičkim integritetom.

U predstojećoj analizi propitujemo adaptaciju na primjeru suvremenog hrvatskog romana *Črna mati zemla*. Riječ je o idejno-tematski složenu i jezično-stilski slojevitu djelu, koji „svojeg autora najavljuje – ma što najavljuje, ustoličuje! – kao nezaobilazno ime najnovije hrvatske proze“ (Kolar 2014). Riječ je o Kristianu Novaku, piscu koji je „ušao [je] u krug ponajboljih hrvatskih pripovjedača i fabulista i doista [je] vratio Međimurje u glavni tok hrvatske književnosti“ (Derk 2013). Istoimena predstava nastala dramatisacijom romana uspjela je na nekoliko nivoa – romaneskni svijet transformiran u drugi znakovni sustav zadržao je temeljne motivske, kompozicijske i fabulativne elemente, dakako uz promjene diskurza, ali bez većih izmjena konstitutivnih odrednica priče, te je ostvaren dojam stilske podudarnosti dviju razina forme sadržaja.

Polazimo od teze da je priča (nativ) dubinska struktura neovisna o mediju u kojem se pojavljuje (v. Chatman 1980: 121). Cilj je komparativne analize usporediti načine posredovanja priče, odnosno opisati narativne mogućnosti romana i predstave: vrste pripovjedača i pripovjedne tehnike, stilske i semantičke postupke (re)strukturiranja fikcionalnog svijeta, dijegetičke razine, fokalizaciju, likove, varijacije pripovjednih glasova, prostorne i vremenske strukture, itd. Stilistička interpretacija očitovat će se tako i na razini priče i na razini diskurza.

3.2. Analiza adaptacije romana *Črna mati zemla* u predstavu

Kako je u teorijskom uvodu više puta naglašeno, pojam „tekst“ ne ograničava se samo na literarne tekstove i jezične znakovne sustave, već ga je moguće razumjeti i primijeniti na svaki sklop znakova (v. Fischer-Lichte 2015: 31; Barthes 1992). U analizi kazališne adaptacije romana *Črna mati zemla* polazimo od specifičnog kazališnog teksta – teksta predstave/adaptacije. Transformacija literarnog teksta u kazališni tekst izvedbe podrazumijeva proces adaptacije, odnosno promjene na linearnoj i strukturalnoj razini, koje uključuju scensko kodiranje čitavih struktura (rečenica, dijaloga i prizora) u novi medijski izraz (scenski jezik) (v. Batušić 1991: 200).

Uvijek se iznova postavlja pitanje: je li izvedba *prijenos* literarnog teksta posredstvom drugog medija, medija pozornice i glumaca, ili se kod takve transformacije radi o procesu *prijevoda* pri kojem se iz jednog znakovnog sustava prevodi u drugi znakovni sustav (v. Fischer-Lichte 2015: 381)? Potonji proces možemo tumačiti kao adaptaciju koja se, kad se radi o transformaciji iz romana u predstavu, najprije događa kroz proces dramatizacije.

Tomislav Zajec, autor dramatizacije romana *Črna mati zemla*, u svom tekstu u programskoj knjižici predstave ističe sljedeće: „U nekim trenucima rada na dramatizaciji redateljici Dori Ruždjak i meni gotovo se činilo da pred sobom imamo živi organizam koji nas, (...), obavještava kako je odlučio oduprijeti se bilo kakvu obliku *prevođenja*“ (Zajec 2017, kurziv naš).

Dakle i „iz pera“ samog dramaturga predstave jasno je: radi se o procesu prijevoda tijekom kojega se događaju stanovite promjene. Mijenjaju se znakovni sustavi: od literarnog do kazališnog. Uzimajući to u obzir, zadatak nam je sljedeći: metodološkom analizom ustanoviti kako je tekla transformacija od dijegeze literarnog teksta do mimeze predstave. Riječima Batušića (1991: 125): „Pred nama je jasan cilj: valja iznova prizvati u život, rekonstruirati, ponovno uspostaviti kompleksno umjetničko djelo što je bilo omeđeno vremenom, prostorom, određeno nizom društvenih, civilizacijskih pojedinosti (...)“.

Prije same analize potrebno je navesti moguće znakove kazališta, onako kako ih navode i klasificiraju mnogi teoretičari: lingvistički, paralingvistički, mimički, gestički, proksemički znakovi, zvukovi, glazba, maska, frizura, kostim, prostorna koncepcija, scenografija, rekviziti, rasvjeta (v. Fischer-Lichte 2015: 37; Pfister 1998). Jednima ćemo u ovoj analizi posvetiti više pažnje, drugima manje, ali u svakom slučaju nastojat ćemo utvrditi na koji su način literarni znakovi transponirani iz svijeta romana u fizički svijet pozornice.

Roman *Črna mati zemla* (2013) drugi je roman Kristiana Novaka (1979), za koji je autor iduće godine nagrađen Tportalovom književnom nagradom za najbolji hrvatski roman.¹⁵ Istoimena predstava *Črna mati zemla* svoju je praizvedbu doživjela u Zagrebačkom kazalištu mladih 1. travnja 2017. godine. Režiju potpisuje Dora Ruždjak Podolski, a autor je dramaturg i dramaturg Tomislav Zajec. Predstava je konkurirala na mnogobrojnim festivalima diljem zemlje i inozemstva, a o njezinoj kvaliteti i prihvaćenosti svjedoče brojne relevantne kritike i nagrade.¹⁶

Roman je podijeljen na pet dijelova od kojih prvi i posljednji nose naziv *Proslav* i *Epilog*, dok su ostala tri naslovljena kao *Sakupljači sekundarnog otpada*, *Kako nacrtati učomas*, *Kutije za bijes*. Budući da je dijelom pisan na hrvatskom standardnom jeziku, a dijelom na kajkavskom dijalektu, na kraju romana stoji i *Rječnik kajkavskih izraza i frazema*, u kojem se donose izrazi sa značenjem koja su posvjedočena u suvremenim mjesnim govorima gornjega Međimurja.

3.2.1. Pripovijedanje i prikazivanje – razlike

Dramaturg predstave Zajec ističe nimalo lak zadatak koji je imao u adaptacijskom procesu:

„U tom je kontekstu pitanje strukture sasvim sigurno bilo temeljno pitanje dramaturgije u smislu selektiranja, grupiranja, a onda i teatraliziranja same građe u trima neodvojivim cjelinama. Prva se očituje u kontekstu predstavljenu iz zbira činjenica onako kako ih u svom romanu predlaže Kristian Novak, druga dolazi iz prostora sadašnjosti koja je okvir za razumijevanje stanja u kojem se nalazi pripovjedač na početku svog narativa i treća povratkom u prošlost donosi svojevrsno objašnjenje koje podjednako očuđuje obje prethodne razine.“ (Zajec 2017)

Tri cjeline o kojima govori Zajec jesu one narativne linije koje je trebalo „preseliti“ na scenu, tj. u formu *showinga*. Njegova adaptacija/dramaturgija prati kompleksnu strukturu romana, odnosno slijedi sličan razvoj radnje kao i Novakov roman, zadržavajući mnogobrojne narativne i tematske slojeve koji se formiraju unutar fikcionalnog svijeta ČMZ.

Tematskih je motiva mnogo: zagrebačka suvremenost „sadašnjeg“ protagonista Matije i njegov ne osobito uspješni pokušaj življenja s traumom, ljubavna priča između njega i djevojke Dine, spisateljska kriza, život u maloj pitoresknoj, ali i okrutnoj međimurskoj sredini u vrijeme

¹⁵ Prvo, za više informacija o drugim važnim nagradama, o tome kako je roman nastao, ali i koječemu zanimljivom o autoru, vrijedi posjetiti službenu web-stranicu Kristiana Novaka: <http://crnamatizemla.com/> [zadnji pristup: 17. III. 2020.]

Drugo, u daljnjem ćemo se tekstu najčešće koristiti kraticom ČMZ, u značenju naslova romana i predstave *Črna mati zemla*.

¹⁶ Za više informacija vidi službenu web-stranicu kazališta ZKM: <https://www.zekaem.hr/predstave/crna-mati-zemla/> [zadnji pristup: 17. III. 2020.]

tranzicije koja obuhvaća prijelaz iz osamdesetih u devedesete godine prošlog stoljeća, komunizam vs. predratno domoljublje/nacionalizam, lokalne legende i mitovi, promišljanja o temama kao što su smrt, pogrebi i traumatični događaji u malom selu u kojem svaki oblik začudnosti i odstupanja od uobičajenih konvencija izaziva društvenu osudu i sumnju, ali ne i kritičko propitivanje, pedofilija, samoća vs. osjećaj pripadnosti, pojedinac vs. kolektiv, strahovi i ono nesvjesno, demoni, potisnuta sjećanja, osjećaj krivnje, krivnja kao prokletstvo, izolacija kao eskapizam/pokušaj bijega, samoobmana, prijateljstvo, ljubav, izdaja...

Pogačnik (2013) u svojoj kritici romana piše:

„Možda se može činiti kako je *Črna mati zemla* prezasićena raznoraznim motivima i širokim zamahom pripovijedanja, no riječ je o nečemu posve drugome. Novak sve te motive dubinski razumije i spaja tako da umnaža njihova značenja i inteligentno isprepliće njihove naoko raznorodne, a zapravo suštinski povezane konotacije“.

Dramatizacija romana možda nije morala uključivati sve gore navedene teme i motive. No ne bi li se u protivnom „dežurni kritičar“ tada zapitao: je li to „ista priča“? Ako bi se u adaptaciji inzistiralo na pojmu „vjernosti“ odnosno „doslovnosti“ prenošenja iz književnosti u kazalište, valjalo bi prethodno utvrditi „ispravno“, objektivno interpretativno stajalište s kojega je jedino moguće prići kazališnoj transformaciji dramskoga teksta (v. Batušić 1991: 194). Ali budući da takvo stajalište ne postoji, u adaptacijskom procesu uvijek je riječ o subjektivnoj procjeni značenjskih mogućnosti i učinkovitosti kazališnih znakova u stvaranju kazališnog teksta koji su redatelju na raspolaganju (v. Fischer-Lichte 2015: 387; Hutcheon 2007: 107). Stoga nema nikakve koristi stvoriti predstavu koja je u potpunosti dosljedna tekstu, ali koja kao takva ne funkcionira unutar kazališta. Slično tvrdi i Chow (2018: 169) – predstava mora biti kazališno angažirana ne bi li se ispričala dobra priča. A to znači da dramatizacijom narativnog teksta nastaje dramsko djelo određeno potrebom za scenskom kontekstualizacijom (v. Botić 2013: 35) i da neminovno dolazi do promjene tkiva teksta.

Priča ČMZ vješto spaja temeljne motive i tematske elemente ishodišnog teksta s onim multimedijски prikazanim pa se čini da je amnezija uzrokovana stresnim događajem kao što je smrt oca s dalekosežnim traumatskim posljedicama, sasvim jasno i vrlo hrabro „ogoljena“ i preseljena na scenu te tako postala ne više samo intimistički proživljena priča o osjećaju krivnje, već priča o kolektivnom previranju i patolojskom strahu cijele jedne sredine.¹⁷

¹⁷ Slično i Lokotar, urednik romana, kaže: „(...) čudio sam se koliko roman široko grabi, epski, galeristički, pejzažistički, a opet intimistički i lirski.“ Dostupno na: <http://crnamatizemla.com/crna-mati-zemla-2/urednik-kruno-lokotar-o-romanu/> [zadnji pristup: 17. III. 2020.]

Matija Dolenčec pisac je koji je zapao u stvaralačku krizu (nakon svoje dvije uspješne knjige, piše treću, ali nema inspiracije za njezin završetak). Još više od spisateljske, glavni junak nalazi se u identitetskoj i egzistencijalnoj krizi zbog nemogućnosti sada odraslog sebe da se suoči s traumom iz djetinjstva izazvanom smrću oca, što ga prisiljava na neprestano izmišljanje priča o vlastitoj osobi i prošlosti. Laganje i izmišljanje utječe na sve aspekte njegova života, između ostalog bivajući razlogom prekida veze s djevojkom Dinom Gajski.

Već se u *Proslovu* romana, kao i u uvodnoj sceni predstave, postavljaju narativni okviri unutar kojih će se dalje razvijati priča (sa svim naznakama najvažnijih motiva koje smo prethodno već naveli). Diskurz *Proslova* sadrži neka od osnovnih načela znanstvenog stila: dokumentarnost, objektivnost, racionalnost (v. Silić 2006: 43).¹⁸ Navodna studija sociološkog istraživanja dviju znanstvenica o nizu samoubojstava koja su se dogodila u jednom međimurskom selu na južnoj obali Mure od sredine svibnja do konca lipnja 1991. stvara dojam ozbiljnosti i istinitosti priče koja slijedi, ali više od toga služi kao kontrapunkt onom irealnom, nesvjesnom i potisnutom koje dominira u drugom dijelu romana. U tom pseudoznanstvenom istraživanju zabilježeno je ukupno osam samoubojstava, od kojih su petorica bili odrasli muškarci od 24 do 54 godine, dvije žene u dobi od 83, odnosno 29 godina, te jedan dječak u dobi od nepunih deset godina.

Predstava započinje istom narativnom linijom, odnosno izlaskom dvoje znanstvenika pred publiku, kojoj se na samom početku obraćaju s: „Poštovanje, kolegice i kolege“, a svoje izlaganje završavaju s: „Imate li pitanja?“, stvarajući tako dojam pseudopredavanja. Utjelovljuju ih glumci Pjer Meničanin i Milica Manojlović, koji također tumače i uloge demona koji prate dječaka Matiju (Hešto i Pujto). Ne radi se o slučajnosti, već o osmišljenom dramatičkom i redateljskom postupku, koji najprije biva tek suptilno naznačen nekim gestičkim detaljima, poput onoga kada znanstvenici povremeno i gotovo neprimjetno iz džepa kute ili iza uha izbacuju bijelo perje, naočigled začuđeni njihovom pojavom.

¹⁸ Općenito, proslov ili predgovor jest tekst na početku knjige koji objašnjava glavni tekst te daje podatke koji olakšavaju čitanje i razumijevanje glavnog teksta. Definicija s Hrvatskog jezičnog portala dostupna na: http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=eVhiXhE%3D [zadnji pristup: 27. II. 2020.]



