

Povijesni i teorijski pogledi na adaptacije tekstova hrvatske književnosti

Godinić, Ivan

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Croatian Studies / Sveučilište u Zagrebu, Fakultet hrvatskih studija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:111:228721>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-29**



Repository / Repozitorij:

[Repository of University of Zagreb, Centre for Croatian Studies](#)





SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FAKULTET HRVATSKIH STUDIJA

Ivan Godinić

**Povijesni i teorijski pogledi na
adaptacije tekstova hrvatske
književnosti**

DIPLOMSKI RAD

Zagreb, 2020.



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FAKULTET HRVATSKIH STUDIJA
ODSJEK ZA KROATOLOGIJU

Ivan Godinić

**Povijesni i teorijski pogledi na
adaptacije tekstova hrvatske
književnosti**

DIPLOMSKI RAD

Mentor: izv. prof. dr. sc. Viktorija Franić Tomić

Zagreb, 2020.

Povijesni i teorijski pogledi na adaptacije tekstova hrvatske književnosti

Historical and theoretical observations on adaptations of croatian literature texts

Sažetak:

Ovaj rad analizira problematiku adaptacija tekstova hrvatske književnosti koristeći se tipološkim teorijskim pristupom. Na intertekstualnim relacijama; relacijama epika - drama; drama - scena; drama - radio-drama te drama - film uokviruju se adaptacijski modusi i kronološka im uspostavljenost. Interdisciplinarnim pristupom, a u svrhu objašnjavanja adaptacije kao pojave, razlažu se izabrani primjeri primarno hrvatske književnosti, a posljedično i svjetske književnosti. Rad se u razmatranju adaptacija, osim književnoteorijski, dotiče i filozofski, biološki, sociološki, kulturološki, teatrološki i politološki komplementarnih aspekata.

Ključne riječi:

Adaptacija, teorija, tipologija, književnost, interdisciplinarnost

Abstract:

This paper addresses problematic of croatian literature text adaptations using typological theoretical approach. Within intertextual relations; epic – drama relations; drama – scene relations; drama – radio-drama relations and drama – film relations, ways of adaptation are being framed and chronologically established. Interdisciplinary approached, in terms of explaining adaptation as phenomenon, chosen examples of primarily croatian literature texts, and consequentially world literature texts, are being elaborated. This paper, in discussing adaptations, except literary theory, is coping with philosophy, biology, sociology, culturology, teatrology and political science as complementary aspects.

Key words:

Adaptation, theory, typology, literature, interdisciplinarity

Sadržaj:

| | | |
|----|--|----|
| 1. | Uvod | 1 |
| 2. | Relacija tekst-tekst. Međuodnos staroga i novoga djela. | 7 |
| 3. | Nedovršena djela. Tekstualni prekid i beskonačnost značenja. | 15 |
| 4. | Relacija epika-drama-scena. Terminologija nasuprot adaptaciji. | 20 |
| 5. | Političko kazalište. Namjera i namjena u službi adaptatora. | 24 |
| 6. | Relacija drama – radio. Između pripovijedanja i pokazivanja. | 34 |
| 7. | Relacija drama-film. Scenski karakter transferiran na platno. | 39 |
| 8. | Zaključak. | 43 |

1. Uvod

Književnost je, matematičkom terminologijom, prema nekim interpretatorima nelinearan sustav koji se razvija i mijenja bez određenih pravila i zakonitosti. Termin *evolucija* u kontekstu književnosti drži se neprimjerenim budući da isti podrazumijeva određeni prelazak iz nižeg u više ili iz jednostavnijeg u kompleksnije stanje, a kako nije moguće postaviti sve kriterije prema kojima bi se uopće određivalo što jest a što nije književnost, shodno tome nije moguće determinirati koja bi bila niža, a koja više evolucijska stepenica književnosti. O evoluciji u književnosti, stoga, rasprava nije moguća, a takvim razmatranjima eventualno su podložna govorno-jezična dihotomija¹ te evolucija pisma.

Sustav teorije književnosti *per se* teži svojevrsnom opisivanju i objašnjavanju pojavnosti u povijesti književnosti. Ta težnja nužno dovodi do usustavljanja podjela, periodizacija i klasifikacija, kao po žanrovskom, vremenskom, tipološkom ili inome ključu. Imajući na umu podjelu funkcionalnih stilova u hrvatskome standardnom jeziku (Silić;2006), premda su neke od glavnih odlika književnoumjetničkoga stila visok stupanj individualnosti, nemogućnost normiranja i, može se reći, *ashematičnost*, potreba je sustava književnosti na neki način valorizirati isti pa tako možemo naići na vrijednosne podjele stila poput one trijade na visoki, srednji i niski koju je iznio još starogrčki filozof Antisten iz Atene, a održala se do osamnaestoga stoljeća. Na tragu vrijednosnih podjela književnosti počiva i ideja književnog kanona, a tako u Leksikonu Marina Držića i stoji definiran: "Oznaku kanona tako dobivaju oni autori, odn. ona (književna) djela kojima određena akademska ili interpretativna zajednica pripiše vrijednost, bez obzira na to vodi li se ona isključivo književnim ili nekim drugim, posebice ideološkim kriterijima. Nadalje, gotovo svaka književnoteorijska paradigma ima potrebu preispisati ili pak preispitati kanon određene knjiž. zajednice, poglavito stoga što on može biti rezultat različitih stereotipnih predodžbi o rodu, spolu te etničkoj, seksualnoj orijentaciji i dr.". (2009;360-361) U kontekstu spomenute potrebe revaloriziranja kanonskih djela svrsishodno bi bilo spomenuti, između ostalih, i primjer pokušaja izostavljanja

¹ F. de Saussure ljudsku govornu djelatnost dijeli na dvije međuovisne cjeline: jezik (*langue*) i govor (*parole*).

Marulićeve Judite iz popisa lektirnih djela sa početka 2016. godine koji je u javnosti doživio velik odjek, a medijski su zagovornici preispitivanja ispravnosti popisa pritom sezali za raznovrsnom argumentacijom, pa je tako Mandir (2016), novinar Jutarnjeg, naveo kako: "Njemački školski sustav ne propisuje obavezno čitanje Goethea za sve učenike, pa tako ne treba ni hrvatski Marulića ili bilo kojeg drugog pisca."². Nadalje, u Leksikonu (2009) je pobliže objašnjena fleksibilnost i relativna opstojnost kanona, što daje kontekst preispitivanju kanonskog sadržaja, jer se kanon promatra kao relativni, a ne apsolutni skup vrijednosti, dok njegova legitimacija leži u posljedici socioloških, političkih, pedagoških i etičkih uzusa. Mjesta koje književna djela zauzimaju unutar kanonskog sustava pod utjecajem, kolokvijano rečeno, društvenih mijena temelje se na binarnome odnosu. S obzirom na stav društva u većini, a uvjetno i onoga u manjini, neko književno djelo jest, ili nije kanon.

No ipak, fenomen *nadgradnje; adaptacije;* u književnoteorijskome smislu modernoga doba postoji, a teorijska uporišta djelomice i nalazi u biologiji te njoj srodnim disciplinama. Stoga, ovaj rad, premda odbacuje postulate koji su u sociološkim, biološkim, antropološkim te njima sličnim razmatranjima neizbježni, teži opisivanju procesa koji književnim djelima omogućava dijakronijski vremenski transfer, odnosno, prenosi ih te remodelira na temelju suvremenosti, a utoliko je na strukturalnoj, ali ne i idejnoj razini, djelomice kompatibilan sa navedenim postulatima. Prema Darwinu, teorija se evolucije zasniva na prirodnoj selekciji. Sustavi slabije prilagođeni okolini teže istrebljenju dok one sa većim stupnjem adaptabilnosti priroda podupire. U kontekstu književnoga stvaranja, a, pokazalo se, taj proces biva najizraženiji u dramaturškim postupcima, postojanost ili opstojnost neke drame bila bi ekvivalentna i uvjetovana, njezinom mogućnošću adaptacije. Imajući to na umu, potrebnim se čini posegnuti za

² Mandir, A. (2016). *Mogu izanalizirati Homera na tri jezika, ali ne znam izračunati koliko košta majica koja je s 50 eura snižena 70 posto*. Pribavljeno 31.10.2020. s adrese <https://www.vecernji.hr/premium/mogu-izanalizirati-homera-i-to-na-tri-jezika-ali-ne-znam-izracunati-koliko-kosta-majica-koja-je-sa-50-eura-snizena-70-posto-1065475>;