Slika 1 Dina i Matija sjede na kauču, znanstvenici

U kasnijim scenama dvoje će znanstvenika ponavljati svoja pseudopredavanja (izvještaje), ali tada s jasnijom slikom o svojoj podvojenoj ulozi. Naime netom prije prvog samoubojstva, Hešto i Pujto se na sceni pred gledateljima „pretvaraju“ u znanstvenike, preoblačeći se uz koreografske pokrete iz svojih „demonških“ kaputa i pokrivala za glavu u bijele kute, mijenjajući pritom i svoj diskurz, od kajkavskog dijalekta u standardni jezik, sličan onome s početka predstave:

Dr. Miholjek Lazanin: No, dobro, kolegice, gdje smo li ono stali s našom prezentacijom?

Dr. Perković: Na početku niza samoubojstava kasnog proljeća '91. godine.

Dr. Miholjek Lazanin: U redu, slajd molim!

Na kraju prvog prizora pali se rasvjeta na ostatku scene te se otkriva da su na kauču s lijeve strane cijelo vrijeme sjedili Matija i Dina, koji sada postaju nositelji radnje. Time kao da se nagovještavaju redateljske tehnike rezova i pretapanja koje će biti normativne za cijelu predstavu, posebice kod prikaza prelaska radnje iz jednog u drugi vremenski odsječak (nagli vremenski skokovi iz sadašnjosti u prošlost) ili s jedne na drugu lokaciju. Prelazak iz jedne scene u drugu suptilnim pretapanjem likova, gdje jedni ostaju u sljedećoj sceni u kojoj ne govore već samo promatraju, možemo poistovjetiti s općenitom funkcijom/pozicijom sveznajućeg pripovjedača u narativnom tekstu, koja u konačnici pripada gledateljima, kao najneposrednijim svjedocima priče koja se prikazuje.¹⁹

3.2.2. Pripovjedne tehnike u romanu i predstavi

U stvaranju kazališne predstave na raspolaganju su sredstva za izravno prikazivanje radnje, ali pripovjedna proza zbog ovisnosti o jezičnom mediju ne može imitirati činove/prizore, već ih

¹⁹ Znanstvenici će često biti prisutni na sceni samo kao promatrači, bez verbalnih znakova. Dina ostaje prisutna na sceni, sa strane promatrajući prizor kako baka i Matija „stvaraju“ lokalnu legendu o nastanku Međimurja, a zatim će promatrati i sprovednu kolonu ljudi koji nose upaljene svijeće, i to upravo na bakin spomen Svečara, itd.

mora prepričavati, kazivati, odnosno pripovijedati (v. Peleš 1999: 61). U romanu ČMZ otvara se nekoliko dijegetičkih razina, unutar kojih se razlikuju i tipovi pripovjedača. Dok je u *Proslavu* za posredovanje priče zaslužan objektivni, ekstradijegetički pripovjedač s vanjskom fokalizacijom, *Epilog* je posredovan u obliku čistog dijaloga, bez intervencije pripovjedača.

U poglavlju *Sakupljači sekundarnog otpada* imamo ekstradijegetičkog/heterodijegetičkog pripovjedača koji pripovijeda u trećem licu o životu odraslog Matije, s unutarnjom fokalizacijom koja nije fiksna. Uglavnom je Matija fokalizator radnje, kao u primjerima: „Možda zato što mu je uzgred rekla da je zaljubljena, možda zato što je kroz njezinu ljutnju prodiralo toliko nježnosti, silno je poželio završiti to mučenje“ (Novak 2014: 58); „Možda bi neki prizor pokrenuo film, samo nekoliko sekundi bilo bi dovoljno, mislio je“ (Novak 2014: 89–90). „(...), stegnulo ga je u prsima jer je znao da će se ubrzo vratiti u svoj stan gdje će mu društvo praviti jedino pomisao da više nikada u životu neće napisati ništa dobro i ona neobična slutnja koja je treperila u njegovu truhu (...)“ (Novak 2014: 30). U navedenim citatima glagoli mišljenja i osjećanja („mislio je“, „poželio je“, „stegnulo ga je“, „treperila u njegovu truhu“) ukazuju da se unutarnja fokalizacija realizira pripovjedačevim prepričavanjem misli i osjećaja lika, u trećem licu, a takva pripovjedna tehnika naziva se *psihonaracijom* (v. Grdešić 2015: 160–162).

Dinina fokalizacija također je ostvarena psihonaracijom: „On je njoj bio poseban jer je zbog njega ono što nije shvaćala mogla učiniti svojim. Mogla je to jer ga nikada nije u potpunosti razumjela, kao što joj je to polazilo za rukom s prijašnjim frajerima“ (Novak 2014: 53). Kako tvrdi Grdešić, pripovjedači se redovito služe psihonaracijom kada žele naglasiti da likovi nešto nisu znali, razumjeli ili da nečega nisu bili svjesni (2015: 170). Dobar je primjer za to i sljedeći citat: „Na čudan su ga događaj cijeli tjedan podsjećale palpitacije srca, teško i bolno gutanje te crvene ogrebotine na vratu od grubog ruba kragne. Imao je strašan predosjećaj da to nije učinio svojevrijedno. Slutio je da se njime upravlja s nekog skrivenog mjesta“ (Novak 2014: 70). A isto tako iz Dinine perspektive prvi puta saznajemo i o Matijinim povremenim provalama bijesa, u vrijeme kada nije mogao dokučiti odakle dolazi taj osjećaj:

„Uvjerila se da skriva nešto od nje kada ga je jedne večeri slučajno vidjela (ušavši nečujno u stan) kako jednom rukom mahnito udara po jastuku klečeći na podu, a drugom čvrsto prekriva usta i nos susprežući riječi koje su se tukle na izlazu iz njegova grla. Bile su to riječi nekog njoj nepoznatog jezika, urlao je u dijaboličnoj riki koja kao da je dolazila iz ponora. U sjećanju joj je ostalo *inhitfff, olkaaaz i cnallk* ili *cnarrk*. Prizor ju je toliko prestravio da je na prstima izašla iz stana i nazvala ga s ulice pola sata kasnije.“ (Novak 2014: 55)

Fokalizacija je i u ovom primjeru ostvarena tehnikom psihonaracije, što potvrđuje ekvivalentna fraza za glagol mišljenja („u sjećanju joj je ostalo“) i glagol osjećanja („je prestravio“).

Na temelju svega rečenog možemo zaključiti da se u poglavlju *Sakupljači sekundarnog otpada* radi o sveznajućem ekstradijegetičkom pripovjedaču, pouzdanom glasu koji poznaje glavne junake i vlada pripovjednom situacijom, ali, poštujući kod unutarnje fokalizacije, prešućuje određene buduće informacije, kako bi se one naknadno otkrile. Na kraju tog poglavlja on najavljuje prijelaz na nižu razinu: „Ono što je Matiji zvučalo razumljivo, s druge je strane telefonske linije bio nerazumljiv slijed slogova. Međutim, nije bilo bitno što je govorio unutraške. *Jer pisao je unaprijed*“ (Novak 2014: 97, kurziv naš). Time se unutar intradijegetičke otvara hipodijegetička razina (umetnuta dijegeza, priča u priči), za čije će pripovijedanje biti zadužen Matija, sada u ulozi intradijegetičkog/homodijegetičkog pripovjedača.

Dakle u sljedećim dvama poglavljima romana vlastitu priču pripovijeda bliskiji, intimniji glas u prvom licu, a fokalizator postaje šestogodišnji dječak: „Nemoguće je ispričati priču o neobičnom, dijelom i doista jezivim događajima *moga* djetinjstva, a ne početi s legendom koja je preživjela među stanovnicima gornjega Međimurja“ (Novak 2014: 101, kurziv naš).

S obzirom na to da hipodijegeza uvijek stoji u nekom odnosu prema glavnoj dijegetičkoj razini, Genette predlaže tri moguće funkcije: eksplikativnu, djelatnu i tematsku (Genette 1980: 232–234, prema Grdešić 2015: 98–99). U romanu ČMZ hipodijegetička pripovijest vrši sve tri navedene funkcije. Svrha eksplikativne jest otkrivanje uzročno-posljedičnog odnosa između događaja na prvoj i drugoj razini pa nam tako hipodijegeza otkiva Matijinu prošlost, objašnjavajući razloge njegova ponašanja u sadašnjosti. Tematska funkcija utemeljena je na analogiji između (intra)dijegetičke i hipodijegetičke razine, gdje niža razina zrcali višu (v. Grdešić 2015: 99). Tako individualna trauma dječaka zrcali kolektivnu traumu sela, i obrnuto – trauma veće sredine odražava se u traumi jedne osobe. Dokaz je to da se tematskom funkcijom u romanu ostvaruje i struktura *mise en abyme* (v. Rimmon-Kenan 2002: 94), a slično tvrdi i Matek (2016: 48): „Melankolija i osjećaj gubitka koji prožimaju međimurske legende odjekuju sudbinom glavnog protagonista, ali i njegovih sumješтана o čijim tužnim, teškim i mučnim sudbinama saznajemo zahvaljujući Matijinoj potrazi za sjećanjima.“ Djelatnu funkciju spomenut ćemo nešto kasnije.

Stilističko čitanje naslova poglavlja također pruža zanimljiv uvid u odnose između niže i više razine. Dok naslov *Sakupljači sekundarnog otpada* metaforički prikazuje Matiju kao osobu koja je od djelića tuđih života, izmišljajući, sastavljala svoj vlastiti (v. Tolić 2013), naslov trećeg

poglavlja *Kako nacrtati ućomas* možda najjasnije ukazuje na odnos između tipa pripovjedača i dijegetičke razine koju pripovijeda. Naime fonostilem *ućomas* (naopako čitanje za *samoću*) otkriva kako dijegetička razina izranja iz svijesti lika koji je ujedno i pripovjedač, tj. već samim naslovom ukazuje na intimno poznavanje svijeta pripovijesti, jer je pripovjedač u prvom licu lik kroz čiju fokalizaciju promatramo zbivanja. Takvog intradijegetičkog pripovjedača možemo, prema Genetteu, odrediti kao *autodijegetičkog*, a cijelu tu hipodijegetičku pripovijest kao svojevrsni autobiografski zapis.²⁰

Pripovjedno *ja* (odrasli Matija) nastoji ostati izvan pripovjednog svijeta, odnosno dosljedno slijediti perspektivu pripovijedanog *ja* (dijete Matija) (v. Grdešić 2015: 115–117). Iako se uglavnom suzdržava od pozivanja na naknadnu perspektivu, pripovjedač mjestimice naglašava svoju vremensku udaljenost od opisivanih događaja i naknadno znanje kojim sada barata. To se prepoznaje po upotrebi perfekta kojim se izravno upućuje na vremenski jaz između pripovjedača i fokalizatora, ali i u samom jeziku: pripovjedno *ja* uvijek se koristi standardom („urbani književni jezik mladog intelektualca“, Kovač 2018: 7), a ne dijalektom koji pripada njegovoj prošlosti. Osim toga, po kompleksnosti uvida, logici razmišljanja, sintaksi i rezoniranju, i općenito ozbiljnijem diskurzu, otkrivamo da se radi o glasu odraslog pripovjedača. Dobar su primjer za to sljedeći citati:

„Bila je jesen 1988. godine. Tada sam naučio pisati i čitati, naučio sam i da se ne može napisati, nacrtati ili izreći baš sve što je čovjeku u glavi, naučio sam i što je prijateljstvo i još nekoliko zanimljivih stvari o tome kako misli mogu biti opasne te, naposljetku, što je zapravo smrt.“ (Novak 2014: 110)

„Prvi sam puta glasno rekao da je otac otišao i da ga nema. Ipak, nisam bio kukavica. Ako moj život ima junaka, to je bilo to dijete. Nikada kasnije nisam imao toliko hrabrosti, nikada kao kada sam bio najviše preplašen i kada je sve za što sam znao bilo krivo.“ (Novak 2014: 184)

„Teško to mogu danas objasniti, ali za mene je bilo neshvatljivo da je prestao postojati kada smo zakopali onaj ormar. Možda bih i shvatio da mi je netko rekao izravno. Tvoj je otac prestao živjeti nakon što su mu otkazali svi vitalni organi. Srce je prestalo pumpati krv, pa su stanice mozga počele postupno odumirati.“ (Novak 2014: 140)

Dodajmo da se svijest odraslog pripovjedača (pripovjednog *ja*) otkriva i u postupku adresiranja, jer svoju priču zapisuje za Dinu, glavnog adresata priče:

„No, ne pišem ti zato, nisam toliko drzak. Pišem ti jer sada mislim da ti mogu ispričati onu jednu priču o sebi koju si htjela čuti, zaslužila si je. Obraćam se tebi, sebi, strancu kojega sam nosio sa

²⁰ I recepcija i kritika često roman određuju kao autobiografski pa se lako uhvatiti u zamku tumačenja da je takav pripovjedni postupak u prvom licu zapravo poigravanje elementima iz autorova vlastitog života (na što je više puta i Novak ukazao), odnosno otkrivanje nesigurne odnosa autobiografskog i narativnofikcionalnog (v. Kovač 2018: 6). Tomu u prilog ide i autorova paratekstualna posveta na početku romana: „Za moga oca“ (Novak 2014).

sobom sve te godine, svima kojih se to tiče, bili oni živi ili mrtvi ili negdje između... I želim nam svima reći, bio kriv ili ne, da mi je žao, tako prokleta žao. To je moja izlika za ispovijed.“ (Novak 2014: 98)

„Jedan moj dio zauvijek je ostao u toj šumi. (...) I danas povremeno čujem da me zove taj mračni dio, (...). Odlazim u snovima tamo, *ti* to dobro znaš jer si bila uz mene kada bih se preplašen i ponižen probudio poneke proljetne noći i gledao u tamu u potrazi za jasnim oblikom.“ (Novak 2014: 184; kurziv naš)

U tekstu predstave adresiranje je jasno naznačeno monološkim iskazima Matije Dini, koja stoji na sceni i promatra prvih nekoliko scena iz prošlosti, ali onda se ne pojavljuje sve do samoga kraja, kada silazi iz smjera publike na scenu, indicirajući kako je cijeloj priči zapravo „svjedočila“ zajedno s gledateljima, izjednačavajući time svoju poziciju s njihovom, odnosno fiktivnu adresatsku poziciju s onom realnom, čiji je nositelj publika. Izravno obraćanje Matije Dini, ali i publici vidljivo je u sljedećem primjeru iz predstave:

Matija: Osvrćem se i vidim galeriju starih poznatih lica. I sve bi ih sada mijenjao, samo da mi te vrate još jednom. Ali ne govorim ti to zbog toga, nisam toliko drzak. Samo napokon mislim da je došao trenutak da ti ispričam onu jedinu priču koju si htjela čuti, zaslužila si je. Svi su bili tamo, na groblju...