Pritom, navedeni novinar, iako navodi velikoga njemačkoga klasika, pogrešno komparira Goethea i Marulića. Budući da se Marulića smatra začetnikom hrvatske umjetničke književnosti, u kontekstu nacionalne kulture primjerenijim se drži usporediti ga sa Martinom Lutherom, koji prijevodom Biblije za njemački jezik postaje ključnom osobom za razvitak njemačkoga jezika. Marulić u Hrvatskoj, kao i Luther u Njemačkoj, obilježava početak novoga razdoblja jezika i versifikacije, a stoga se Marulić i prozvaio hrvatskim Danteom. S obzirom na postojanje relativne medijske te, u širemu smislu, društvene nestručnosti, može se zaključiti da samo sveučilišni stručnjaci mogu uspostaviti književni kanonski sustav, bez obzira što i u tom slučaju na formiranje kanona utječu i izvanknjiževni čimbenici.

općom definicijom drame, a Solar daje sveobuhvatnu: "Kako je već objašnjeno u poglavlju o klasifikaciji književnosti, pojmom drame mi ćemo se služiti u najširem smislu: zajedničkim imenom -drama- nazivamo književne tekstove osobite vrste, takve tekstove koji su izravno ili posredno namijenjeni izvedbi na pozornici". (1977;177) No, pitanje koje se nameće jest kako tekst može posredno, ili drugim riječima indirektno, biti namijenjen izvođenju na pozornici? Dramski tekst ipak mora zadovoljavati određene kriterije i norme po kojima može biti uprizoren, a Solareva definicija sama po sebi već navodi na postojanje književnih tekstova van dramske vrste s određenim potencijalom izvedivosti na pozornici. Da bi se književni tekst koji nije izvorno dramski mogao izvoditi na pozornici, nužna je svojevrsna prilagodba teatrološkim okvirima. Shodno tome, književni tekst za kojeg postoji tendencija da se uprizori postaje predložak, a u funkciju se uvodi i nekoliko drugih instanca. U prvome redu postoji redatelj koji odlučuje o raspodjeli uloga i načinu na koji će se sama radnja prikazati. Nadalje, redatelj glumačke uloge dodjeljuje glumcima koji tvore glumački ansambl. Solar tumačeći pojavu kazališne predstave postavlja zanimljivu analogiju između suučesnika prometne nesreće i glumaca u kazalištu pritom pojašnjavajući razliku aktera tvrdnjom da "glumci ne smiju biti izravni učesnici zbivanja, nego predstavljajući odnosno tumači ličnosti koje nisu istovjetne s njihovim vlastitim ličnostima." (1977;180) Ako bismo kao preduvjet uzeli tezu da je svaki književni tekst, barem onaj prozne vrste, sklon prilagodbi za izvođenje na pozornici, radna hipoteza koja se nameće jest slučaj u kojemu je tekstualni predložak namijenjen uprizorenju sadržan od autobiografskih ili elemenata memoara, a autor spomenutog teksta ujedno je i determiniran kao glumac u ulozi samoga sebe. Da li bi ostvaraj ove hipotetske situacije u budućnosti značio da je definicija glumca netočna, ili da se osoba koja u ovome slučaju uprizoruje samoga sebe ne može nazvati tim imenom? Izgledno je da se akter u toj ulozi ne bi mogao nazvati glumcem budući da ne zadovoljava sekundarno značenje riječi glumac³, odnosno evidentan je izostanak referenta ili osobe koju glumi, već se kompletan proces uprizorenja svodi na reproduciranje vlastitih događaja i spoznaja na temelju vlastitog tekstualnog predloška. No ipak, s obzirom na ulogu redatelja, čija je otprije spomenuta svrha i obaveza direktno se uplesti u proces izvedbe tekstualnoga

³ 'Glumac' m. -1. Onaj koji se bavi glumom (kazališni glumac, filmski glumac)
2. pren. Onaj koji se pretvara
Prema: Anić. V.(2003) Veliki rječnik hrvatskoga jezika. Zagreb: Novi Liber.

predložka, hipotetska autobiografija hipotetskoga glumca u vlastitoj ulozi podložna je promjenama i alternacijama u svrhu uprizorenja, čime se automatski narušava autobiografska struktura i iskrivljava radnja što bi moglo otvoriti prostor afirmaciji tog aktera kao svojevrsnoga *glumca*, jer on više nije *tumač ličnosti* koja je istovjetna sa njegovom vlastitom. O ulozi redatelja, a u prilog ovim tvrdnjama, pisao je Josip Kekez (2000) u *Uvodu u književnost* Škreba i Stamaća, gdje kaže kako je uobičajeno da "(...) u svakoj organizaciji, uvijek se nametne neimenovana osoba, njezina misao, njezina koncepcija, pa tako govorimo o jednoj spontanoj dominantnoj volji ili dominantnoj koncepciji koja će ostvariti upravo onakvu izvedbu kako ju je ona zamislila, a potisnuti ostale ako ih eventualno bude.". (2000;156) Također, uz redatelja i glumački ansambl, javlja se niz drugih dionika i čimbenika poput scenografa, kostimografa, prostora i publike da bi se provela uspješna prilagodba tekstualnog predložka u dramske okvire.

Cijeli proces prilagodbe književnoga teksta jedne vrste drugoj i stručno se naziva *adaptacija*, a sustav književnosti je afirmirao svoj adaptacijski potencijal. Stamać (2000) taj proces objašnjava sa komunikološkog aspekta, tvrdeći kako adaptacije djela u svrhu masovne komunikacije navode na pomisli o kraju tiskanoga slova, odnosno koncu *Gutenbergove galaksije*. Nadalje, ističe kako time književni ostvaraj počinje odstupati iz uobičajenih okvira te poprima *amorfne* osobine. Njegova interpretacija konzekvenci adaptacija književnih djela može biti i sagledana u povijesnome smislu. Naznake, naime, začetaka pisma vidljive su iz klinastog pisma Sumerske civilizacije koja se bazirala na piktogramima, a datira u treće tisućljeće prije Krista. Stari Grci slovo su razvili u sustav kakvog ga poznajemo danas poslije sedmoga stoljeća prije Krista, a razdoblje prije prikladno se u stručnoj literaturi naziva *mračnim dobom*, jer je taj period bio obilježen oskudicom arheoloških nalaza. Jedan od najcjelovitijih pisanih predložaka iz doba formiranja pisma na prostoru Europe jest takozvani Kodeks iz Gortine sa juga otoka Krete, a njegovim tumačenjem i interpretacijom bavio se povjesničar Kevin Robb (1994). Prema Robbu, Kodeks je u pravnoj funkciji egzistirao više od stoljeća isključivo usmenim putem dok u jednoj točki u vremenu nije bivao zapisan. Također, iščitavanjem točaka zakona vidljiva je averzija prema pisanim dokazima. Shodno tome, velika važnost pridodavana je usmenom očitovanju očevidaca. Ta sudska praksa nastavila se i u kasnijim periodima formiranja grčkog sustava sudstva, gdje se sama riječ njegovala više od pisma jer se vjerovalo da se izrečena riječ ne može "povući", dok je pisana izjava podložna

alternaciji. Također, problemom "napisanog" bavio se talijanski teatrolog Marco De Marinis, a pozivajući se na Tavianija, Ruffinija i druge, zagovarao je odmak kazališne historiografije od *idolopoklonstva dokumentima* uvodeći ideju epistemološkog pristupa. (De Marinis, 2006;53). Le Goff (1998) sa historiografskoga stajališta, a u prilog De Marinisu, također naznačuje da je svaki dokument na neki način *lažan* jer je rezultat svojevrsnog nametanja mišljenja prošlih društava onim budućima, a na povjesničaru je da ne bude *naivan* (1998;44-46). Ako bi se Stamaćev kraj Gutenbergove galaksije ispostavio točnim, nije isključiva mogućnost povratka na vrijednosti koje su se njegovale u vrijeme formiranja Kodeksa.

No, sudeći po adaptacijama književnih tekstova prisutnih u suvremenoj umjetnosti u Hrvatskoj, kraj ere pisma nije odveć izgledan. Primjera nema pregršt, ali dovoljno da bi bili adekvatno opisani. Tako, primjerice, nalazimo kazališnu adaptaciju kanonskoga romana *U registraturi* Ante Kovačića⁴. Također, adaptirano je i nešto suvremenije djelo književnika i novinara Ante Tomića *Čudo u Poskokovoj Dragi*⁵, a Krležin roman *Povratak Filipa Latinovicza* izveden je pod imenom *Bobočka ili drugih sto stranica Filipa Latinovicza*⁶. S obzirom na Krležinu opću narativnu kompleksnost, kritika nije izostalo, pa tako novinar Davor Mandić (2012) podnaslovu članka u Novome Listu ističe kako "(...) dramatizirani Krležin tekst glumici ipak ne omogućuje svu raskoš uvida u jedan takav kompleksan i duboko nesretan karakter"⁷, što upućuje na probleme transfera radnje iz one romaneskne u dramsku. U režiji Antuna Vrdoljaka 1988. godine Krležina su Gospoda Glembayevi doživjela i filmsku adaptaciju, a tri godine poslije i Kozarčev *Đuka Begović*. U središtu najrecentnijih primjera uspješnih adaptacija našla su se djela književnice Marije Jurić Zagorke. Oko njezina mjesta na popisu kanonskih pisaca hrvatske književnosti su se, sudeći po navodima u njenom autobiografskome tekstu *Što je moja krivnja*, vodile polemike još za njezina života, a bivala je i temom prepirki u suvremenijoj povijesti. Tako je u članku *Nosi se Zagorka* Suzana Coha (2010) naglasila kako je u društvenim krugovima vidljiv porast popularnosti lika i djela Marije Jurić Zagorke. No, sa druge strane autorica također tvrdi da je "Teorijski postulirano i

⁴ 27. studenoga 2015.; kazalište Gavella; režirao Darijo Harječek

⁵ 25. rujna 2010.; Satiričko kazalište Kerempuh; režirao Krešo Dolenčić

⁶ 4. srpnja 2012.; 1. Festival Miroslava Krleže, Krležin Gvozd; režirao Ivan Leo Lemo

⁷Mandić, D. (2012) *Monodrama "Bobočka" - Priča izgrađena na oprekama karaktera*. Pribavljeno 31.1.2020 s adrese http://www.novolist.hr/Kultura/Kazaliste/Monodrama-Bobočka-Priča-izgrađena-na-oprekama-karaktera?meta_refresh=true

iskustveno verificirano da su parametri kojima se mjeri omiljenost književnoga djela od strane publike najčešće obrnuto razmjerni onima koji odražavaju status u akademskim kanonima."⁸. Evidentirana rehabilitacija lika i djela poznate književnice i feministice prve polovice dvadesetoga stoljeća u društvu je izazvala odjek u vidu skupova i manifestacija među kojima je, uz Dane Marije Jurić Zagorke, veoma popularno 'Histrionsko ljeto' koje se 2017. na zagrebačkoj Opatovini izvodi trideset i drugi puta. Najposjećenije predstave, kako tvrdi sama glumačka družina Histrion⁹, bivaju one prema Zagorkinim romanima poput *Gričke vještice*, *Viteza slavonske ravni*, *Tajne krvavog mosta* te *Kćeri Lotrščaka*. Prema *Gričkoj vještici* bio je predviđen i televizijski serijal,¹⁰ no do danas nije ostvaren.

⁸ Coha, S.(2010) *Nosi se Zagorka*. Pribavljeno 31.1.2010 s adrese <http://www.matica.hr/vijenac/432/Nosi%20se%20Zagorka/>

⁹ *ZAKAJ OPATOVINA* (n.d.) Pribavljeno 31.1.2020. s adrese <https://www.histrion.hr/i/341/ोजना/zagrebacko-histrionsko-ljeto/>

¹⁰ *Počelo snimanje "Gričke vještice", evo kada će se prikazivati na HRT-u* (2017). Pribavljeno 31.1.2020 s adrese <https://www.vecernji.hr/showbiz/pocelo-snimanje-gricke-vjestice-koja-s-prikazivanjem-na-hrt-u-starta-2018-1173710>

2. Relacija tekst-tekst. Međuodnos staroga i novoga djela.

Jezična djelatnost krajnje je obilježena utilitarnošću. Ne ulazeći u dublje lingvističko determiniranje pojma, esencijalna je jezična potreba prenijeti informaciju. Taj operacionalizirani proces odvija se putem govora i teksta, odnosno, govor i tekst kanali su za transfer jezičnih znakova iz područja apstrakcije u područje konkretnosti, iz polja intuicije u djelokrug iskustva. Stoga, jezik ima transcendentalni, ali i teleološki karakter¹¹. Govor i tekst direktna su jezična manifestacija te su zasnovani na dualističkom odnosu. Entitet jezika neosporan je bitkom tih dvaju elemenata koji su, premda obilježeni donekle drugačijim svojstvima, u službi spona između ideje i čvrste informacije. Neke od temeljnih razlika ovih dvaju kanala sagledive su unutar dimenzije vremena. Naime, govor je linearan, pravocrtan. Govornik u sadašnjim točkama u vremenu iz jezičnoga sustava bira jedan po jedan jezični element (znak) koji potom biva fonetski oblikovan, artikuliran, te naposljetku informacijski obilježen. Tekst je, s druge pak strane, direktno, i opipljivo, predočenje već artikuliranih informacija. On postoji u odsutnosti linearnosti u odnosu na vrijeme, jer proces je piščeva biranja elemenata jezičnoga sustava održan u prošlim točkama u vremenu. Zato, govor je determiniran sadašnjošću, a tekst prošlošću. Druga razlika proizlazi iz prve. Budući da je govornik, shodno tome, determiniran sadašnjošću, on u danome trenutku ne može iz kognitivnih razloga uzeti u obzir sve elemente jezičnoga sustava koji poznaje, a čija bi artikulacija bila kompatibilna sa idejom informacije koju želi izreći, te je stoga primoran prenositi informacije koje su možebitno nepotpune. Pisac u procesu pisanja teksta nije vremenski ograničen te u svakome trenu može zastati kako bi pristupio jezičnome fondu. Dapače, u bilo kojoj točki u vremenu on može revidirati bilo koji prethodno tekstualizirani jezični element nevezano za redoslijed artikuliranih informacija. Stoga, tekst nije linearnoga karaktera. Treća je razlika sadržana u prolaznosti vremena. Dok je govornikova informacija, kada jednom artikulirana, disponirana memoriji i iskustvu, tekst je fiksiran i materijaliziran, iz čega proizlazi obilježje repetitivnosti. Čitatelj se može ponovno vraćati tekstu, te shodno tome mijenjati i modelirati iskustvo na temelju nepromjenjivih informacija. Upravo taj specifikum teksta

¹¹ U ovome polju u nas se problematikom sustavno bavi pravni teoretičar Nikola Visković. Naime, razradom koncepta vrijednosno-teleološke metode drži da je moguće doći do najpogodnijega termina pri tvorbi pravnih akata. (Visković, 2001;242.)

biti će u fokusu ovoga poglavlja. Na temelju odabranih primjera stare hrvatske književnosti analizirati će se težnja autora za revizijom književnih djela. Oni uviđaju da upravo zbog povijesnoga karaktera tekstova informacije teže, ili uopće ne dopiru do čitatelja. Stoga oni žele remodelirati tekst kako bi remodelirali čitateljsko iskustvo.

Djelo zanimljivo u ovome kontekstu jesu zasigurno Zoranićeve Planine. Tiskano 1569., a napisano nešto ranije (1536.), djelo Velikoga Ninjanina u hrvatskom književnome korpusu čvrsto drži status prvog hrvatskoga romana. Premda zamršene strukture, alternacijom proznih i poetskih dijelova, struka legitimno drži da je s obzirom na kontekst vremena i uzore po kojima Zoranić piše ova žanrovska odrednica uvelike opravdana.¹² Ti čimbenici Planinama neosporno daju određeni *gravitas*, težinu obilježenu skupom povijesnih i društvenih razloga. Uz izrečeno, kontekst u kojemu se javlja težnja za adaptacijom vidljiv je dijakronijski. Naime, tekst¹³ Planina nastao je u društvenopovijesnim okolnostima uvelike različitima od okolnosti koje obilježavaju današnjeg čitatelja ili proučavatelja. Informacije koje su Zoraniću pružane iz jezičnoga sustava tada danas više nisu validne. Vončina (1988) konstatira da je i prije Zoranića u zadarskome kulturnome krugu bivao prisutan književni jezik koji po fonološkim (govornim) i morfološkim (tekstualnim) obilježjima počiva na čakavskome narječju. Taj kontinuum nadograđuje se od četrnaestoga stoljeća, "(od *Reda i zakona*) preko Zadarskog lekcionara, Vidulićeve pjesme i Života svete Katarine do Planina." (1988;41). No, jezik zadarskog kulturnoga kruga bivao je obilježen i drugim kulturnim krugovima. Uz vrlo vjerojatnu prisutnost jezičnih krugova južne Hrvatske, Zoranićev jezični sustav sadržavao je i talijanizme te latinizme. "Ipak, najteža je mana Zoranićeva djela u nerazvijenu jeziku, u nemogućnosti da se autor dokraja skladno i jasno izrazi¹⁴. Njegove rečenice vrve brojnim latinsko-talijanskim sintaktičkim kalkovima, i kod toga gdjekada na prvi pogled

¹² Ključno djelo koje se veže uz Zoranića jest ono Jacopa Sannazara, *Arcadia*. Uz to, direktno ili indirektno, u Planinama je prisutno referiranje na Bibliju, Platona, Petrarca, Cezara i sl. Struktura narativa povezuje je s Ovidijem, Danteom i Boccacciom, a poveznice su povlačene i sa drugim hrvatskim piscima toga doba. Navedeni elementi ukazuju na Zoranićevu aktualnost u književnim zbivanjima Italije, pa shodno tome i Europe šesnaestoga stoljeća.