U isto vrijeme dok Matija to govori, sjedeći na kauču, s druge strane scene (u Dininoj blizini) odvija se prizor sprovoda: okupljeni ožalošćeni, na čelu sa svećenikom, Matijinom majkom, sestrom, bakom i djetetom (dječak glumac) koje predstavlja dječaka Matiju, odnosno, naratološkim rječnikom rečeno – pripovijedano/doživljajno *ja* (dječak će se i kasnije pojavljivati tijekom predstave).



Slika 2 Prizor sprovoda Matijina oca, Dina je prisutna kao vanjski promatrač

Tako je Matijino pripovijedanje o prošlim događajima dobilo scensku realizaciju koja se istovremeno odvija na pozornici, čime se dodatno usložnjava retrospekcija. Poput kakva filmskog postupka (npr. zamućivanje ekrana) priča se „odvrtjela unatrag“, ali umjesto pripovjednog *voiceovera*, pripovjedač je prisutan *in persona* te kazuje što se događalo kad je bio dijete. Njegovo kazivanje na momente prekidaju dijaloške dionice „likova iz prošlosti“ (tj. okupljenih mještana na sprovodu) koji se najprije obraćaju malom dječaku, poput: „Ne smiš biti žalostan, dečker, ni to v redu. Nema vajde“, „Tvoj tatek bu navek s tobom, samo ti to ne vidiš“, a odmah zatim i odraslom glumcu koji u toj sceni utjelovljuje odraslog Matiju.

Matija: Kada pomislim na Međimurje, stvari se odjednom počnu miješati u mojoj glavi. Same od sebe, protiv moje volje.

Jedan od okupljenih ožalošćenih: Vidi tebe tvoj tatek i zna sve kaj delaš i sve kaj si izmišlavaš.

Matija: Kao da se davno nešto prespojilo u tom kaosu i ne funkcioniра više onako kako je zamišljeno. Na površini je i dalje sve u redu, ali ispod toga...

Da se odrasli pripovjedač prisjeća prošlih događaja, osim iz samog iskaza, jasno je i iz njegova ponašanja na sceni: gestički i mimički znakovi podudarni su onima koje inače pripisujemo odrasloj osobi. No već u idućoj sceni, s daljnjim prisjećanjem prošlosti, ti znakovi poprimaju „djetinjaste“ karakteristike, tj. *physis* odraslog glumca sada postaje znakom za dijete. Dolazi i do promjene diskurza, a kasnije će doći i do promjene idiolekta u međimursku kajkavštinu:

Matija: Bio sam još mali i nisam znao kako funkcioniraju stvari, ali mi je bilo potpuno jasno da se tata jako naljutio na mene, da je zbog toga i otišao. Prozreo sam čitavu igru, prozreo sam da je sve ovo jedna velika predstava. Tata se naljutio zbog toga što sam mu prošloga proljeća kada je zadnji put bio na dopustu i radio po radioni, rekao da smrdi, pa me sigurno htio kazniti zbog toga. Ja sam se trebao samo ispričati, zato sam uzeo papir i bojice i nacrtao prvo sebe, potom kuću i radionu, a odmah nakon toga i tatu, prljavog po rukama i licu. A onda vodu kako teče iz pipe i sapun. Znao sam da će shvatiti, bio sam siguran. Samo sam ga prvo morao naći. Ispričati se mogu samo ako znam gdje je.

Vidljivo je da njegov diskurz sve više poprima stilska obilježja dječjeg mišljenja i govora; možda ne toliko u pojednostavljivanju rečeničnih konstrukcija i izraza,²¹ koliko u nedostatku logičnih objašnjenja uzročno-posljedičnih događaja. Argumenti koje pripovjedač navodi bez razumnog uporišta su, naivno jednostavni, da parafraziramo: „tata se naljutio zato što sam mu rekao da smrdi“ i „samo se trebam ispričati pa će on već doći“.

²¹ Konstrukcije poput „kako funkcioniraju stvari“, „prozreo sam“, „sve je ovo predstava“, „ispričati se mogu samo ako znam gdje je“ pripadaju odraslom glasu. Zanimljivo je da čak ni upotreba perfekta, koji jasno ukazuje na vremensku distanciranost, ne narušava dojam dječjeg diskurza.

S promjenom diskurza Matija postaje i manje pouzdan pripovjedač. I u romanu je slučaj isti; ne pripovijeda više sveznajući pripovjedač, već onaj u prvom licu, a stvar se dodatno komplicira time što se pripovijedanje dijeli na glas odraslog pripovjedača i onog infantilnog. S tim se javljaju i poteškoće u određivanju fokalizacije:

„I djeca u razredu počela su govoriti o Srbima, Hrvatskoj, demokraciji i, prije svega, o Franji Tuđmanu. Bilo je neke strogoće u njemu. (...) Htio sam ga voljeti, ali mi to nikako nije polazilo za rukom. Nije imao psa koji je pred njega skočio da ga ne pogodi bomba i nije otjerao Nijemce iz Europe. Osim toga, bojao sam se da ne napravi neku glupost. Svi su ti ljudi iz demokracije na trenutke djelovali kao da nemaju pojma što treba napraviti.“ (Novak 2014: 198)

„Dignuo sam roletu nježnim pokretima i osjetio kako me dodirnula hladnoća. Bilo je nečega pakosnog u vanjskom svijetu, kao da se noću budi veliko zlo, nešto zbog čega su se nekada davno sjetili da bi bilo dobro graditi ono što su kasnije nazivali zidovima. Skočio sam s prozora i isti čas osjetio da su mi čarape već vlažne i hladne. Osvrnuo sam se još jednom. Vjerojatno se neću moći popeti nazad.“ (Novak 2014: 142–143)

U prvom primjeru očito je da dijete-fokalizator ne zna povijesne činjenice, već stvari procjenjuje po vlastitom dojmu, stoga se informacije dosta banaliziraju: dotičnog političara nije mogao voljeti jer mu se činio strogim i zato što nije imao psa. Međutim upitna je posljednja rečenica; strah da „ljudi iz demokracije“ ne naprave neku glupost manje bi mogao biti djetinji, a više odraslog pripovjedača s određenim iskustvom i spoznajama o svijetu.

U drugom primjeru fokalizator je zasigurno šestogodišnji dječak koji pripovijeda kako je noću pobjegao od kuće; potvrđuju to i informacije o osjećaju hladnoće koji ga je obuzeo. No, rečenica „Bilo je nečega pakosnog u vanjskom svijetu“ ne pripada njegovoj svijesti, nego otkriva glas odraslog pripovjedača.

Dakle pripovjedač, iako odrastao, u pripovijedanju koristi infantilnu fokalizaciju pa se zato čini opravdanim pitanje je li dječakovo sjećanje pouzdan izvor informacija za priču, budući da je sjećanje općenito samo po sebi nesavršeno i ograničeno protokom vremena (v. Grdešić 2015: 196). Autodijegetički pripovjedač (pripovjedno *ja*) na nekoliko mjesta čak to eksplicitno i kaže, kao u primjeru: „Ne bih ga upamtio ni ja, posebno ne kada se uzme u obzir kako sam temeljit u zaboravljanju, no sjećam se kako sam marginom pogleda uhvatio poneki tik na njegovu bezizražajnom licu, (...)“ (Novak 2014: 231).

Vjerodostojnost pripovjedačeva znanja bitno je narušena u još jednom pripovjednom postupku. Naime u trećem i četvrtom dijelu romana postoje situacije u kojima pripovjedač-dječak (pripovijedano *ja*) nije mogao neke događaje vidjeti ili čuti, zbog ograničenosti njegova perceptivnog i spoznajnog horizonta (v. Grdešić 2015: 118). Upravo te dijelove svojim znanjem

dopunjuju Hešto i Pujto, nestvarni/izmišljeni Matijini prijatelji: „Oni su vidjeli ono što ja nisam mogao. Popunjavali su mjesta moje odsutnosti“ (Novak 2014: 224). Time se otvara hipohipodijegetička razina na kojoj Hešto i Pujto postaju hipodijegetički pripovjedači, ali ih, zbog činjenice da vide sve što se događa sa svakom od osam žrtava samoubojstva te imaju znanje o njezinoj prošlosti, njezinim mislima i osjećajima netom prije izvršenog čina, možemo tumačiti i kao sveznajuće ekstradijegetičke pripovjedače.²² Iz toga proizlaze i povrede u odnosu na prevladavajući kod fokalizacije u pripovjednom tekstu koje, s obzirom na to da se radi o pružanju više informacija no što bi zapravo trebalo dati, nazivamo *paralepsom*.

Budući da je riječ o fantazmatskim likovima koji su plod dječje mašte, njihovim uvođenjem i potom sveznajućom ulogom razbija se iluzija realističkog pripovijedanja te u izvjesnom smislu narušava logička konstrukcija same priče. Iako je na tematskom i fabularnom planu taj postupak motiviran psihoanalitički (kao glas Matijinog nesvjesnog), na planu pripovjednog diskurza predstavlja žanrovski odmak od realističkog romana, a roman otvara prema fantastičnom, začudnom, bizarnom.

Botić u svojoj studiji o kazališnim postavama pripovjednih tekstova *Igranje proze, pisanje kazališta* navodi da se fokalizacija, koja razvrstava narativne tekstove po kriteriju glasa i modusa (tko govori? i tko vidi?), gubi „prelaskom u dramu aperspektivnim slijedom događaja u kojem se bogatstvo mogućih gledišta romaneskne cjeline sjedinjuje u jedinstven pogled“ (Botić 2013: 32). Možemo li se sasvim složiti s tom tvrdnjom? Iz pozicije gledatelja, predstava nudi jedinstven pogled, ali iz onoga što se odvija na sceni, iz djelovanja dramskih likova, čini se da se ne gubi posve njihova perspektiva. Drugim riječima, moguće je i na sceni prikazati fokalizaciju jednog lika, i to ne samo njegovim monološkim govorom već i drugim znakovima. Dobar su primjer za to upravo likovi Hešto i Pujto, koje nitko osim Matije ne vidi niti s njima komunicira. U sceni doručka, za stolom sjede Matija i njegova sestra Iva, a Hešto i Pujto penju se na stol i izvode kojekakve vragolije kojima se Matija smije. Da sestra „ne vidi“ Matijine nove izmišljene prijatelje, jasno je iz njezina pitanja: „A kaj se ti tak bedasto kesiš?“. U drugoj sceni, u razgovoru Matije i njegove majke, Hešto i Pujto stoje iznad njezine glave, želeći joj napakostiti, ali ona ih ne primjećuje, samo čuje Matijino plakanje i molbe da joj „ne naude“.

²² Prema Rimmon-Kenan to su osnovne karakteristike sveznajućeg pripovjedača. Takav pripovjedač ima znanje o tome što se zbiva na nekoliko različitih mjesta u isto vrijeme ili je prisutan na mjestima na kojima je lik sam, odnosno bez pratnje (usp. Grdešić 2015: 114). Primjer iz romana: „Hešto i Pujto su mi govorili da nije znao kamo ide, da je prvo htio samo do kapelice i natrag, no kako nikoga nije sreo, odlučio je produžiti do župnoga dvora. I do tamo je, začudo, bio potpuno sam na ulici. Nije mu smetalo. (...) Nije imao gdje sjesti pa se popeo na prvu granu topole. Bio je sasvim gol i u ruci držao samo remen koji je izvukao iz hlača.“ (Novak 2014: 259)

Ne radi se doslovno o fizički nevidljivim glumcima, nego o gledateljevu prihvaćanju konvencije da ostali likove „ne vide“ ono što nije predviđeno da „vide“. Na temelju toga može se reći da je i u predstavi dominantna unutarnja Matijina fokalizacija.



Slika 3 Hešto i Pujto žele nauditi Matijinoj majci

U narativnom tekstu nalazimo: „Isprva sam mislio da ih vide svi, ali se prave da ih ne primjećuju, (...). Mama ih dakle nije vidjela, a ubrzo sam shvatio i da ih ni sestra ne vidi i ne čuje jer su se njih dvojica neprestano gurali tko će sa mnom čitati i pisati“ (Novak 2014: 155). Kasnije u romanu Matija pripovijeda ono što su njemu pripovijedali Hešto i Pujto, jer oni uglavnom nemaju pripovjedni glas, pa ih čak možemo nazvati i sveznajućim „pseudopripovjedačima“. Njihovi se pripovjedni iskazi dakle stapaju u jedan pripovjedni glas, što učvršćuje naše uvjerenje o nepouzdanosti pripovjedača, ali i signalizira da se radi o jednoj osobi, jer su Hešto i Pujto izmišljeni, tj. projekcija Matijine mašte.

Za razliku od romana, u predstavi Hešto i Pujto dobivaju vlastiti glas, ali time se situacija dodatno usložnjava. Naime gledatelji prvo misle da su nevaljale postupke (zaklane kokoši, zadavljeni mačići i sl.) zaista učinili Hešto i Pujto, koje i Matija okrivljuje, ali nakon dijaloga učiteljice i majke u kojem saznajemo da je Matija nacrtao dječaka koji kolje kokoši, nismo više sigurni u ono što smo vidjeli. Baš zbog toga što Hešto i Pujto nisu „potvrđeni“ od drugih likova, dolazi do sumnje i u njihove i u Matijine postupke.



Slika 4 Matija crta dječaka koji kolje kokoši

Do smanjenja vjerodostojnosti dolazi i u romanu jer saznajemo da je Matija zadavio Tončijevog psa Lejdi ili potrgao tegle s cvijećem, a isto tako više nismo sigurni ni tko je krivac za mrtve kokoši ili tko je bacio kamen na starca u prolazu, nakon što pročitamo što učiteljica govori Matijinoj majci:

„– Nešto se događa s Vašim djetetom, čula sam da se po selu priča kako je bacio kamen na nekog starijeg čovjeka, da počinje bez razloga plakati ili vikati, da priča sam sa sobom, netko je jutros rekao da su iz Vašeg dvorišta bačene dvije male mačke s razbijenim glavama k susjedu... pa onda ono što se dogodilo s Dejanom...“ (Novak 2014: 164)

Radi se zapravo o rastrojavanju jedne svijesti, tj. dekomponiranju lika koji, nastojeći pronaći samoopravdanje, prebacuje krivnju za postupke koje je sam učinio na utvare poput Heštoia i Pujtoa.²³ Kako smo vidjeli, nepouzdanost se javlja i u predstavi. Navest ćemo još jedan primjer.