¹³ Posebna pažnja obraćena je na razlikovanje značenja riječi *tekst* i *djelo*. *Djelo* je shvaćeno kao cjelina koja obuhvaća autora, povijesni, društveni i ini kontekst, dok se *tekst* odnosi na materijalnu manifestaciju jezika. Tekst je jedan od sastavnih dijelova djela.

¹⁴ Ovaj Švelecov zaključak zbog prethodno navedenog paradigmatškoga jaza nije provjerljiv. Zoranićev jezik jest "nerazvijen", ali u odnosu na današnji, no ne možemo znati da li je on tada imao teškoće pri skladnom i jasnom izjašnjavanju. Biskup Divnić, njegov sumještan i ninski biskup za kojega u Planinama kaže da je *baščinac čestit*, bio je pod utjecajem istih jezičnih faktora koji su oblikovali tadašnji jezični sustav.

nije jasno radi li se o subjektu ili objektu, odnosi li se neki glagol ili pridjev na ovu ili onu imenicu." (Švelec,1964;26) Uvjetni je, dakle, zadatak adaptatora razumjeti društvenopovijesna obilježja dijakronijske dimenzije u kojoj je djelo nastalo¹⁵. Iz razumijevanja društvenopovijesnih obilježja dijakronijske dimenzije djela proizlazi razumijevanje o jezičnome sustavu dijakronije, iz čega se stvara predodžba o idejama za kojima se autor vodio pri kreaciji teksta koji se adaptira. Stoga, taj zadatak ima i hermeneutički karakter.¹⁶ Pritom, zanimljivom se čini uloga predodžbe. Predodžbe koje adaptator stvara o djelu, koje je u ulozi svojevrsnoga lokalizatora, promatrajući društvene i političke prilike, spadaju uvelike u djelokrug historiografije, te su od velike važnosti i za tumačenje djela. Hipotetski, da ne postoje nikakvi podatci o sv. Jeronimu, kraj Planina ne bi se mogao adekvatno protumačiti. Predodžba o prisustvu Divnića i Jeronima ne bi mogla biti ostvarena kao prisustvo realnih povijesnih ličnosti, a iz toga proizlazi da alegoričnost u kojoj je jedan simbol borbe protiv Turaka, a drugi simbol tvorca slavenske pismenosti (Švelec,1977;69) ne bi mogla biti shvaćena¹⁷. S druge pak strane, za sami tekst uvelike je bitna predodžba koju adaptator ima o jezičnome sustavu, a zadatak je, u prvome redu, lingvistike da podari adekvatne alate kako bi koncepcija jezika bila što točnija. U generalnome sagledavanju ovih dvaju segmenta predodžaba koju adaptator mora posjedovati kako bi napravio validan dijakronijski pomak teksta, javlja se esencijalan problem. Naime, konceptualna predodžba, čini se, u samoj biti ne može biti apsolutna. Ona apsolutnomu teži, a u isto vrijeme je ono nedostižno. Predodžba se temelji na određenome nizu premisa od kojih, osim provjerljivih povijesnih i jezikoslovnih činjenica, ipak postoji određena količina pretpostavki. Tako o Zoranićevu životu, ističu

¹⁵ U ovom konkretnome slučaju je ključni, jer težnja je autora iz primjera što vjernije napraviti dijakronijski pomak teksta, a da isti pritom ostane što netaknutiji. No isto tako, hipotetski adaptator paradigmu ne mora nužno uzimati u obzir. Npr., Zoran je tako na put od razrješenja *betega ljubvenoga* preko *Velebita* i *Dinare* mogao krenuti suvremenim vozilom.

¹⁶ Prema Gadameru, hermeneutika jest znati koliko neiskazanog ostaje kada nešto kažemo (2002:321) Suprotno, što je predodžba o idejama egzaktija, to će adaptirani tekst biti autentičniji. Tumačenje pojedinih elemenata teksta moguće je razumjeti samo u smislu društvenopovijesne cjeline djela, a cjelovito društvenopovijesno značenje proizlazi iz tekstualnih elemenata. (Usp. Majić, I. (2008) *Gadamerova hermeneutika – od 'filozofije slušanja' prema prema književno-teorijskoj praksi*. Filozofska istraživanja, Vol. 28, sv. 3, 749.-760. i Afrić, V.(1984) *Teorijske osnove hermeneutike*. Rev. za sociologiju, Vol XIV., No. 3-4.: 191 – 200.)

¹⁷ Jeronimov status osporava Vončina. Kaže da Zoranićev leksem *tumačen'je* treba shvatiti kao rezultat, a ne proces. Zoranića je Jeronim uvježbao pisati narodnim jezikom "čime zapravo hoće reći da se tim jezikom izražavati naučio od naših anonimnih srednjovjekovnih pisaca glagoljaša." (1999;38.)

svi autori, saznajemo uvelike iz samih Planina.¹⁸ Saznanja o njegovu školovanju, primjera radi, ne postoje, već se pretpostavljaju, a ti podatci tumačenju možebitno mogu donesti novu alegoričnu dimenziju. Lingvistička se transkripcija temelji na transferu tekstnih znakova iz jednoga jezičnoga sustava u drugi pritom se držeći načela autentične izgovorljivosti, no pri većem dijakronijskome pomaku se izgovor neke riječi može također samo pretpostavljati.¹⁹ Adaptacije se Zoranićevih *Planina* prihvatilo nekoliko hrvatskih stručnjaka. U prvome redu, važnim se smatra spomenuti original, mletački prvotisak koji je u knjižnici Ivana Kukuljevića Sakcinskog sačuvan od zaborava. Prva prilagodba teksta obavljena je u Akademijinu izdanju i redakciji Pere Budmanija (1888.). To izdanje, ističu mnogi, nije napravilo adekvatan dijakronijski pomak, a najočitiiji razlog leži u Budmanijevu nepoznavanju društvenopovijesnih okolnosti u kojima je djelo nastalo. O Zoraniću je mogao znati, ističe Švelec, samo ono što je sam Zoranić o sebi samome napisao u Planinama, a na razini teksta intervenirao je samo u usporedbi sa razmišljanjima F. M. Appendinija koje je iznio u svojim Noticijama²⁰. (1988;2) Tako Grčić konstatira da je Budmanijev tekst *Planina* "bez ikakvih drugih bilježaka osim lekcijjskih bio razmjerno slab temelj na kojem bi se djelo održalo u književnosti." (1988;273). Drugu adaptaciju priređuje više od pola stoljeća poslije Vjekoslav Štefanić (1942). On je za razliku od Budmanija imao bolji uvid u društvenopovijesne okolnosti, a iz razloga što su u međuvremenu izašle detaljnije studije o Zoranićevu životu.²¹ No, na tekstualnoj razini, zanimljivo je, nije se služio Kukuljevićevim prvotiskom, već Budmanijevim izdanjem²². Budući da je konstatirano kako Budmanijevo izdanje nije obuhvaćalo veće tekstualne intervencije, shodno je tome mogućnost da je Štefanić

¹⁸ Uz ta saznanja, vrijedna je i Antoljakova studija arhivske građe o Zoranićevu podrijetlu. (Vidi: Antoljak, S.(1952) *Novi podaci o hrvatskom pjesniku Petru Zoraniću*. Građa JAZU, br. 22, 245.-273.)

¹⁹ Problem koncepcija predodžbe sa navedena dva segmenta, a ponajviše sa stajališta lingvistike, donekle je premostiv u toposu budućnosti. Tehnologija danas omogućava glasovne, zvukovne, slikovne i druge zapise koji će u budućnosti biti nesumnjiv izvor proučavanja. S obzirom na nemogućnost ostvarivanja apsolutne predodžbe u ovome trenu je legitimno postaviti pitanje koliko se nečega 'izgubi' prilikom pokušaja zatvaranja gore razloženog adaptacijskoga kruga?

²⁰ Appendini je Zoranića i uveo u književnu povijest. U: Appendini, F.M. (1803) *Notizie storico-critiche sulle antichità, storia e letteratura de Ragusei*. Ragusa, II

²¹ Redom: Matić, T. (1897) *Zoranić's Planine und Sannazaro's Arcadia*. Arhiv za slavensku filologiju, 19
Medini, M. (1902) *Povijest hrvatske književnosti u Dalmaciji i Dubrovniku*. Zagreb, knj. I
Jelić, L.(1908) *Proslava Zoranićeve četiristogodišnjice u Ninu*. Smotra dalmatinska XXI, br. 42.,
Matić, T.(1909) *Petar Zoranić*, Zadar
Karlić, P.(1913) *Je li Petar Zoranić bio redovnik ili svjetovnjak?* Nastavni vjesnik XXI, sv. 10.