Nakon dijaloga između Matije i njegove sestre Ive o tome gdje je tata i što to znači da je umro, proksemičkim znakovima radnja se opet vraća u sadašnje vrijeme, u vrijeme kada se odrasli Matija trijezni na kauču u sestrinom stanu. Budi ga sestrin muž koji mu govori: „Ti si fino sanjao, spominjao si neku radionu, sapun, nekoga da smrdi...“, čime se opet javlja moguća zbunjenost – je li prethodna scena samo Matijin san ili pouzdan prikaz onoga što se dogodilo u prošlosti? Zatim na scenu ulazi sestra u tirkiznoplavom kućnom ogrtaču i raspuštene kose, a

²³ S jedne strane takvo je ponašanje i izmišljanje nepostojećih bića posljedica Matijine nezrelosti i nedostatka racionalnog poimanja stvari, a s druge strane predstavlja dječakov pokušaj objašnjavanja potresnih događaja i zatim stvaranja obrambenog mehanizma pomoću kojeg samog sebe donekle lišava krivnje. Motivaciju za to zasigurno pronalazi i u doslovnu vjerovanju u lokalne legende i predaje.

dok razgovara s Matijom (na zagrebačkom idiolektu), baka iza njih nešto posprema po stolu. Na Ivino pitanje: „A je l' se ti sjećaš kako je naša baka znala reći...“, baka se uključuje u dijalog: „Pusti času čas!“. Sestra zatim skida ogrtač i veže kosu u rep, čime se označava ponovno vraćanje radnje u prošlost. Ovaj nas primjer uvodi u sljedeću važnu temu – onu o strukturi i posredovanju vremena i prostora.

3.2.3. Vrijeme

Iz prethodnog primjera vidjeli smo da određeni kazališni znakovi (npr. kostimografska rješenja) mogu upućivati na protok vremena. Ta se „rascjepkanost mjesta i vremena“ pokazuje učinkovito u konstrukciji kronologije priče i ne predstavlja problem u uspostavljanju značenja jer takve naznake dodatno potvrđuju protjecanje vremena priče, razvoj radnje i retrospektivno prikazivanje.

Odnos redosljeda događanja u tekstu i događanja u priči ukazuje na odnos između sižea (diskurza, teksta) i fabule (priče). Vrijeme priče može se rekonstruirati isključivo iz vremena teksta, koje je i samo konvencionalno jer ovisi o mogućnostima jezičnog medija (v. Grdešić 2015: 25). Međutim, ono što je moguće u narativnim tekstovima, ne znači nužno da je moguće i u izvedbi. Topografsko premještanje, širenje odnosno sužavanje mjesta radnje (Pfister 1998: 27) bit će tako lakše izvedivo u dijegetičkom univerzumu negoli u konkretno zadanom prostoru scene. Isto se pitanje tiče i dimenzije realnosti i fikcionalnosti vremena u kazalištu, tj. mogućnosti kraćenja odnosno produženja vremena priče/pripovijedanja. Zbog preklapanja vremenskih razina priče, i u romanu i u predstavi dolazi do prekidanja trenutačnog tijeka priče i interferiranja s prošlim događajima.

Stoga zaključujemo da je temeljno obilježje vremena priče romana i predstave ČMZ akronija događaja, odnosno vremensko nepodudaranje događaja i načina na koji su ti događaji prikazani, a jedan od glavnih razloga tog nepodudaranja jest retrospektivno pripovijedanje.

Radnja romana nakon *Proslava* započinje u siječnju 2011. godine i odvija se u sadašnjosti glavnoga lika Matije koji će u sljedećim dvama poglavljima pripovijedati o svome djetinjstvu. „Rezovi“ u radnji ne umanjuju mogućnost uspješnog uspostavljanja logičnosti i sustavnosti fabule, jer svaki vremenski rez navodi gledatelja na (re)konstruiranje onoga što se odvija na sceni i onoga što nije prikazano i smještanje događaja unutar narativnih okvira (v. Ubersfeld 1999: 130). Takva se praksa prihvaća kao kazališna konvencija jer, dakako, na sceni nije moguće prikazati sve. To će se u slučaju predstave ČMZ ponajviše odnositi na retrospektivno

prikazivanje vlastitog djetinjstva pa će gledatelji bez nedoumica prihvatiti činjenicu da odrasli glumci (Adrian Pezdirc kao Matija i Dado Ćosić kao Franjo) igraju djecu.

Dok je u romanu hipodijegetička razina retrospektivne pripovijesti posredovana putem intradijegetičkog pripovjedača, postavlja se pitanje kako tu istu razinu prikazati unutar zatvorene vremensko-prostorne strukture predstave, tj. „ovdje i sada“. Za razliku od literarnog teksta koji uvijek ima na raspolaganju posredujuće komunikacijsko sredstvo, kazališni tekst/tekst adaptacije mora iznaći sasvim drugi modus uspostave te razine. Iako nije riječ o potpunoj odsutnosti posredujućega komunikacijskog sustava unutar predstave (monološki iskazi odraslog Matije, koje smo već spominjali i navodili), treba se osvrnuti i na druge znakove iz kazališnog repertoara multimedijalnosti kojim predstava raspolaže (v. Pfister 1998: 295).

Na ovom se primjeru možda najjasnije uvodi razlika između dijegeze i mimeze. Pripovijedanje o prošlim događajima putem dijegeze unutar romana mora biti uprizoreno mimezom koja se odvija sada. Tu se javlja još jedan problem. Naime, iako kazališnu izvedbu bitno određuje istovremenost vremena izvedbe i vremena recepcije, nije poželjno izjednačavati *hic et nunc* publike i glumaca s fiktivnim *hic et nunc* likova (v. Pfister 1998: 351). Isto kao što iza vremena teksta (sižea) postoji „prirodno“ vrijeme u kojem su se događaji odvijali kronološki (v. Rimmon-Kenan 2002: 44), tako i u kazalištu iza realnog vremena (trajanja) predstave postoji fiktivna temporalnost predstavljene radnje (vrijeme prikazivanja) (v. Ubersfeld 1999: 126). Ta je formulacija, kako ističe i Pfister (1998: 396), analogna razlikovanju *pripovijedanog vremena* i *vremena pripovijedanja* u narativnoj književnosti.²⁴

Retrospekciju poretka događaja u ČMZ možemo, u odnosu na *Proslov* i cijelo drugo poglavlje, odrediti kao veliku *analepsu*, koja u naratologiji predstavlja naknadno pripovijedanje događaja koji se zbilo prije događaja o kojem se već pripovijedalo (v. Genette 1980: 40; 48, prema Grdešić 2015: 35). Time se dotičemo i onoga što Genette naziva *dosegom analepse*, koja odgovara na pitanje koliko je prošlost udaljena od „sadašnjeg“ trenutka (v. *ibid.*). Možemo zaključiti da je riječ o miješanoj analepsi u kojoj pripovijedani događaji započinju prije, ali završavaju nakon početka pripovjednog teksta. To je na razini predstave jasno iz završne scene Dininog silaska i ponovnog dolaska na scenu, a na razini literarnog teksta jasno je na temelju *Epiloga* na kraju romana. Ubersfeld ističe da se upravo u završetku radnje krije cjelokupno vremensko

²⁴ U kazališnoj je praksi odavno dokinuta norma, tj. aristotelovski zahtjev za trojnim jedinstvom vremena, mjesta i radnje. Zato su mogući prikazi retrospekcije. Činjenica je, ipak, da je vrijeme teksta (VT) jednako vremenu priče (VP) te je formulacija VT = VP temeljno obilježje scene ili prizora (v. Grdešić 2015: 51). Pod realnim vremenom izvedbe podrazumijeva se trajanje same izvedbe, realni vremenski period od početka do kraja izvedbe (v. Pfister 1998: 396).

funkcioniranje teksta, kao i odgovori na pitanje: je li kraj obnova starog poretka ili otvaranje prema novom (v. Ubersfeld 1999: 137)? S obzirom na rečeno čini nam se da ovdje i jedno i drugo postoji kao opcija. U tome pronalazimo i tragove djelatne funkcije hipodijegeze, koja podrazumijeva da čin pripovijedanja djeluje na razvoj radnje i uzrokuje buduće događaje (v. Grdešić 2015: 99). Iako nije jasno naznačeno što se dalje događalo između Matije i Dine, upravo se iz *Epiloga* i završne scene daje naslutiti njihova pomirba.

Primjer analepse pronalazimo u romanu i na razini ulomka:

„Pokazat će Matiji kolaže. Ako on kaže da se ne sjeća kada i gdje je to snimljeno i da ne zna tko su ostali ljudi – govorit će istinu. Ako pak bude pričao o fotografijama i ljudima na njima, bit će to dokaz da laže i ona će ga te noći zauvijek ostaviti. I on je doista izmislio priču sve i za jednu fotografiju. Kako je to samo predano radio! Generirao je i neobične detalje koji su jamčili autentičnost. Mrzila ga je zbog ribane jabuke.“ (Novak 2014: 61–62)

U ostale postupke anakronije, osim analepse, ubraja se i *prolepsa* ili anticipacija događaja (v. Grdešić 2015: 41). U romanu možemo pronaći prolepse na nekoliko mjesta gdje one pružaju informacije o budućim likovima i događajima o kojima se u tom trenutku još nije pripovijedalo pa ih nazivamo *heterodijegetičkim prolepsama* (v. Rimmon-Kenan 2002: 49).²⁵

Tako se u drugom poglavlju još ne spominju likovi Hešto i Pujto, ali se prolepsom daje informacija o njihovom budućem pojavljivanju: „Jednoga jutra privezujući kravatu nije prestajao stezati sve dok više nije mogao disati. (...) Imao je strašan predosjećaj da to nije učinio svojevrijedno. Slutio je da se njime upravlja s nekog skrivenog mjesta.“ (Novak 2014: 70). Tek će naknadno čitatelj moći tu njegovu slutnju povezati s likovima Hešto i Pujto.

U predstavi je takva funkcija prolepse prikazana događajem koji ne nalazimo u tekstu romana (koji je, očito, dopisan), ali koji adaptacijskom domišljatošću nadomješta pripovjedne sekvence. Naime svađu između Matije i Dine u jednom trenutku prekida kucanje na vratima njegova stana te iz vanjskog hodnika na scenu ulazi dječak u pratnji odraslog mladića. Obojica će se pojaviti i kasnije u predstavi, kada će dječak biti mali Matija, a mladić dječak Franjo Klanc. Time dolazi ne samo do probijanja razina – likovi iz hipodijegetičke razine ulaze na glavnu razinu – već i do rušenja temporalne logike radnje jer dolazi do udvostručavanja likova i radnje koja tek treba doći. Takav dramaturški postupak podrivanja očekivane kazališne iluzije poznat je u kazališnoj teoriji kao *efekt očuđenja/začudnosti* ili kraće *V-efekt* (njem. *Verfremdungseffekt*). Riječ je o tehnici kojom se u zbivanje na pozornici ubacuje nešto

²⁵ Možda bi ih se moglo tumačiti i kao analepse jer ukazuju na nešto što se, s obzirom na konstruirani slijed događaja u priči, dogodilo prije pripovjednog trenutka.

upadljivo, nešto što odskače od uobičajenog toka radnje ili nije samo po sebi razumljivo, poput glumačkih iskakanja iz uloga. V-efekt jedan je od temeljnih koncepata brehtovske teorije epskog teatra, a vrlo često se koristi u suvremenom kazalištu (v. Cuddon 2013: 20).²⁶

3.2.4. Prostor, rekviziti

Kazalište je kulturni sustav *sui generis* u kojem znakovi konotiraju uporabnu funkciju (v. Fischer-Lichte 2015: 22). Osim vremena, temeljna kategorija svake predstave je i prostor, kao nužno mjesto odvijanja radnje, odnosno uspostavljanja uvjeta za djelovanje likova i razvoj njihovih karakterizacija. Kad govorimo o Zagrebačkom kazalištu mladih u kojem se repertoarna predstava izvodi, riječ je o pozornici u obliku kutije, ali ipak drugačije konstrukcije od sličnih kazališnih scena jer nema portal koji ograničava predstavu na neki oblik kadriranja. U ovom slučaju izvedbeni je prostor pridonio brzim izmjenama prizora.

Prostor je u predstavi maksimalno stiliziran, odnosno reduciran samo na najosnovnije elemente scenografije koji denotiraju/specificiraju konkretno mjesto radnje, ali bez namjere da ga i iluzijski realiziraju (odnosno da se proizvede potpuna iluzija realnog prostora). Tako je za stvaranje fiktivnog prostora dnevnog boravka dovoljan samo jedan kauč, za kuhinju drveni kuhinjski stol i stolci, za školsku učionicu mali drveni stolci i školska klupa koja služi kao učiteljičina katedra; mali drveni stolac na Matijinim leđima predstavlja školsku torbu, a plosnata blatna konstrukcija kokošinjac i pripadajuće dvorište s radionicom; omanja zelena podloga od umjetne trave na podu s desne strane pozornice denotira nogometni teren koji omeđuje niz nerazdvojivih drvenih stolaca na rasklapanje za navijače s jedne i druge strane terena.



Slika 5 Dnevni boravak

²⁶ Više o značajkama epskog teatra vidi u: Brooker 2017.