²² Original se *nedavno zametnuo*. (Grčić: 1988; 273.)

pogriješio prilikom analize jezičnoga sustava neznatna.²³ Upravo suprotno, Štefanić je radi širega razumijevanja jezičnoga sustava svome izdanju priložio i tumač manje poznatih i nepoznatih riječi. Rječnik, dakle, postaje utilitarno sredstvo adaptacije u težnji za približavanjem jezičnih sustava vremenski znatno odvojenih. Nakon Štefanićeva izdanja, i pronađenoga originala, Planine izlaze anastatički u izdanju JAZU (1952.), a 1964. adaptaciju je dovršio i Franjo Švelec (1964). On je, imajući respektabilan splet društvenopovijesnih i jezikoslovnih alata, problematici zatvaranja tekstualnoga kruga prišao dotada najsveobuhvatnije. Uz originalni prvotisak konzultirao je te usporedno proučavao i Budmanijev i Štefanićev tekst, a pri proširenju jezične predodžbe bilješke na marginama iznesene su u *točnijem* prijevodu klasičnog filologa, Lade Tajčević-Glunčić. Također, prepravio je i proširio Štefanićev tumač. (1964;171) No, dijakronijski jezični transfer u jednome trenu, čini se, dolazi do raskrižja. Štefanić naglašava: "Pravopis je približen suvremenom čitaocu. U jezik nisam dirao. Neobičniji oblici i rečenične konstrukcije objašnjeni su u Komentaru." (1964:171) Kako bi se distinkcija smjerova podrobnije predočila, iznosi se adaptacija Planina u redakciji Marka Grčića (1988). Grčić je intervencijom u jezik isti u potpunosti pokušao osuvremeniti: "Jako sam gledao da mi prijevod bude istodobno tečan i ekspresivan, te sam, zato, prevodio i na leksičkoj i na sintaktičkoj razini, raspetljivajući mnogobrojne rečenične periode(...)".(1988;274) Također, navodi kako smatra da je takva vrsta prijevoda, za opću upotrebu, opravdana. S obzirom na to, sa sigurnošću se može konstatirati da adaptacijski proces, pošto je relacijske naravi, implicira namjenu adaptiranoga djela. Kričička izdanja poput Švelčeva namijenjena su struci, dok Grčić teži osuvremenjivanju jezičnoga sustava radi šire primjene. Oba smjera tako postaju autentične adaptacijske intencije sa jasnim razlikovnim faktorima. Tako u Šveleca početak četrnaestoga kaputa glasi:

"I budući svitla Danica sunčenoga zraka topline bojeći se pobigla, a sunce jasnuti počamši, kako običaj biše, pastir jedan rogom potulikav jinim, da se u pašu grede javi se. I tuj stada na pratilo na ulicah prignavši i kupeći se, dojde mej njimi DARBOLJ, katunar poštovani, i okol njega kako okol poštena muža skljin se reče:"²⁴

²³ Ipak, Štefanić u napomeni svoga prijevoda navodi da je usporedno proučavao oba teksta, te "nailazio napojedina veća ili manja neslaganja" (1964:171.)

²⁴ (1964;111.)

A u Grčića:

"I kad Danica, bojeći se topline sunčane zrake, bijaše pobjegla, a sunce počelo sjati, jedan se pastir, po običaju zatrubivši, javi drugima da se ide na pašu. I među onima koji tu dotjeravahu stada na tratinu na ulicama i skupljahu se dođe i DARBOLJ, poštovan katunar, te, čim se oko njega sjatiše kao cijenjena čovjeka, reče:"²⁵

U usporedbi ovih dvaju primjera zanimljiva je riječ iz prvoga, *pratilo*. Švelec u bilješci navodi kako je Štefanić mislio da bi ona mogla značiti *uz pratnju*, no talijanska riječ *prato*, po Švelecu, mogla bi označavati livadu, odnosno malen trg ili prostor u sredini sela. (1964:111) Grčić ne ulazi u dublju jezičnu analizu, već iznosi Švelecovu zabilješku²⁶ prevodeći riječ jednostavno kao *tratina*. Još jedna kritička adaptacija može se sagledati u usporedbi sa navedenima, a to je ona Švelčeva koju je redigirao sa Vončinom, a izlazi iste godine (1988) kao i Grčićeva osuvremenjena verzija. Vončina je upravo u jezikoslovnome segmentu znatno unaprijedio Švelčevo izdanje.²⁷ Tako konstatira da su tri prethodne transkripcije uvelike uklonile jezične prepreke, a na njemu je da, uzevši ih u obzir i konzultira iznova prvotisak, nepreciznosti ukloni ne samo transkripcijom, već intervencijom i u grafijski sustav teksta. (1988:55) Težio je tome da cjelokupni transfer "...interpunkcijom (osobito zarezima) želi (...) učiniti što čitkijim, osobito s obzirom na nagomilane participe." (1988:57). Stoga, u njegovoj adaptaciji početak četrnaestoga kaputa u usporedbi sa Švelčevim nije odviše različit, ali je zato bogat fonetskim zabilješcima. U rečenici:

"I tuj, stada na pratilo na ulicah prignavši i kupeći se, dojde mej nimi DARBOL, katunar poštovani, i, okol nega kako okol poštena muža sklin se, reče:"²⁸

osim ubačenih zarezova iza *tuj* i *i*, Vončina drugačije bilježi riječi *nega* i *sklin*, no u pratećim komentarima samo u ovoj rečenici ima šest komentara za fonetsku notaciju.

²⁵ (1988:145.)

²⁶ Zabilješke ne prate tekst već su odvojene. Također, Grčić navodi da su uklonjeni svi komentari koji "razbijaju dojam jedinstvenosti i cjeline". (1988:277.)

²⁷ Godine 1999. izdaje knjigu *Tekstološka načela*. Posebno zanimljiva je točka 7., u kojoj implicira da i prvotisak može biti *varljiva inačica*. Naime, očigledne pogreške u mletačkom izdanju navode na misao da je i prvotisak Planina možebitno adaptiran. Vremenski odmak između završetka Zoranićeva djela i prvotiska definitivno omogućavaju uvjete. (Više u: Vončina, J.(1999) *Tekstološka načela*. Zagreb, MH)

²⁸ (1988:156)

Dijakronijski, dakle, transfer djela s obzirom na namjenu nudi dva relativna ishoda. Jedan čvršće gravitira oko znanstvenosti implicirajući opću lingvistiku, fonetiku, tekstologiju i druge znanosti možebitno primjenjive na neko djelo; dok drugi receptivno pronalazi vezu između značenja riječi jezičnih sustava djela sa vremenskom distancom, što je zadatak semantike.²⁹ Prvi u fokus postavlja govor i tekst jezičnoga sustava djela, a drugome je interes usporedba jezičnih sustava.³⁰ No, u razdiobi ovih dvaju smjerova nazire se problem drugačije vrste. Ako je osnovna zamisao adaptacije kao procesa u ovome kontekstu što vjernije prenijeti djelo iz jedne točke u vremenu u drugu sa svim svojim obilježjima, onda su oba razložena ishoda transfera samo dva dijela cjeline sveukupnosti tih obilježja.³¹ Srednji put, čini se, moguć je ako promotrimo još jedno kapitalno djelo hrvatske književnosti, Marulićevu Juditu. Ona je utoliko prošla sličan put kao i Planine. Od onih kritičkih izdanja, najuvrteženije je po mnogima ono Moguševu (1988), a sam kaže da je prije njegova jedino Franičevićeva verzija (1979) išla u tome smjeru.^{32 33} S druge pak strane, nekoliko godina prije Moguševa izdanja, Grčić (1983) cjelokupnu Juditu prevodi na suvremeni književni jezik pritom jasno naglašavajući da mu je intencija, kao i u Planina, bila ta da "razbistri značenjski sloj epa" (1983;196). No pritom je nužno intervenirao u epsku formu koja je Juditino esencijalno obilježje. Tako početak šestoga pjevanja u Moguša glasi:

*"Obrativ se Judit, reče: Slišete ča dim,
bog nam će posudit još milosti za tim;
zbodite kopljem jednim glavu tuj i pojte
gori na gradu s njim, ter umistiv ojte."³⁴*

²⁹ Precizniji termin bio bi evolutivna ili dijakronijska semantika. Ona u znatnome dijelu podrazumijeva i etimološka istraživanja. (Prema: Enciklopedija leksikografskog zavoda (1969) V., LMZ, Zagreb, str. 677.)

³⁰ Komunikološki pristup razložio bi se tako da drugi ishod odgovara na pitanje što je netko rekao, a prvi kako je to rekao tada kada je to rekao.

³¹ Prigovor širega čitateljstva leži u tome da su kritička izdanja upravo značenjski nerazumljiva. S druge pak strane suvremeni prijevodi mogu u pitanje dovesti njihovu znanstvenu utemeljenost. Držim da prijevodi poput Grčićeva u meritumu čine odmak od znanstvenosti, jer zahtijevaju veći stupanj subjektivne inovativnosti.

³² U: Versi harvački (1979) knj.2, sv. 1, Split

³³ Pritom svim ranijim nekritičkim priređivačima zamjera štokaviziranje. U kontekstu osuvremenjivanja jezičnoga sustava djela štokaviziranje je poželjno budući da je težnja približiti djelo neznanstvenome čitatelju.

³⁴ (1988;176)

A u Grčića:

Obrativši im se, Judita reče: "Slušajte što kažem,

Bog će nam dodijeliti još milosti iza ovoga.

Nabodite na jedno koplje tu glavu i pođite

Gore nad grad s njim te, namjestivši ga, otiđite."³⁵

Ispravno je zaključiti kako radi adekvatnoga jezičnoga transfera iz stare čakavštine u suvremeni jezični sustav prijenos svih prominentnih obilježja Judite, poput prepoznatljivoga dvanaesterca³⁶, nije moguć. U svjetlu dvaju navedenih primjera te prethodne navedene razdiobe adaptacijskih smjerova ove vrste, svojevrsno kompromisno rješenje ponudio je Nikica Kolumbić (1985) On je činio ustupke na oba izlazna adaptacijska kanala. Čakavski naglasni sustav, navodi, nije ključan faktor pri uspostavi ritma, te je stoga suvremeni jezični sustav adaptirao Juditinoj formi. Pritom, razvidno je da su se prilikom transfera žrtvovali manji ili veći segmenti metaforičnosti, stila i poetike, pa navodi da je " tu bio jedini izlaz u kompromisu koji je rezultirao stanovitim odstupanjima i od marulićevske i od suvremene jezične osnove" (2001;5) U njegovu prepjevu početak šestoga pjevanja glasi:

Judita im reče: Čujte što govorim:

Bog će nam još veće milosti dat zatim;

Glavu kopljem jednim nabodite sada,

Namjestite je s njim gore navrh grada."³⁷

Načelno, *modus operandi* ove vrste adaptacija u srži nije odveć različit od restauratorskih zadataka. Kako vrijeme utječe na glinu i boju kipova i slika, tako utječe i na značenjske potencijale tekstova. Kako je za proces adekvatne obnove bista i spomenika od ključne važnosti angažman stručnjaka poput povjesničara umjetnosti, kemičara i arhitekata, tako je za proces adekvatne adaptacije djelo nužno provesti kroz lingvistički, semantički, etimološki i ini kontekst.

³⁵ (1983;111)

³⁶ Po Tomasoviću, četverostruko rimovani dvanaesterac, za koji zaključuje *da nije pronađen izričiti uzorak* u drugih pjesnika, što Marulićeve verse čini još specifičnijim. (Vidi: Tomasović, M.(1999) *Dva lika Marulićeva dvanaesterca*, u. *Colloquia Maruliana*, VIII, 33.-45.)

³⁷ (2001;69)

3. Nedovršena djela. Tekstualni prekid i beskonačnost značenja

Raspravu o nedovršenosti književnih uradaka otpočetak valja raščlaniti na dva smjera od kojih svaki u fokus postavlja različite kategorije. Prvi smjer raspravlja o nedovršenosti, odnosno, hipotezira finitnost ili konačnost uratka na razini cjelokupnosti njegova ostvaraja, o čemu će više riječi biti u nastavku³⁸, dok drugi obuhvaća konkretnu i materijalnu (ne)dovršenost uratka³⁹. Prvi raspravlja unutar kategorije djela, dok drugi raspravlja unutar kategorije teksta. Ovo poglavlje obuhvaća nedovršenost književnih djela s obzirom na drugi smjer te pokušava konstituirati ključne karakteristike i sagledati implikacije koje svojevrsni nasilan prekid tekstualne sveobuhvatnosti može imati na znanstvenu recepciju same konačnosti djela.

Ako nešto nije konačno, beskonačno je. Književno *nešto* u izjavi, kao što je naznačeno u prethodnome odlomku, može biti djelo i/ili tekst, ovisno o kutu gledanja. Prihvaćajući Genetteovu distinkciju djela i teksta te Barthesovu tezu o svakom tekstu kao intertekstu, zaključak jest taj da beskonačan tekst ne mora nužno pretpostavljati književni tekst sa nebrojenim mogućnostima završetaka, već, dapače, može implicirati na zaokruženo djelo sa neizbrojivim mogućnostima zapleta, raspleta ili obrata. S druge pak strane, tekst koji je beskonačan ne mora nužno implicirati na rečenice sa neizbrojivim brojevima riječi, jer izostanak samo jedne rečenice u tekstu ukazuje ni na što drugo doli na alternativne, zamjenske nebrojene mogućnosti. Primjera izostanaka tekstualnih fragmenata djela u hrvatskoj književnosti ima, a konfuzija pristupa nastala oko istih opravdana je s obzirom na širinu značenjskih poimanja koncepata poput nedovršenosti ili beskonačnosti⁴⁰, ali, u obzir je također potrebno uzeti to da broj pristupa nedovršenim uradcima kvantitativno raste što djelo uživa čvršći kanonski status. Kao aktualan primjer dovoljno je istaknuti problematiku oko Držićeva *Pometa*. Naime, *Pomet* je izgubljena

³⁸ Vidi poglavlje: Relacija epika-drama-scena. Terminologija nasuprot adaptaciji.

³⁹ Vidi poglavlje: Relacija tekst-tekst. Međuodnos staroga i novoga djela.

⁴⁰ Apeiron (grčki ἄπειρον: bezgranično, neograničeno, beskonačno); Prema Anaksimandru, prapočelo prirode.

komedija, a, kako sam Držić u prologu navodi, *Dundo Maroje* njen je nastavak.⁴¹ Budući da *Dundo Maroje slijedi Pometa*, valjano je zaključiti kako se recepcija *Dunda Maroja* ne afirmira u potpunosti. Drugim riječima, totalitet likova i događaja kakvima ih je Držić zamislio ostaje prekinut jer je tekstualna cjelovitost međuovisnih dijelova prekinuta. Taj vakuum, a razumljivo s obzirom na kanonski *gravitas* koji Držićev opus njeguje, *per se* implicira književnu potrebu za popunjavanjem, pa se tako na prijelazu stoljeća (2000) javlja *Rekonstrukcija* Matka Sršena, koja je nekoliko godina kasnije i uprizorena⁴². Sršenov poduhvat u najmanju se ruku može okarakterizirati kao težak i duboko interpretativan⁴³, a implikacije koje djelo ovakve vrste donosi dalekosežne. Tako Gordana Ostović (2003)⁴⁴ slikopisno navodi: "Matko Sršen krenuo je rizičnijim putem tim više jer se odlučio za novu uspostavu komedije autora iznimno kultnog statusa, svjestan da će njegov uradak zbog toga biti pod najdebljim povećalom i laika zaljubljenika i stručnjaka držićologa. U sjenovite hodnike povijesti krenuo je s dubokom vjerom da su šifre i kodovi za dešifriranje posijani po ostalim Držićevim djelima i hrabro zakoračio u minsko polje pokušaja reanimacije likova u kontekstu što su predhodili događajima u slavnom Dundo Maroju." (2003:14)⁴⁵. Ne samo, dakle, da je za *Rekonstrukciju* bilo potrebno temeljito poznavanje *Dunda Maroja*, već konzultacija što šireg korpusa držićoloških studija, pa i Držića samog. Muhoberac (2013), stoga, u *Vijencu* ustvrđuje kako je *Rekonstrukcija* zasigurno nastajala desetljećima, a "...ona je estetski i logički vrhunac njegove teorije,

⁴¹ "...nova, er slijedi onu prvu komediju od Pometa, kako da je ona i ova sve jedna komedija, i u tu smo svojevolutu oto mi sami upali..." (2006;79)

⁴² U režiji Ivice Kunčevića. Park Gradac; Dubrovačke ljetne igre; 2003.