Slika 6 Nogometni teren



Slika 7 Matija na putu do škole razgovara sa susjedom Zvonkom

Kazališna umjetnost odavno se riješila utega realističnosti izgleda scenografije i rekvizita pa je tako moguće da određeni predmeti zadobiju na najosnovnijoj, ali ipak stiliziranoj razini funkciju sinogdoškog nagovještavanja mjesta radnje. U okviru naznačene semantizacije prostora pojedini predmeti u različitim scenama služe za tvorbu drugog značenja (v. Pfister 1998: 376). Navest ćemo neke najznačajnije primjere. Drveni kuhinjski stol denotira i stol za kojim Matijina obitelj objeđuje, ali i drveni mlin na obali rijeke Mure; školska klupa (učiteljičina katedra u razredu) na seoskoj proslavi povodom proglašenja hrvatske neovisnosti

predstavlja improviziranu binu na kojoj učiteljica najavljuje lokalne izvođače; staklena boca s vodom funkcionira kao znak za rijeku Muru, itd. Uspostavljanje odnosa između više prezentiranih mjesta radnje moguće je upravo zbog otvorene strukture prostora (v. Pfister 1998: 367), unutar koje je zato lakše uspostaviti različite semantizacije. Otvorenost, gotovo ogoljenost scenografije dopušta tako da se nenametljivo pokaže kako je rijeka Mura povezana s mjestom radnje – posvuda po sceni postavljeni su blokovi trske, koja na taj način simbolizira koliko je rijeka važna za život lokalnog stanovništva. U romanu nailazimo na sljedeći opis:

„Prošao sam iza kuće i došao do ulice. Trebalo je proći petnaestak kuća do odvajanja koje vodi kroz šikaru do prohodnog dijela kraj rijeke. Tim se putem za desetak minuta moglo doći do staroga mlina. (...) Ugledao sam rijeku od koje se odbijala svjetlost polumjeseca i tamo je zapravo bilo svjetlije nego u selu. Ipak, bila je to svjetlost koja se više topila u vodi boje nafte, nego izlazila iz nje. Mirisalo je na vlažnu travu i gnoj. Neobično je kako tako velika voda može biti tako prokleta tiha.“ (Novak 2014: 143)

Kako ističe Govedić (2017): „I roman i njegova scenska adaptacija inzistiraju na unutarnjim prostorima izgubljenosti koji se duboko prožimaju s maglenim krajolikom rijeke Mure“. U predstavi je događaj na starom mlinu, kada Matija odlučuje prijatelja Dejana zamijeniti za svoga oca, prikazan simbolički, i to upravo scenografskim naznakama. Dok Dejan stoji u drvenom čamcu čiji je jedan kraj ispod stola, iznad njega, kao na molu starog mlina, stoji Matija i polijeva ga vodom iz plastične boce, uvjeravajući ga da će doći po njega čim murske dekllice na površinu izvuku njegova oca. Dakle nije trebala biti iluzijski prikazana rijeka i fizičko guranje osoba, nego je boca s vodom preuzela metonimijsku, gotovo sinegdohalnu zamjenu za Muru, dok je zvuk činela u glazbenoj pratnji dodatno pojačavao dojam napetosti i neizvjesnosti situacije.



Slika 8 Na mlinu uz rijeku Muru, Matija i Dejan

Na ovim primjerima potvrđuje se osnovno obilježje kazališnih znakova – njihova *ikoničnost* (v. Fischer-Lichte 2015: 37; 187–196). Naime u kazalištu svaki predmet treba tumačiti prema funkciji koju ima unutar izvedbe, a ne prema onome što predstavlja u zbilji, jer oni funkcioniraju kao *znakovi znakova*, odnosno kao ikonički znakovi. Iz toga proizlazi velika mobilnost kazališnih znakova i njihova polifunkcionalnost, što objašnjava zašto scenografiju možemo zamijeniti riječima, rekvizite gestama, geste zvukovima itd. To je osnovna razlika između kazališnog i literarnog koda, jer u tekstu, gdje se sva značenja tvore jednako literarnim znakom, takva supstitucija nije moguća. Lingvistički znakovi književnog djela mogu stvarati slike (metonimija, metafora, ekfrazza), ali ne mogu se zamijeniti ili nadomjestiti slikama, objektima ili gestama jer to onda više ne bi bili literarni znakovi (usp. Fischer-Lichte 2015: 190). Drugim riječima, da bi se uobličila određena supstancija romanesknog sadržaja, uvijek je potrebna supstancija romanesknog izraza (jezična izražajna sredstva). To je plan izraza romana. A u adaptacijskom procesu dolazi do preoblikovanja plana izraza, odnosno znakovnog sustava pa dobivamo novu formu sadržaja predstave, čija je forma izraza audiovizualna scenska igra.

Još jedan važan primjer polifunkcionalnosti kazališnih znakova u predstavi nalazimo u scenskoj upotrebi papira, koji u različitim prizorima poprima sasvim drugačije značenje. Čini se da svojim stvarnim materijalnim obilježjem (rastrganost na komadiće, bjelina, lakoća) papiri naglašavaju ranjivost, gotovo prozirnost, ali i psihičko rastrojstvo likova.

Papiri predstavljaju poveznicu između Matije, žrtava samoubojstava i znanstvenika (demon), jer u tim scenama postaju ikonički znak za izvršeni čin (smrt). O njima nas, na temelju M.D.-ova rukopisa, izvještavaju dr. Miholjek Lazanin/Hešto i dr. Perković/Pujto, jednako kao što su za te pripovjedne dijelove u romanu zaduženi Hešto i Pujto, premda posredno preko Matije.

Primjer iz predstave:

Dr. Miholjek Lazanin: Prvo u nizu samoubojstava u – zbog zaštite privatnosti – neimenovanom međimurskom selu, počinio je Mario Brezovec 17. svibnja 1991. u svojoj 24. godini. (Istovremeno se Mario Brezovac penje na stol za kojim Matija crta, uzima njegov crtež i prislanja ga na svoje lice, dok Dr. Miholjek Lazanin nastavlja objašnjavati kako je njegovo samoubojstvo prouzrokovano maničnom depresijom povezanom s butandiolum)²⁷

²⁷ Poslovnom makinacijom seoska zadruga jeftino je kupila veću količinu „umjetnog mineralnog gnojiva na bazi 1-4 butandiola iz tvornice u Lendavi“ (Novak 2014: 208, 227, 242-244). Taj je spoj pogotovo važan jer služi kao okidač za Matijino prisjećanje prošlosti. Iako je čitatelj romana unaprijed upoznat s kobnim utjecajem tog spoja na ljudsku psihu, kasniji izravni spomeni nikada neće imati takvu konotaciju, vjerojatno zbog toga što je fokalizator šestogodišnji dječak. U adaptaciji je nekoliko puta spomenut, ali više onako usput. Osim u gore navedenoj sceni, otisnut je na drvenom vagonu na kojem se u igri voze Matija i Franjo, a zatim i u njihovoj igri pogađanja značenja riječi izgovorenih naopačke (to je jedina riječ koju Franjo nije znao točno odrediti).

Dr. Perković/Pujto: Obesio se pri šekretu! (Dr. Perković naglo mijenja stil svog govora, ali i gestičke i mimičke znakove u one koje povezujemo s likom Pujtoa)

Dr. Miholjek Lazanin: U pomoćnim prostorijama.

Dr. Perković/Pujto: Si ga čul dečker? Šteu je reči ka je Marijo otišo svojom krivicom, a praov za praov si ga ti ubil!

Dr. Miholjek Lazanin (uzima od Marija papir koji je netom prije imao na licu): U svom rukopisu M. D. je o ovom događaju zabilježio: „Jedino na što sam mogao misliti je da sam zamrzio Marija jer je spominjao moga tatu i da je Marijo onda umro.“ Novi slajd, molim!

Bacanje mnoštva bijelih papira simbolizira padanje snijega. U jednoj od posljednjih scena Franjo uz plač i mukli vrisak (i oštre zvukove po žicama violončela u glazbenoj podlozi) trpa komadiće papira u usta, jednako kao što u romanu Franc guta crnu zemlju netom prije utapanja (guta je i Matija izjeden osjećajem krivnje i izdajstvom jedinog prijatelja, a nakon što saznaje za njegovu smrt). Možda je najdojmljivija upotreba papira upravo u tom značenju jer je simbolički povezana s tugaljivom bijesnom kletvom koju u raznim trenucima izgovaraju gotovo svi likovi: „v črno mater zemlo“ (v. Zozoli 2017). Tako je tamna i masna međimurska zemlja (sasvim suprotno od bijelog i čistog snijega) u predstavi prikazana ikoničkom zamjenom – bijelim papirima. Također u posljednjoj sceni, nakon što izrekne svoj oprost zbog prijateljeve izdaje, Franjo prislanja Matiji ruku na prsa, što je njihova „mala utješna gesta grijanja dlanova i njihova smještanja na mjesto gdje boli“ (Govedić 2017), a Matija zatim iz usta ispušta mnoštvo papirića, kao da je napokon, ispričavši cijelu priču, „olakšao dušu“.



Slika 9 Franjo guta "zemlju"



Slika 10 Papiri simboliziraju padanje snijega

Na papirima Matija crta i piše poruke za svoga oca, koje su u adaptaciji romana za scenu također dobile svoje vizualno uprizorenje. Dok se u romanu na nekoliko mjesta navode sadržaji tih poruka, u predstavi su uprizorene jednostavnim, ali zato vrlo impresivnim scenografsko-kostimografskim rješenjem. Naime glumac koji tumači lik Franje Klanca nosi veliku bijelu majicu (vestu) na kojoj se u pojedinim scenama projiciraju crteži i poruke pomoću grafoskopa postavljenog na rubu scene s desne strane.²⁸ Njegov je kostim dakle poslužio kao sredstvo u ostvarivanju i prijenosu značenja, a osim toga Matijini se crteži projiciraju i na stropu. Te slike prenesene pomoću optičkog aparata, odnose se kao iskrivljena slika svijeta koji se nazire na površini Mure, zrcalna slika o kojoj u pripovijedanom tekstu razgovaraju Matija i Franjo – o tome kako bi izgledao svijet bez „Cnarfa i Ajitama“ (obrnute riječi kojima se Franjo i Matija služe kao nekim zaumnim jezikom ili tzv. šatrovačkim govorom). Taj je motiv također prisutan i na kraju predstave, gdje je preseljen u monološki iskaz lika Franje:

Franjo: Pa kako sam mu mogao zamjeriti kad sam čitavog svog života želio to isto?! Pripadati nekome... S igrališta sam otišao ravno do rijeke – hladna mati Mura. Dugo sam gledao u tamnu vodu i ja sam tamo vidio naš zrcalni svijet, ali bez Cnarfa. Bio je to dobar svijet i zato sam otišao popuniti mjesto... Ne zauvijek, samo nakratko, na tren... samo da malo odmorim svoje umorne noge, na nekom mjestu gdje me nitko, ali baš nitko ne može vidjeti... Ja sam Franjo Klanc, imam 9 i pol godina.

Osnovno obilježje kazališnih znakova, njihova ikoničnost, omogućila je da se na mnogobrojnim mikrorazinama ostvari cjelokupna struktura pripovjednog teksta. Utvrdili smo također da se neka događanja tijekom radnje, „pri nekom konkretnom stanju scenske tehnike na pozornici ne mogu predstaviti, nego se, u krajnjem slučaju, mogu posredovati jezično-narativno u replici nekog lika“ (Pfister 1998: 297). Primjera za to u predstavi ima više, a izdvojiti ćemo sljedeći: Matijina baka i Matija kuhinjskim krpama tjeraju kokoši u kokošinjac. Očito je da nisu bile potrebne prave životinje, čak ni zvukovi njihova glasanja, kako bi gledatelji u toj sceni svejedno „čuli i vidjeli“ kokoši. Ono što je u glumčevoj igri čulno i vizualno zamjetljivo, to je čulno i vizualno zamjetljivo i gledatelju (v. Fischer-Lichte 2015: 45). Glumci su dakle gestičkim i proksemičkim znakovima prenijeli kokoši gledateljevoj predodžbi kao zamjetljive. To se može povezati i s onim što teoretičari književnosti nazivaju „praznim mjestima“ u tekstu, odnosno s mogućnošću da čitatelji popunjavaju pripovjedne praznine koje su dio svakog književnog teksta (v. Hutcheon – O'Flynn 2013: 76), stvarajući tako mentalne slike. Na spomenutom primjeru kokoši vidimo da se mentalne slike mogu stvoriti i unutar kazališnog medija.

²⁸ Matija ostavlja poruku koju je napisao za oca: „ŽAL MI JE“, a onda se ta poruka projicira na Franjinu majicu. U drugoj sceni na bijeloj se tkanini projicira Matijin crtež crnog pauka.

3.2.5. Likovi, glumci, *dramatis personae*, kostimi kao „vizualni opis“

Kazalište uvijek polazi od apriorije tijela (*physis*), jer je predstava kao znakovni sklop neodvojiva od glumaca – onih koji je stvaraju (v. Fischer-Lichte 2015: 23, 107). Već sama vanjska pojava glumca funkcionira kao komunikacijski sustav, pri čemu kostimi imaju najveću težinu. U literarnom tekstu taj je segment najčešće prisutan u opisima likova.

Književni predložak daje nam informaciju o radnji, strukturi radnje, o likovima koji će u adaptaciji postati ličnosti *dramatis personae*, o rečenicama koje izgovaraju, opisima mjesta i sl., no to nisu konkretne upute za mimičke, gestičke ili proksemičke znakove ili bilo koje druge izvedbene odrednice.

U romanu ČMZ nema opisa Matijina izgleda, što se može objasniti i njegovom pripovjedačkom pozicijom, ali nalazimo zato male opisne bravure lika Franje Klanca, vrlo bliskog i važnog pripovjedaču, i to ne samo o njegovu izgledu već i o karakteru:

„Bio mi je drag jer je imao nekoliko brojeva preveliku glavu, pa sam mislio da će, kad naraste, skupa s tijelom rasti i njegova glava i da se nitko s njim neće htjeti igrati, pa mi ga je bilo žao. Središnji dijelovi njegovih obrva bili su uvijek dignuti prema gore, pa su mu oči izgledale kao da je uvijek tužan, ali mu je brada jako stršala prema naprijed, pa su mu usta bila rastegnuta kao da je nasmiješen. Bio je tužan i sretan istodobno. Meni tu nije bilo ničega spornoga. Njegove su oči svaki dan kod kuće gledale vrlo ružne stvari, ali njegova usta to nisu znala.“ (Novak 2014: 203)

„– Jo mijslim ka se to more popraviti, Matija, mislijm ka more, more sigurno... – iz Franca su ponekad probile pametne male utješne rečenice zbog kojih bih ostao začuđen i pomalo sretan jer sam kroz kratko odškrinuta vrata mogao vidjeti da iza njegovih zidova, iza čupave kose i izbijene donje čeljusti, iza svega onoga što je davalo dojam da Franca nema mnogo više od onoga što se na prvi pogled vidi, postoji prekrasna zemlja s bijelim oblacima, kućicama s okruglim prozorima i konjima koji slobodno trče. Zbog toga sam znao da će on biti u redu.“ (Novak 2014: 210)

Zanimljivim se ovdje čini navesti tvrdnju Manfreda Pfistera (1998: 243) kako su u drami „mogućnosti detaljnog prikazivanja čovjeka u svim njegovim aspektima, već i zbog uvjeta medija, ograničenije nego u narativnim tekstovima, npr. u romanima.“ Slično navodi i Dürrenmatt (1955: 26, prema Pfister 1998: 243): „Za razliku od epike, međutim, koja čovjeka može opisati onakvim kakav on jest, dramska umjetnost predstavlja čovjeka s ograničenjem koje se ne može izbjeći i koje čovjeka na pozornici stilizira.“ Autori time naglašavaju da postoji veća fragmentarnost lika u drami u odnosu na lik u romanu. To se, u jednu ruku, čini opravdanim ako fokus ograničimo samo na dramu kao književni rod. U drugu ruku, ako „dramsko“ poimamo u kontekstu scenske izvedbe, tvrdnje o fragmentarnosti čine nam se pomalo proturječnima. Naime treba uzeti u obzir konkretizaciju i životnost prikaza na sceni,

odnosno činjenicu da su „opisi“ u prikazivanju stalno prisutni (barem onoliko dugo koliko je glumac fizički prisutan na sceni). Sama pojava glumca jest njegov „vizualni opis“, odnosno vizualno predstavljanje posredovano kostimom, frizurom, pa čak i pojedinim rekvizitima koji srastaju uz njegov karakter i radnje koje čini. Svaki glumac djeluje pomoću specifičnog izgleda, a njegovoj se identifikaciji zatim pridodaju lingvistički, paralingvistički, mimički i gestički znakovi (Fischer-Lichte 2015: 36).