⁴³ Gotovo sve informacije o *Pometu* nalazimo u prolozima *Dunda Maroja*

⁴⁴ Ostović, G. (2003) *Sršenova rekonstrukcija. Matko Sršen, Pomet Marina Držića (Kazalište Marina Držića, Dubrovnik)* Kazalište, Vol. VII, No. 13/14

⁴⁵ Upravo spomenuti *šifre* i *kodovi* mogu biti od važnosti za adaptacijsku teoriju o kojoj je u radu riječ. Počinje se od premise da svako djelo sadrži stanovite *šifre* koje shodno tome otključavaju *kodeve*. U pokušaju adaptacije djela *kodevi*, koji se otključavaju pomoću *šifri*, transponiraju se u drugo djelo te ponovno zaključavaju, ali, voljom adaptatora, drugim *šiframa*. Ovdje se uklapa već navedeni hipotetski primjer adaptacije u kojoj Petar Zoranić kreće na put, ali ne pješice već suvremenim vozilom. Sršen je u *Rekonstrukciji* pokušao djelovati suprotno. Budući da znamo da su *Pomet* i *Dundo Maroje* komplementarne komedije, on, jer ne poznaje *kodeve* Pometa, pretpostavlja sličnost *šifri* te na njihovom temelju rekonstruira *kodeve*. Npr., iz prvoga čina, šestoga prizora *Dunda Maroja* od Bokčila možemo dešifrirati kod da je u nekome trenu sigurno boravio sa Pometom u Dubrovniku ("Gosparu, ono i Pometa, one lupežine štono u gradu biješe; jaohi meni, gdje mi se je skitnja doskitao!"), a kako iz drugog prologa *Dunda Maroja* znamo da se radnja *Pometa* sigurno odvija u Dubrovniku ("I prva je prikazana u Dubrovniku, a ova će bit u Rimu, a vi ćete iz Dubrovnika gledat"), Sršenu je bilo za pretpostaviti *kodeve* Bokčilova postojanja kao lika u *Pometu* na temelju dešifriranoga sadržaja *Dunda Maroja*. Tako se Bokčilo i našao u Sršenovoj *Rekonstrukciji*, a u predstavi utjelovljen od strane Ivice Barišića, šifriran na isti komičan način kao i u *Dundo Maroju*, obilježen pučkim govorom, *beštimanjem*, u raznim komunikacijskim srazovima. (2003;17)

prema kojoj je Držić komedije Pomet i Dundo Maroje napisao kao Komedije od Pometa".⁴⁶

Niti sam nedovršeni *Dundo Maroje* nije izbjegao literarnu intervenciju. Marko je Fotez za temu svog diplomskoga rada odabrao adaptaciju ove Držićeve drame, a, kako sam kaže, te je 1938. godine u HNK započela "Držićeva renesansa na suvremenoj sceni.". (1976:261) Kasnije Fotezov predložak koristi Gavella⁴⁷, ali vrativši pojedine riječi i fraze izbačene iz izvornika, jer se Fotezu zamjeralo to što je njegovao slobodan jezični pristup ispred originalnog leksika (LMD, 2009;235-238). Oспораван je bivao i od strane Ranka Marinkovića (1938)⁴⁸, te Ljubomira Marakovića koji mu je, premda pripisao veliku zaslugu za adaptacijski pothvat, oštro prigovorio izbacivanje lika Sadija i lišavanje velikog broja dubrovačkih provincijalizama i arhaizama (LMD,2009;474). Godine 1955. Mihovil Kombol piše nadopunu izgubljenoga kraja koja također ne prolazi nezamijećeno. Naime, napisana za režiju Mladena Škiljana⁴⁹, iskorištena je kao završetak i 1964. u režiji Koste Spaića⁵⁰, a za tu je predstavu, zanimljivo je, Marinković imao već pripremljenu vlastitu adaptaciju. Spaić je stoga iskoristio Kombolovu, a od devetoga prizora i Marinkovićevu dopunu koja je ostala u rukopisu do 2002. godine.⁵¹ (LMD, 2009;476)

Govoreći o dvama pristupima problematici nedovršenih djela, zanimljivim se u tome kontekstu čini i sukob teorija oko dvaju 'izgubljenih' Gundulićevih pjevanja *Osmana* koji je obilježio prijelaz devetnaestoga u dvadeseto stoljeće. Nosioci tih teorija bili su; s jedne strane književni povjesničar Armin Pavić, a sa druge pionir hrvatske filozofije Franjo Marković. Pavić je tako iznio tezu da je Gundulić prije 1622. godine spjevao ep o kralju Vladislavu, a nakon te godine drugi ep o Osmanovoj propasti. Gundulić je oba epa

⁴⁶ Muhoberac, M. (2013) *Na Držićevu tragu*. Vienac, br.495; Premda znatno manje relevantan za temu, zabilježen je i zanimljiv primjer neznanstvenoga pristupa i prinosa književnoj *držićologiji*, a suprotna Sršenovu. Feđa Šehović 1980. godine izdaje roman *Vidra*, historijsku fiktivnu (auto)biografiju Marina Držića u ulozi pripovjedača ‚ich-formi. Radnja je smještena u Firenzu netom nakon Držićevih pisama Mediciju, a godinu dana prije smrti. Glavnu temu romana nalazimo u sukobu ugrožena pojedinca s autoritarnom vlašću Dubrovačke Republike. (Više u: Fališevac, D. (2011) *Kako Držića pamte suvremeni hrvatski pisci*. Dani hrvatskog kazališta; Vol. 37, No. 1, str. 271-301). Inače, najopširniju studiju kako rekonstrukcija i adaptacija, tako i inspiracija na lik i djelo Marina Držića izradila je Viktorija Franić Tomić u knjizi *Tko je bio Marin Držić*.

⁴⁷ Sarajevo;1942.

⁴⁸ U: Markinković, R. (1938) *Naš Molière — Držić-Fotez, Dundo Maroje*. Nova riječ, br. 100, str. 12–13.

⁴⁹ Zagrebačko dramsko kazalište, ZDK; 1955.

⁵⁰ Dubrovačke ljetne igre, 1964.

⁵¹ Objavljuje je Batusić, N. (2002) *Kako su hrvatski književnici nadopisali Držićeva Dunda Maroja*. Zagreb, Ex Libris

namjeravao inkorporirati u jedan, no u tome ga je naumu spriječila smrt. (Jelčić, 2014; 444-445). U svojoj kasnijoj studiji⁵² tu je tezu decidirano pokušavao modelirati pretpostavkom da taj pothvat možebitno nije pokušao izvesti sam Gundulić, već netko tko je u posjedu imao rukopise, a jasno je bivala odbacivana od strane najuglednijih kroatista poput Jagića (2014:445). Marković je, suprotno Paviću, a ponajprije u svojim polemičkim raspravama⁵³ zagovarao estetski utemeljenu tezu kako je *Osman* kompozicijski jedinstveno i homogeno djelo čvrste strukture. (2014;445). Odnosno, da "nema nikakova razložita povoda tvrditi, da je *Osmanida* skrpana od prvotne dvie pjesni, nego svi razlozi, crpeni iz oznaka tradicionalne epske tehnike, koju očividno sledi *Osmanida*, govore za to, da je ona inače posve jedinstvena i savezna radnja, samo joj manjka 14. i 15. spjev." (1879:85). Akademik Dubravko Jelčić taj je sukob prozvao *prvom znanstveno postavljenom polemikom u povijesti hrvatske književnosti* (2014;443). Razvidno jest kako Pavić u fokus postavlja tekstualnu nedovršenost *Osmana*, odnosno, fizički nedostatak teksta pokušava nadomjestiti mogućnostima kojih je u hipotezi bezbroj. Tako Jelčić i iznosi da mu je Vodnik prigovorio kako svoju hipotezu iznosi kao tekstološko pitanje, a radi kompleksnosti pitanja nedovršenosti *Osmana* ulazi u područje estetske kritike, za koju nema *dovoljno naučne spreme* (2014;446). Marković, pak, žustro njeguje estetski pristup te u fokus stavlja cjelovitost *Osmana*, ne mareći odveć za izgubljena pjevanja. No dapače, njegova su estetska stajališta bivala čvrsta do te mjere da ga je Vodnik (1978) prozvao *estetskim dogmatičarem*⁵⁴.

Kanonski status *Osmana* kasnije doista jest iznio širok spektar studija⁵⁵, no *osmansko pitanje* i dalje ostaje otvorenim, a Novak i Pavešković sumiraju ga u pogovoru njihove priredbe: "Od novijih istraživača Milan Ratković tek iznosi stajališta prethodnih proučavatelja, dok Miroslav Pantić smatra da spomenuta nepostojeća pjevanja nije Gundulić nikada ni napisao. Pretpostavljena nepostojeća pjevanja nadopisivali su Pijerko

⁵² Pavić, A. (1875) *O kompoziciji Gundulićeva Osmana*. Rad JAZU, 32, str 104-150.

⁵³ Marković, F. (1879) *Estetička ocjena Gundulićeva Osmana*. Rad JAZU, 46
Marković, F. (1879) *Estetičnoj ocjeni Gundulićeva Osmana*. Vienac 11/21, Zagreb, 24. svibnja, 329-334.

⁵⁴ Vodnik, B. (1978) *Metodologija hrvatsko-srpske književne historiografije*. Kronika Zavoda za književnost i teatrologiju JAZU 4/1 (7) ,Zagreb, p. 98.