Na temelju kostima moguće je lik identificirati upravo kao određeni lik: njegovu dob, pripadnost socijalnom i kulturološkom miljeu, njegovo zanimanje itd. Kostime i rekvizite, koji omogućavaju glumcu da se na određeni način ponaša i koji ga dodatno karakteriziraju, jest nešto što vidimo samom njihovom pojavom, te su stoga u prikazivanju dodatna pojašnjenja ili verbalni opisi suvišni.

Kostimi predstave ČMZ predstavljaju određenu epohu i dominantne društvene stereotipe toga doba (referiranje na Jugoslaviju), tako što je svaki akter označen i socijalno i karakterno. Djeca u školi nose plave kute, a Matija nosi plavu majicu s logom Univerzijade, trener Mladen Horvat nosi tenisice i šuškvu trenirku marke Adidas, a ispod gornjeg dijela trenirke nosi majicu kratkih rukava na crveno-bijele kockice i ogrlicu s privjeskom križa, dok mu je frizura, u to vrijeme vrlo popularna, „fudbalerka“. Matijina majka nosi crninu jer je udovica, Franjina majka, okorjela alkoholičarka, nosi preveliku pohabanu kožnu jaknu i platneni cecker u kojem skriva „pijaču“, Franjin otac, agresivni i rabijatni alkoholičar koji redovito mlati svog sina, nosi crvenu košulju i traper „lajbek“. Matijina sestra oko vrata nosi slušalice Walkmana, a Dina, osim modernih hlača i crnih cipela na potpeticu, nosi bijelu košulju s crvenim narodnim motivima, čime se već i u scenama „suvremenosti“ vrlo jasno upućuje na etno-elemente prošlosti, tj. retrospektivni dio priče.



Slika 11 Kostim Dine Gajski



Slika 12 Matijina majka u crnini, susjedi



Slika 13 Prizor iz škole

U romanu je sociokulturna slika vremena s kraja 80-ih i početka 90-ih naznačena usputnim detaljima, poput spominjanja televizijskog kviza *Brojke i slova*, popularne glazbe tog vremena

(„Bad' Michaela Jacksona koja je treštala iz tranzistora“), ali i opisa predratnog straha i rata koji će uslijediti:

„Između mene i šutljive skupine prođe, uz zaglušujuć tutanj, prvi tenk od desetak, na putu od varaždinske kasarne prema Sloveniji. (...) Čuo sam da su učiteljice u susjednom selu pokušavale vući vojnike s tenkova i vozila i vikale na njih: – Pa kaj vam je? Na koga bote vij strejlali? Pa što je tu ugroženi?“ (Novak 2014: 281–282)

Kostimi koje nose pojedini likovi nose i dodatno značenje osim onog vezanog uz dočaravanje kulturološke i socijalne sredine. Profesionalni identitet znanstvenika-istraživača s početka predstave nameće se upravo kostimografskim (ikoničkim) rješenjem: bijelom kutom.²⁹ Kako već napomenusmo, isti glumci tumače i likove Hešto i Pujtoa, a u tim su scenama obučeni u pidžame i dugačke kapute, s različitim kapama na glavi. Budući da odjeća može informirati i o situaciji u kojoj se onaj tko je nosi nalazi (v. Fischer-Lichte 2015: 134), možemo zaključiti da njihov kostim (pidžame) ukazuje i na njihovo irealno porijeklo – „demoni“ koji postoje samo u Matijinoj svijesti i koje nitko osim njega ne vidi niti s njima komunicira.

Osim etnografskih zadanosti, roman obiluje i onim etnološkim (narodnim predajama i lokalnom mitologijom), koje je dakako trebalo prenijeti u tekst predstave, jer predstavljaju važan temelj priče.

„Iz tog sloja u originalnoj romanesknoj priči o Matiji Dolenčecu stiglo je otkupljenje i oprost grijeha za kojim je tragao, ali je taj trenutak zaboravio jednako kao što je zaboravio i prekrilo lažnim sjećanjima čitav svoj rani život u Međimurju. U romanu je to trenutak kada mu Hešto i Pujto neizravno kažu kako su oni potomci Svečara i kako je i on iz njihova plemena, dok su drugi, oni koji se ubijaju i koji odlaze, potomci naseljenih stranaca koji su poubijali autohtone stanovnike. A to je mit kojim se Kristian Novak vješto koristi kao jednim od pokretača pripovijedanja.“ (Zozoli 2017)

Pitanje koje se sljedeće nameće jest kako na autentičan način „prevesti“ na kazališne daske mitološku atmosferu Međimurja. „Autentičnost nije neproblematičan koncept“, ističe Chow (2018: 164–165). Mnogi teoretičari i praktičari adaptacije zastupaju pristup koji nužno uključuje prijenos „duha“ ili tzv. *esencije* teksta (v. Barnette 2018: 124), po uzoru na Benjaminov pojam „aure“, odnosno koncept prema kojem svako djelo ima svoju vlastitu auru, jedinstvenu esenciju koja je neponovljiva.³⁰ Slično navodi i Peterlić:

²⁹ „Da bi osoba u društvu mogla imati određenu ulogu, potrebna joj je posebna odjeća koja je legitimira kao nositelja te uloge“, (Fischer-Lichte 2015: 129).

³⁰ *Aura* podrazumijeva određenu posebnost umjetničkog djela koja se, kako smatra Benjamin, gubi svakom njegovom tehničkom reprodukcijom ili tehničkom promjenom na djelu (primjerice uvećanje slike i izoštravanje određenih dijelova). Tehničkom reprodukcijom djelo gubi svoje „ovdje i sada“, to jest svoju autentičnost. Za više o tome vidi: Benjamin 1986.

„Pokušaj transponiranja, pa bio on i plod istinske inspiriranosti djelom druge umjetnosti, autora će uvijek nužno morati navesti na čin transformacije, dapače i poništavanja svega što izvorno i bitno pripada mediju koji kani transformirati u svoj medij. Transpozicija će, znači, uvijek predstavljati transformaciju, a promjene strukture izmijenit će i duh djela.“ (Peterlić 2010: 10)

Pitanje kako duh romana prevesti u ambijent kazališta, ponajprije je pitanje načina na koji se gledateljima može i želi približiti jedinstveni kulturni kontekst Međimurja, odnosno „auru“ literarne međimurske autentičnosti. „Čini se da je dramatizacija Tomislava Zajeca uspjela u potpunosti dohvatiti pesimističan, pomalo morbidan, melankoličan, a istodobno mitološki začudan i gotovo fantastičan duh Novakova romana“ (Zozoli 2017).

Ipak, izdvaja se jedna scena u kojoj je ta atmosferskičnost u prvome planu. Osim narodnim međimurskim i pomalo mističnim melosom, postignuta je i elementima lutkarstva. To je trenutak kada Matija odlučuje otići u šumu k Svečarima i pronaći svoga oca; nalazimo je i u sižeju literarnog teksta. Dok Matija leži na stolu (kao u šumi na snijegu), samo u donjem rublju i krvavih tragova po čitavom tijelu, iz dubine scene ulazi osam „svečara“ (koliko je ukupno i žrtava samoubojstva!), odnosno drvene životinjske maske na visokim štapovima (nalik na narodne fašničke maske).



Slika 14 Pojava Svečara u šumi

Glazba, koja se u predstavi većinom izvodi uživo, na violončelu, dodatno pojačava mračnu, pomalo morbidnu, ali istovremeno tugaljivu atmosferu, varirajući međimurske napjeve. Osim glazbom, kostimima i maskama, atmosferičnost je postignuta i jezikom, tj. autentičnom kajkavštinom „koja jezičnu razinu romana čini višeslojnom i živahnom“ (Pogačnik 2013). Jezik je i u romanu i u predstavi korišten kao moćno stilsko sredstvo karakterizacije i samopredstavljanja likova, pa je svladavanje međimurskog dijalekta zasigurno bio jedan od težih zadataka, posebice za glumce. Dohvatiti složenu jezičnu matricu (od standarda i njegovih izvedenica sve do mjesnog govora gornjeg Međimurja) značilo je usvojiti novi jezični kod i time gledateljima još više predočiti i približiti fikcionalan svijet romana.

Specifičan govor međimurske kajkavštine glumačka je postava izvela na zavidnoj razini, približivši se najviše koliko je mogla autohtonom, izvornom govoru gornjega Međimurja. Dok se na kraju romana nalazi *Rječnik kajkavskih izraza i frazema*, u koji čitatelji mogu zaviriti u svakom trenutku čitanja ne bi li si olakšali razumijevanje kajkavštine, u predstavi takvo pomoćno sredstvo ne postoji pa je, za one dijalektalno manje upućene, razumijevanje i praćenje predstave otežano. Stoga se gledatelji moraju, osim na vizualne znakove, oslanjati i na prozodijska sredstva, u prvome redu na intonaciju, jer intonacijski obrasci imaju funkciju prenošenja značenja i izražajnosti govora. Prema Vuletiću, radi se o dvjema razinama (vrstama) prenošenja: jezičnom kodiranju čiji su nositelji leksičko-sintaktički oblici i (pre)kodiranju prve razine zvukovnim ostvarenjem, odnosno govorom sa svim prozodijskim elementima (v. Vuletić 1971: 142). U tom smislu fonostilistička obilježja govora (shvaćena u širem smislu) ostvarena u datoj situaciji preuzela su (barem djelomično) ulogu rječnika u apendiksu romana.

3.2.6. Jezični kod i verbalni znakovi

Michael Issacharoff kazališni diskurz određuje kao „ono čime se odlikuje kazališna uporaba jezika, počevši od iskaza (njegova verbalna dimenzija) do neverbalnih sustava (njegova vizualna dimenzija: geste, mimika, kretnje, kostimi, rekviziti, kulise)“ (Issacharoff 1985: 9, prema Paprašarovski 2003: 69). U prethodnim poglavljima uglavnom smo se bavili neverbalnim znakovima, a u ovome poglavlju propitat ćemo način na koji se u adaptaciji strukturiraju dijalozi i scene jer su lingvistički znakovi vrlo važni za razumijevanje i uspostavljanje značenja u predstavi. S obzirom na pragmatilističke koncepte deiktičnosti i performativnosti, promatrat ćemo kako su određeni dijelovi epskog proznog teksta prevedeni u dramski diskurz.

Kako smo već naveli, upotreba sjevernomeđimorskog kajkavskog i u romanu i u predstavi omogućuje prijenos etnološkog stila te pridonosi ostvarivanju autentičnosti. Budući da je i naslov fonostilistički obilježen, valja ga promatrati u okviru tekstualne stilistike, koja naslove tumači kao jake pozicije teksta (v. Katnić-Bakaršić 1999: 60). Naslov tako funkcionira kao jedinica koji nosi određenu stilsku informaciju o cjelokupnu tekstu, a stilogenim ga čine upravo dijalektalne riječi, čime se ukazuje na bitno jezično obilježje cijelog teksta. Osim toga već smo spominjali da „črna mati zemla“ funkcionira u tekstu i kao uzrečica koju koriste likovi: „– Ve buš mi reko kaj je tau bilo, ili bum te stukla v črno mater zemlo“ (Novak 2014: 149), govori majka Matiji. „– Još jemput neka reči, f črno mater zemlo te zatučem. Me razmiš? Pitam te či me razmiš!“ (Novak 2014: 251), prijeti Mladen Milici. Negativne konotacije te uzreke otkrivaju i mračne amblematske točke fikcionalnog svijeta, što pridonosi uspostavljanju istih stilskih očekivanja u recepciji izvedbenog teksta.

Prva dva poglavlja romana pisana su standardnim jezikom, a u drugom poglavlju javlja se i razgovorni stil, to jest urbani zagrebački idiolekt odraslog Matije, koji sadrži mnogo vulgarizama. U trećem i četvrtom poglavlju autodijegetički se pripovjedač koristi standardom, ali dijaloge uvijek posreduje dijalektom: „Neko smo vrijeme šutke gledali trening, a onda je do šanka došao Pišta. – Bauk i bogme, kalampejri bodo veliki kak tikve. – Meni ti se to ne dopada kak ljudi gnojijo. Pa kaj treba ponorejvati ve či ga je tuliko gnojiva? – odvrati Mladen“ (Novak 2014: 208).

U predstavi se standardom koriste znanstvenici, a razgovornim stilom likovi iz sadašnjosti (svijet odraslog Matije). U scenama prošlosti dominira dijalekt; samo u nekoliko kraćih prizora dolazi do ponovne upotrebe razgovornog idiolekta, uvijek u funkciji isticanja prijelaza radnje u sadašnjost. Zanimljivo je međutim da na kraju predstave žrtve samoubojstava (dakle likovi koji pripadaju svijetu prošlosti i čiji su iskazi isključivo na dijalektu) svoje završne i vrlo kratke monologe izgovaraju standardom (vidi npr. citat Franjina iskaza na str. 42 ovog rada).

Govor u predstavi nije upućen samo sugovornicima (ostalim glumcima na sceni), nego i gledateljima. Osim toga može imati posebnu melodijsku i akustičku vrijednost, ponekad zamijeniti sliku ili potpuno izraziti tišinu, tj. dramsku pauzu. Postoji nekoliko vrsta govora u predstavi, a najčešći su monolog i dijalog. Monologom se koristi Matija kako bi priopćio svoje osjećaje i stanja ili kako bi kazivao o svojoj prošlosti. Tekst adaptacije strukturiran je pretežno dijaloški, vrlo često citirajući govore likova iz romana. No kako ističe Botić, dijalog u drami nije jednak dijalogu u romanu jer je dramski dijalog govorena radnja, odnosno govor koji pretpostavlja radnju (v. Botić 2013: 35).

Rad na tekstu namijenjenom za scensko izvođenje uključuje neke od ovih postupaka: kraćenje teksta, preustrojavanje priče, stilsko omekšavanje, smanjenje broja likova ili mjesta radnje, dramsko sažimanje, umetanje tekstova, montaža, modifikacija fabule u odnosu na diskurz režije (v. Pavis 2004: 27, Botić 2013: 21).

Ekstradijegetički pripovjedač u romanu navodi da je na adresu dr. Perković pristigao opsežan rukopis koji je potpisao M. D. i u kojem opisuje što se dogodilo u njegovu djetinjstvu. Dijelovi tog rukopisa grafički su izdvojeni te se razlikuju od ostatka teksta (uvučeni odlomci pisani kurzivom), ali se ni u jednom drugom dijelu literarnog teksta više ne spominju eksplicitno. U predstavi će, naprotiv, znanstvenici na više mjesta čitati dijelove njegova rukopisa, i to uvijek nakon najave tko se sljedeći ubio i zašto. Već smo spominjali kako u romanu Hešto i Pujtoa možemo tumačiti kao pseudopripovjedače koji nemaju svoj pripovjedni glas, ali koji Matiji govore o događajima kojima on sam nije prisustvovao, kao u primjeru:

„Hešto i Pujto su me čekali u sobi, kao da su znali da ću do kraja izgubiti razum ako ostanem sam. Rekli su mi da je Zvonko za sobom ostavio sve uredno posloženo, napisao je oprostajno pismo i ostavio na stolu novac za troškove pogreba i karmina, kao i svoje dokumente. (...) U središtu njegovih misli nije bio život, nego bolest. Nekoliko je puta sanjao da se rukuje sa svojom gušteračom. (...) Nisam znao kako Hešto i Pujto ulaze ljudima u snove, ali nisam sumnjao da je tako doista bilo.“ (Novak 2014: 269–270)

U predstavi je to pripovijedanje preseljeno u dijaloške replike znanstvenika, a takva je strategija prikazivanja svoje uporište pronašla upravo u tkivu teksta: „– Kak pa tij ve to pok znoš? – upitah Heštoa. Nije mi odgovorio, nego mi je rekao da je u Zdravku dugo postojalo nešto što ga je izjedalo iznutra, (...)“ (Novak 2014: 223). U predstavi su replike sljedeće:

Dr. Miholjek Lazanin: Pretposljednje samoubojstvo bilo je ono Zvonka Horvata, zvanog Demokracija, koji se objesio 21. lipnja 1991. godine.

Dr. Perković: Jedino on je ostavio oprostajno pismo u kojem za svoju smrt krivi bolest gušterače u terminalnoj fazi.

Dr. Miholjek Lazanin: Ono što je tu neobično je da je Zvonko Demokracija samoubojstvo izvršio u neposrednoj blizini dječaka M. D. koji mu je povremeno pomagao u kući i u vrtu.

No nije svaki put pripovijedanje linearno premješteno u replike istih likova, koji su, kako vidimo, u scenskoj realizaciji dobili vlastiti glas. U predstavi je priča ponekad preustrojena na drugačiji način. Prvo primjer iz romana:

„Čini se da su njih dvojica boravila pomalo u svakoj kući u selu, jer su znali sve i o Treziki. Bila je to žena, tužnim je glasom pričao Hešto, koja je sve više nestajala iz života svojega sina i unuka i činilo joj se da je suvišna na nekoliko razina. Nisu odgovarali na njezina pitanja, ponekad bi prošli pokraj nje kao da je nema.“ (Novak 2014: 233)

U predstavi nositelj tog diskurza postaje lik Terezike Kunčec, koja u razgovoru s Matijom kaže sljedeće:

Terezika: O dečker, z kim se to spominješ? Z nikim! Majčice Božja, tak se ni ja z nikim ne spominjem, sem furt sama pri hiži. (...) Veliju ka starejšima vreme sam tak projde (...). Mene ti tak nišče na ovome svetu ne vidi...

U procesu adaptacije vidimo da je došlo do montaže dijelova teksta i premještanja iz narativnog teksta u dramski tekst, točnije u verbalne znakove (dijalog), no neki su premješteni i u ikoničke gestičke i proksemičke znakove. Kao primjer poslužit će nam scena povezana sa samoubojstvom Milice Horvat, žene nogometnog trenera i pedofila Mladena Horvata. U romanu nalazimo:

„Mladenova žena ubila se jer nije, pričao je Hešto, mogla više izdržati život s Mladenom, a izlaza nije vidjela. Nikome nije mogla objasniti ni pokazati rukom što joj radi. (...) Hešto je rekao da joj se smračilo pred očima kada je gledala kako ja i Franc izlazimo iz prtljažnika, prigovarala je koliko je mislila da smije, no kao da ju nitko nije ni čuo. Jedino je ona vidjela što se doista zbiva. Sljedeći je put doveo samo Franca. Vidjela ih je iza kuće, kod garaže.“ (Novak 2014: 248; 250)

U predstavi je ta pripovjedna sekvenca razložena ne samo na dijalog znanstvenika, nego je uprizorena, čime se usložnjava mimeza dijegetičke razine. Znanstvenik najavljuje „slučaj“:

Dr. Miholjek Lazanin: Milica Horvat prerezala je vene na obje podlaktice 11. lipnja, točno tjedan dana nakon nestanka Imbre Perčića. Imala je nepunih 29 godina.

Milica odlazi do Franca koji nakon mučno uvjerljive scene silovanja i dalje leži na terenu, uzima deku kojom je pokriven te ju privija uza se kao da drži dijete u naručju. Zatim izvlači komad papira iz grudi, poigravajući se njime te akustičkim ikoničkim zvukom oponaša pjev ptice, trčeći po sceni „slobodna kao ptica u letu“. Došlo je do određenog stilskog raskoraka: od suvislog, razložnog pripovijedanja u romanu o tome zašto je i kako Milica sebi oduzela život, do artističke, gotovo simboličke scene samoubojstva, koje je tek naznačeno kinezičkim znakovima i upotrebom rekvizita. Međutim takva mimeza vrlo dobro funkcionira unutar teatra, i to zahvaljujući arbitrarnoj funkciji kazališnih znakova koju imaju unutar izvedbe, a ne prema onome što predstavljaju u zbilji.

4. Zaključak

Na temelju komparativne analize dobili smo uvid u strukturu proznog i adaptacijskog teksta i njihove stilske značajke. Adaptacija je intervenirala u konstitutivne elemente književnog žanra – u pripovjedni diskurz, ali je zadržala interes za priču (fabulu), jer je upravo priča jezgra onog što se prenosi kroz različite medije i žanrove. Priča nepatvorene tuge o fantazmagoričnom svijetu dječaka Matije koji je kriv bez pravog razloga krivnje, adaptirana je iz literarnog medija u medij kazališne predstave.

Opreka mimeza/dijegeza otvorila je neka pitanja o žanrovskoj klasifikaciji, kao i pitanje o samoj strukturi dramskog teksta. Naime scenska prilagodba proznog materijala događa se kroz proces dramatizacije, kojom nastaje dramski diskurz. Autor dramatizacije predstave ČMZ zadržao je sve konstitutivne elemente romana, prateći njegovu složenu strukturu i vješto spajajući prošlu i sadašnju radnju (tehnikama pretapanja i rezova), pri čemu je retrospektivno pripovijedanje u središtu obaju tekstova, te povezujući realno i nadrealno, mitove i legende, poetično i surovo, ono izmišljeno s elementima stvarnosne proze.

Planu izraza pripovjednog diskurza (*telling* ili kazivanje) pripadaju: dijegetičke razine, promjene pripovjedača, infantilni fokalizator, akronologija događaja... Navedeni elementi poslužili su kao supstancija sadržaja mimezi (*showing* ili prikazivanje). Određenim intervencijama u fabulativnu i sižejnu organizaciju teksta stvorena je nova forma izraza. Došlo je tako do kraćenja ili potpunog izostavljanja nekih dijelova teksta, a samim time i smanjenja broja likova, preustrojavanja priče, stilskog omekšavanja, a negdje i umetanja tekstova, posebice kad se radi o dijalogizaciji onih dijelova koje u romanu posreduje autodijegetički pripovjedač. Osim toga, zbog ograničenosti konkretnog prostora scene, nije moguće prikazati sva mjesta radnje koje nudi dijegeza, pa su lokacijske oznake i premještanja radnje maksimalno stilizirana: scenografskim rješenjima, rekvizitima, glumačkom igrom, odnosima između aktera, mimikom, pokretima, replikama, a ponekad i kostimografskim rješenjima.

Zanimljivi su i neki stilsko-semantički pomaci u predstavi; primjerice likovi Heštoia i Pujtoia, koji u dramskom diskurzu dobivaju vlastiti glas, zapravo se udvajaju (ili da kažemo učetverostručuju) u likove znanstvenika s početka (iz *Prologa*). Time se cijeli uvodni okvir priče i znanstveni stil pomalo ironizira, što u romanu nije slučaj. Osim takvog dramaturško-stilskog zahvata, došlo je i do premještanja dijelova pripovijedanja u ikoničke gestičke i proksemičke znakove; primjerice scene guranja Dejana u rijeku, samoubojstva Milice Horvat, itd.

Govoreći o razlici iskustava čitanja i gledanja, utvrdili smo da literarni znakovi čitatelju omogućuju stvaranje mentalnih slika, osobnu imaginaciju o tome kako npr. izgleda Matija i članovi njegove obitelji, kako izgleda njihova obiteljska kuća, a kako dječak s prevelikom glavom koji je istovremeno tužan i sretan, zatim odnos između Matije i Franje ili mještana na seoskoj proslavi proglašenja neovisnosti, itd. U predstavi manje toga preostaje za rekonstrukciju, jer su likovi „utjelovljeni“, odnosno fizički izgled glumaca (kostimi, frizura, ali i rekviziti) upotpunio je umne slike.

Sve u svemu, čini nam se da je zadržavanje psihološke perspektive lika Matije i stilske autentičnosti priče (etnološko-mitološke i socijalno-kulturološke odrednice) upravo ono što je omogućilo (koliko god se opirali kvalifikacijskim sudovima o „vjernosti“ ili „izdaji“) uspješan i dobar prijevod kazivanja u prikazivanje. Korištenje međimurskog kajkavskog u tome je zasigurno odnijelo stilsku prevagu. Kako ističe i Govedić (2017: 25): „Trosatna predstava obilježena je Zajecovim opravdanim i opipljivim dramaturškim poštovanjem prema romanu Kristiana Novaka, vjerna originalnim linijama zapleta i raspleta, kompleksnosti karakterizacije i dijalektu kao specifičnom protagonistu radnje“.

Završna pjesma koju Dina pjeva Matiji „Dej mi, Bože, joči sokolove“, tradicionalni međimurski napjev, predstavlja još jedan nježan i konačan podsjetnik teme ove priče o strahovima i iskonskoj ljudskoj potrebi za pripadanjem – uvijek treba zahvalno oprostiti dugove prošlosti, ako ni zbog čega drugoga, iz ljubavi. Jer, kako i Matija kaže:

„Ovo je priča, ako o ičemu, o vremenu kada sam znao što je hrabrost, traganje, strah i naposljetku – uvijek – ljubav. Sada mi se čini da nikada od tada nisam volio, da sam volio samo nekom izmišljenom stranom sebe, želeći sakriti onu tamnu, prokletu stranu koju nitko (osim tebe, na pokoji tren) nikada nije vidio. A jedino ona može voljeti kako treba. Jedino ona to može.“ (Novak 2014: 98)

5. Popis literature

- Bagić**, Krešimir. 2003. Beletristički stil. *Treba li pisati kako dobri pisci pišu: 7–20*. Zagreb: Disput. <https://stilistika.org/stiloteka/rasprave/114-beletristicki-stil> [zadnji pristup: 26. IV. 2020.]
- Bagić**, Krešimir. 2012. *Rječnik stilskih figura*. Zagreb: Školska knjiga.
- Barnette**, Jane. 2018. The Spirit of the Source: Adaptation Dramaturgy and Stephen Crane's *The Red Badge of Courage*. *Contemporary Approaches to Adaptation in Theatre*. Edited by: Kara Reilly. UK: Macmillan Publishers Ltd., 121–142.
- Barthes**, Roland. 1986. Teorija o tekstu. *Republika* 9–10: 1098–1110.
- Barthes**, Roland. 1992. Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova. *Suvremena teorija pripovijedanja*. Prev. Dubravka Celebrini. Zagreb: Globus, 47–48.
- Batušić**, Nikola. 1991. *Uvod u teatrologiju*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Benjamin**, Walter. 1986. Umjetničko djelo u doba svoje tehničke reproduktivnosti. *Estetički ogledi*: 125–151.
- Biti**, Vladimir. 1992. Preobrazbe suvremene teorije pripovijedanja. *Suvremena teorija pripovijedanja*. Zagreb: Globus, 5–44.
- Botić**, Matko. 2013. *Igranje proze, pisanje kazališta. Scenske prerade hrvatske proze u novijem hrvatskom kazalištu*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
- Brooker**, Peter. 2017. *Bertolt Brecht: Dialectics, Poetry, Politics*. UK: Routledge.
- Chatman**, Seymour. 1980. What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa). *Critical Inquiry* 7/1: 121–140.
- Chatman**, Seymour. 1989. Struktura pripovjedne transmisije. *Uvod u naratologiju*. Ur. Zlatko Kramarić. Osijek: Izdavački centar "Revija", 141–168.
- Chow**, Edmund. 2018. Adapting *The Kite Runner*: A Fidelity Project to Re-Imagine Afghan Aura. *Contemporary Approaches to Adaptation in Theatre*. Edited by: Kara Reilly. UK: Macmillan Publishers Ltd., 161–174.
- Cuddon**, John Anthony. 2013. *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. UK: Blackwell Publication.
- Culler**, Jonathan. 2001. *Književna teorija, vrlo kratak uvod*. Prev. Filip i Marijana Hameršak. Zagreb: Biblioteka AGM.
- Currie**, Mark. 2002. Istinite laži. Prev. Damir Štefotić. *Politika i etika pripovijedanja*. Ur. Vladimir Biti. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Derk**, Denis. 2013. Roman koji podsjeća na međimursku gibanicu. *Večernji list*. <https://www.vecernji.hr/kultura/roman-koji-podsjeća-na-medjimursku-gibanicu-541451> [zadnji pristup: 21. IV. 2020.]

- Čale Feldman**, Lada. 2013. Prikazi i osvrti, Proza za (kazališnu) Pozu. *Umjetnost riječi: časopis za znanost o književnosti* 3–4: 313–317.
- Čale Feldman**, Lada. 2019. *Onkraj pozornice. Na raskrižju medija*. Zagreb: Disput.
- Eco**, Umberto. 1992. Pripovjedne strukture u procesu čitanja. *Suvremena teorija pripovijedanja*. Prev. Dubravka Celebrini. Zagreb: Globus, 201–213.
- Fischer-Lichte**, Erika. 2015. *Semiotika kazališta: Uvodna razmatranja*. Prev. Dubravko Torjanac. Nakladnik: Disput.
- Genette**, Gérard. 1974. Granice priče. *Teka* 6: 1403–1416.
- Gilić**, Nikica. 2007. *Uvod u teoriju filmske priče*. Zagreb: Školska knjiga.
- Govedić**, Nataša. 2017. *Grobovi kao poštanske postaje i igrališta*. Novi list. <https://www.zekaem.hr/wp-content/uploads/2017/03/Grobovi-ka-po%C5%A1tanske-postaje-i-igrali%C5%A1ta-Nata%C5%A1a-Govedi%C4%87-Novi-list-4.4.-2014..pdf> [zadnji pristup: 20. III. 2020.]
- Grdešić**, Maša. 2015. *Uvod u naratologiju*. Zagreb: Leykam international.
- Hutcheon**, Linda. 2006. *A Theory of Adaptation*. London & New York: Routledge.
- Hutcheon**, Linda i Siobhan O'Flynn. 2013. *A Theory of Adaptation*. Second edition. London & New York: Routledge.
- Iser**, Wolfgang. 1980. *The Act of Reading: a theory of aesthetic response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Iser**, Wolfgang. 1989. Implicitni čitatelj. *Uvod u naratologiju*. Ur. Zlatko Kramarić. Osijek: Izdavački centar "Revija", 53–65.
- Katnić-Bakaršić**, Marina. 1999. *Lingvistička stilistika*. Budimpešta: Open Society Institute.
- Katnić-Bakaršić**, Marina. 2003. *Stilistika dramskog diskursa*. Zenica: Biblioteka Tekst.
- Kolar**, Mario. 2014. Zaborav bez kojeg se ne može. *Kolo* 2. <http://www.matica.hr/kolo/424/zaborav-bez-kojeg-se-ne-moze-23640/> [zadnji pristup: 17. IV. 2020.]
- Kovač**, Zvonko. 2018. Črna zemla i kajkavski stilski kompleks u romanima Kristiana Novaka. *Kaj: časopis za književnost, umjetnost i kulturu* 51/5–6: 5–13.
- Kovačević**, Marina. 2001. *Pripovijedanje i stvaralaštvo: "agregatna stanja" narativnog diskursa*. Rijeka: Izdavački centar Rijeka.
- Lokotar**, Kruno. Kako smo radili Črnu mater zemlu. <http://crnamatizemla.com/crna-mati-zemla-2/urednik-kruno-lokotar-o-romanu/> [zadnji pristup: 17. III. 2020.]
- Lotman**, Jurij M. 2001. *Struktura umjetničkog teksta*. Prev. Sanja Veršić. Zagreb: Alfa d.d.
- Lovrić**, Saša. 2016. *Filmska adaptacija književnog djela: uvod u teorijsku raspravu*. Diplomski rad. Zagreb: Filozofski fakultet.

- Matek**, Ljubica. 2016. Zašto si mi lagao – laž i trauma u romanu *Črna mati zemla* Kristiana Novaka. *Kultura* 150: 44–58.
- McFarlane**, Brian. 1996. *Novel to Film: An Introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon Press.
- McLuhan**, Marshall. 2008. *Razumijevanje medija*. Prev. David Prpa. Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga.
- Novak**, Kristian. 2014. *Črna mati zemla*. Zagreb: Algoritam.
- Paprašarovski**, Marija. 2003. *Semiotičko brušenje kazališta*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, Biblioteka književna smotra.
- Pavis**, Patrice. 2004. *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus.
- Peleš**, Gajo. 1999. *Tumačenje romana*. Zagreb: ArTresor.
- Peterlić**, Ante. 2010. Između riječi i slike. Dodiri između filma i književnosti. *Zapis, bilten Hrvatskog filmskog saveza* 69: 4–10.
- Pfister**, Manfred. 1998. *Drama. Teorija i analiza*. Prev. Marijan Bobinac. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
- Pogačnik**, Jagna. 2013. *Kristian Novak: Tamni glas iz Međimurja*. Jutarnji list: *Kultura*. <https://www.jutarnji.hr/kultura/kristian-novak-tamni-glas-iz-medimurja/1138199/> [zadnji pristup: 16. III. 2020.]
- Purgar**, Krešimir. 2013. *Slike u tekstu*. Zagreb: Hrvatska sekcija AICA.
- Rimmon-Kenan**, Shlomith. 2002. *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. Second edition. London & New York: Routledge.
- Ryznar**, Anera. 2014. Interdiskurzivnost: stilistički prilog teoriji književnog diskurza. *Umjetnost riječi: časopis za znanost o književnosti* 1: 55–73.
- Ryznar**, Anera. 2015. Stilistika i kriza. *Transmisije kroatistike*. Zagreb: Filozofski fakultet, 173–187. <https://stilistika.org/stiloteka/rasprave/83-stilistika-i-kriza> [zadnji pristup 18. IV. 2020.]
- Silić**, Josip. 2006. *Funkcionalni stilovi hrvatskog jezika*. Zagreb: Disput.
- Solar**, Milivoj. 2001. *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga. XIX. izdanje.
- Solar**, Milivoj. 2004. *Ideja i priča*. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga.
- Stam**, Robert. 2008. Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Ed. by Robert Stam and Alessandra Raengo. Malden: Blackwell Publishing, 1–52.
- Storyworlds across Media, Toward a Media-Conscious Narratology*. 2014. Ed. Marie-Laure Ryan and Jan-Noël Thon. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Škiljan**, Dubravko. 1985. *U pozadini znaka*. Zagreb: Školska knjiga.

Tataragić, Elma. 2011. *Stil filmskog scenarija*. Sarajevo: Akademija scenskih umjetnosti Univerziteta u Sarajevu.

Tolić, Tanja. 2013. *Potresan i izniman roman o dječaku koji je odbio povjerovati da mu je umro otac*. Najbolje knjige: Portal za knjigoljupce.

<http://www.najboljeknjige.com/content/knjiga.aspx?BookID=1885> [zadnji pristup: 17. III. 2020.]

Tomaševski, Boris. 1998. *Teorija književnosti*. Prev. Josip Užarević. Zagreb: Matica hrvatska.

Turković, Hrvoje. 2008. *Retoričke regulacije, stilizacije, stilske figure i regulacija filmskog i književnog izlaganja*. Zagreb: Biblioteka AGM.

Ubersfeld, Anne. 1999. *Reading theatre*. Toronto: University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division.

Veltruský, Jiří. 2012. *An Approach to the Semiotics of Theatre*. Trans. Jarmila F. Veltrusky. Brno: Travaux du Cercle linguistique de Prague.

Vuletić, Branko. 1971. Govor i stilistika. *Jezik: časopis za kulturu hrvatskoga književnog jezika* 19/4–5: 140–144.

Vuletić, Branko. 2002. Le style est l'homme même. *Važno je imati stila*. Uredio Krešimir Bagić. Zagreb: Disput. <http://stilistika.org/le-style-est-l-homme-meme> [zadnji pristup: 27. IV. 2020.]

Zajec, Tomislav. 2017. Črna mati zemla, *od romana do dramatizacije*. Programska knjižica. Zagreb: ZKM.

Zozoli, Lidija. 2017. *Matija i Franc / Cnarf i Ajitam, između dvaju svjetova*. Programska knjižica. Zagreb: ZKM.

6. Kazalo pojmova

adaptacija	1, 2, 14, 15, 16, 17, 18, 21, 39, 52
autentičnost	36, 46, 47, 49, 53
deiktičnost	14, 48
dijalekt	21, 24, 27, 48, 49, 53
dijalog	7, 12, 16, 17, 20, 25, 32, 33, 34, 49, 51
dijegetička razina	12, 19, 25, 26, 27, 51, 52
dijegeza	1, 3, 10, 12, 13, 14, 20, 26, 35, 52
diskurz	7, 8, 9, 10, 12, 19, 23, 24, 27, 29, 30, 34, 50, 51
dramatizacija	2, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 47, 52
dramaturg	18, 20, 21
dramski diskurz	1, 7, 14, 15, 17, 48, 52
dramski tekst	2, 11, 15, 51
fabula	2, 7, 8, 9, 10, 16, 17, 34, 50, 52
fikcionalan svijet	3, 19, 21, 48, 49
fokalizacija	19, 25, 26, 27, 30, 31, 32
forma	1, 6, 7, 8, 10, 14, 40, 52
idiolekt	29, 34, 49
ikonički znakovi	40, 51, 52
iluzija	13, 31, 36, 37
imaginacija	4, 5, 53
intertekstualnost	8, 16, 18
iskaz	5, 8, 9, 12, 28, 29, 32, 35, 42, 48, 49
izraz	1, 6, 7, 8, 14, 17, 20, 21, 29, 40, 48, 52
izvedba	1, 7, 12, 13, 17, 20, 34, 35, 40, 43, 51
izvedbenost	7, 11, 12, 13, 15
iskustvo	3, 4, 5, 30
kazališni znakovi	7, 22, 34, 40, 42, 51
kazivanje	12, 13, 14, 29, 52, 53
literarni tekst	20, 35, 43, 47, 50
medij	1–11, 13–17, 19, 20, 24, 34, 42, 43, 47, 52

mentalne slike	4, 17, 42, 53
mimeza	12, 13, 51, 52
monolog	7, 12, 49
naracija	3, 5, 7, 9, 10, 14
narativni tekst	14, 22, 24, 31, 32, 34, 43, 51
priča	1, 2, 6, 8, 9, 10, 13, 16, 19, 21, 22, 23, 26, 29, 50, 52, 53
prijevod	15, 18, 20, 53
prikazivanje	9, 12, 13, 14, 21, 24, 34, 35, 43, 44, 50, 52, 53
pripovijedanje	7, 9, 12, 13, 21, 22, 26, 29, 30, 31, 34, 35, 36, 46, 50, 51, 52
pripovijedano <i>ja</i>	27, 28, 30
pripovjedno <i>ja</i>	27, 30
prostor	4, 5, 14, 20, 21, 34, 37, 38, 39, 52
pripovjedni diskurz	2, 8, 10, 17, 31, 52
razgovorni stil	49
repcija	11, 15, 17, 27, 35, 49
rekonstrukcija	3, 5, 15, 53
retrospekcija	29, 35
sadržaj	1, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 14, 15, 16, 19, 40, 42, 52
semantizacija	38, 39
siže	2, 8, 9, 34, 35, 47
struktura	1, 6, 8, 10, 13, 14, 16, 19, 20, 21, 26, 34, 35, 39, 42, 43, 47, 52
supstancija	6, 7, 8, 10, 12, 14, 15, 40, 52
tekst adaptacije	7, 11, 12, 14, 15, 18, 35, 49
transformacija	1, 14, 18, 20, 22, 47
značenje	3, 6, 8, 9, 12, 15, 21, 40, 46
znak	6, 7, 8, 11, 12, 20, 29, 31, 33, 35, 37, 39, 40, 41, 43, 44, 48, 51, 52, 53
znanstveni stil	23, 49, 52
žanr	1, 2, 3, 5, 10, 12, 14, 16, 17, 52

Sažetak

Komparativnom analizom propitivali smo odnos literarnog teksta i teksta adaptacije, odnosno načine transformacije romanesknog u dramski diskurz. Pritom smo na umu imali polazišnu tezu da su i roman i predstava narativni oblici te oba imaju mogućnost prenošenja, posredovanja priče, ali na drugačiji način s obzirom na različite medijske specifičnosti. Priča ili narativ tako se pokazala kao ona „izvanmedijska“ struktura, koja se prenosi u druge žanrove. Adaptacija iz literarnih u kazališne znakove događa se putem dramatizacije, koja uključuje jezične znakove (prenošenje pripovjednih dijelova u verbalne znakove, tj. govor likova, dijalogizacija onih dijelova koje u narativnom tekstu posreduje pripovjedač), glumce i pripadajuće kinezičke znakove (mimički, gestički, proksemički znakovi), (ra)stvaranje fikcionalnog svijeta znakovima prostora (scenografija, rekviziti, kostim). Iako se adaptaciju često kritizira kao manje vrijednu, kao „izdaju originala“, tekst adaptacije uvijek treba promatrati kao novi tekst, s vlastitim integritetom. U takvu obliku prijevoda mogući su i određeni gubici, koji se najviše odnose na prostorno-vremenske ograničenosti unutar kazališta i kraćenja fabule. Na sve to gledatelj mora pristati kazališne konvencije i percepcije radi, dok je u dijegezi čitateljeva imaginacija daleko slobodnija.

Ključne riječi: *priča, adaptacija, dramatizacija, tekst, literarni znakovi, kazališni znakovi, medij*

Abstract

This paper explores the relationship between literary texts and adaptation texts through a comparative analysis. More specifically, it studies how the novel can be transformed into a dramatic discourse. This paper is based on the postulate that both the novel and stage performance are narrative forms, and that they both convey a story – but in a different way, according to their differing media specificities. The basis for both, the „story“ (narrative), stands as an 'off-media' or 'transmedia' structure which can be translated across genres. The paper explores how the adaptation from literary to theatrical signs occurs. It looks at how it occurs through a dramatization involving linguistic signs (i.e. through the transfer of narrative parts into verbal signs: the speech of characters and turning the parts the narrator mediates in a narrative text into a dialogue), through actors and associated kinesic signs (mimic, gestural, and proxemic), and through the (re)creation of a fictional world with spatial signals (set design, props, and costumes). This paper also argues that, although adaptations are often criticized as less valuable and secondary, a certain „betrayal of the original“, adaptation texts should always be considered as an autonomous work and a new text with its own integrity. In this form of media-text translation, certain elements can be changed and lost. This is mostly associated with fabula reducing and space-time constraints within the theater. While the audience must conform to the theatrical conventions and perceptions, the reader's imagination is much more independent.

Key words: *story, adaptation, dramatization, text, literary signs, theatrical signs, media*