⁵⁵ Npr.: - Pavešković, A. (2004) *Gundulićev Osman kao antropološki problem*. Anali Dubrovnik; Vol. 3, No. 42, str. 101-130.
- Lupić, I.; Bratičević, I. (2017) "*Jaoh, a sada sve je inako*" *O kritičkoj izdaji Gundulićeva Osmana*. Colloquia Maruliana. Vol. 26, No. 26, str. 90-154.

Sorkočević, Marin Zlatarić i neki manje poznati pjesnici, dok je najpoznatiji od do sada poznatih dopunitelja Ivan Mažuranić. Mažuranićeva dopuna znatno se razlikuje od među sobom srodnih dubrovačkih dopuna.". (1991;258) Mažuranić je 1842. dobio pristanak Matice ilirske, a neupitno poznajući društveno-političke prilike Gundulićeva doba te, u maniri istinskog ilirca, i društveno-političke prilike prve polovice devetnaestoga stoljeća, dopunu protkao univerzalnim idejama slobodarstva i patriotizma⁵⁶ svojstvenima za obje epohe, ali i tragom vlastite osobnosti⁵⁷.

Težnja ka konačnošću gotovo da uživa arhetipski status čiji je narativ generiran i utkan u svako književno djelo. Ako finitnost nije izvjesna automatizmom se očekuje pojava raznih modusa, često i oprečnih, obilježenih alatima, znanstvenim ili neznanstvenim, čiji je primarni zadatak okončanje. Adaptacija se procesima ovakve vrste može smatrati oprečnom. Ona je progresivna, obilježena konstantnim smjerom unaprijed, a ponajviše sa beskonačnim mogućnostima što je direktna suprotnost modusima koji su alati u službi završavanja nečeg započetoga. Stoga se iz Sršenova primjera termin *rekonstrukcija* čini prikladnim za obilježavanje objašnjenoga procesa. Rekonstruirati nešto podrazumijeva u prvome redu *stati*, što adaptacijski proces ne može, a u drugome redu *pretpostaviti* što *nedostaje*, dok adaptacija ne mari za *nedostatak*, već *pretpostavlja nadgradnju*. U temporalnome smislu, rekonstrukcija ne mari za futur, dok adaptacija ne mari za perfekt.

⁵⁶ "O Slovinska zemljo liepa,
Što sagrieši nebu gori,
Da te taki udes ciepa
I jadom te vječniem mori?" (2000;90)

⁵⁷ "Svak najvoli, rječ je stara,
Od djetinjstva na što obiknu,
I najveć ga ono opčara,
Što mu u srcu najprije niknu" (2000; 82)

4. Relacija epika-drama-scena. Terminologija nasuprot adaptaciji.

Adaptacija već kao termin u literaturi može biti promatrana duboko problemski. Naime, ne čini se nezamjetno da je značenjski opseg te riječi širok dovoljno da se preklapa sa značenjima termina poput *dramatizacija*, *teatralizacija*, *obrada* i sl., a autori radi pobliže konkretizacije često posežu za atributima koji u fokus postavljaju osobu ili namjenu, pa tako adaptacija postaje *redateljska* ili *scenska*. Ovakva širina označitelja djelomice biva opravdana kontekstom. *Inscenacija*, na primjer, u prvome značenjskome redu označava ostvarenje djela na pozornici⁵⁸, no pojam *uprizorenje*, koji je u uskoj lingvističkoj svezi sa pojmom *inscenacija*, već je barem djelomice povezan sa filmskom umjetnosti. Matko Botić se u svojoj studiji scenskih prerada proze dotakao tih terminoloških stranputica zaključivši uvelike valjano da "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 stručnoj su literaturi dva najveća semantička kruga stvorena upravo oko termina *adaptacija* i *dramatizacija*, te su aktualan izvor prijevora. U Botićevoj se studiji tako može naći navod pojma *dramatizacija* iz *Hrvatskog kazališnog nazivlja* Đurđe Škavić u kojemu ona konstatira da: "Za izvođenje na pozornici može se preraditi, tj. dramatizirati i djelo koje nije pisano u tu svrhu. Obično je riječ o romanima, iz kojih se 'izvuku' već gotove cjeline (...)" (1999;117). Nekoliko redaka niže, a objašnjavajući pojam adaptacije, u maniri spomenuta Botićeva diskurzivna pomaka zaključuje: "Književno se djelo npr. roman, može i adaptirati, tj. prilagoditi za izvođenje na pozornici." (Škavić,1999;118). Iz letimične usporedbe ovih dvaju definicija problematičnih pojmova razvidno može biti jedino da su oba pojma sinonimi, što ne može biti pravovaljani zaključak budući da pojma u navedenim definicijama označuju djelo, 'obično roman', čija se obilježja stanovitim postupkom *prerade*, *dramatizacije*, *prilagodbe* transliraju na pozornicu. Određen pomak učinjen je od strane Patrice Pavisa, britansko-francuskog teatrologa u *Pojmovniku*

⁵⁸ Prema: Enciklopedija leksikografskog zavoda (1969) II., LMZ, Zagreb, str. 169.

teatra. Pod natuknicom *dramatizacija* navodi kako je to "prilagodba nekog epskog ili pjesničkog teksta i njegovo pretvaranje u dramski tekst ili građu za uprizorenje.". (2004;66) Adaptacija je pak: "Preinaka nekog djela njegovim premještanjem iz roda u kojem je napisano u drugi rod (primjerice, romana u kazališno djelo). Adaptacija (ili dramatizacija) 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 dispoziv iskazivanja. Tako se roman adaptira za pozornicu, film ili televiziju.". (2004;27) Premda Botić Pavisu ispravno zamjera ponovnu bliskoznačnost pojmova te ih karakterizira kao eliptične i zbunjujuće (2013;20), *dramatizacija* u Pavisu fokus stavlja na tekstualnu dimenziju, tj. čin tekstualne preoblike prema uzusima dramske vrste, dok je *adaptacija* lokalizirana u apstraktnijem području žanrovskih uvjeta sa naglaskom na iskaz.⁵⁹ Tako Pavis navodi da je prilikom adaptacije, a s obzirom na ono što se želi iskazati, dopušten veći spektar intervencija poput preustroja narativa, smanjenja/povećanja broja likova, promjena mjesta ili vremena radnje, umetanja tekstova etc. (2004;27), odnosno, da "Adaptacija za razliku od prevođenja ili aktualizacije uživa veliku slobodu. Ona ne preže od modificiranja smisla, kao niti od potpune promjene smisla izvornog djela.". (2004;27)

Botić u svojoj interpretaciji zaključuje kako pojam *adaptacija* ne može biti shvaćen jednoznačno (2013;25), no isto tako pri pokušaju definiranja pojma *dramatizacija* iznosi dvije teze koje uvelike mogu odrediti daljnji tijek rasprave. Prva jest ta da ključan uzrok terminološkoga neslaganja oko toga pojma ne leži u premisi da postoji tekst kojega je potrebno dramatizirati, već u postupku toga prijenosa (2013;25). Druga jest ta da čin toga prijenosa može biti shvaćen uže, kao postupak prijenosa iz neke književne vrste izravno na scenu, ili šire, kao postupak kojim se "vrši preoblikovanje materijala iz jednog u drugi književni rod, uglavnom iz epike u dramatiku, sa scenskom realizacijom shvaćenom tek kao potencijalnom nadogradnjom.". (2013;25) Jedno je, dakle, shvaćanje da je dramatizacija dovršena onoga trena kada drama odstupa sa scene, a drugo da dramatizacija *per se*, kada jednom zaključena, otvara vrata potencijalu dovršavanja na sceni.

⁵⁹ "dispoziv iskazivanja" (2004;27)

Promatrajući navedenu svezu između pogleda na epsko djelo kao zatvorenoga skupa koji je moguće rodno transponirati i djela koje transponiranjem ostvaruje *potencijal* za *nadgradnju*, razmatranja o procesima u tome suodnosu neupitno usmjeravaju na potrebu za odgovorom na određena pitanja. Naime, fundamentalno pitanje koje je možebitno i izvor navedenih terminoloških problema, jer sugerira na različitost nazora u teorijskome smislu o kojima Botić govori, jest ono o pogledu na dramu u vidu njene determinacije. Je li, dakle, drama dovršen ili nedovršen sustav? Ako se drama, ili pak dramatizirani epski tekst, smatra nedovršenim djelom, onda je njeno scensko uprizorenje samo sljedeći korak ka njenom dovršavanju. Ono jest perpetuirano, izvodeći se i dovršavajući više puta na različite načine, apriori zbog navedene činjenice da svaka drama ima jasne predispozicije i potencijal za uprizorenje, no taj proces se ne može nazvati adaptacijom kada je samo nastavak nečega započetoga što se nastavlja sa tendencijom završetka. Adaptacija podrazumijeva određenu transformaciju ili preobliku *nečega* u *nešto*, pri čemu se *nešto* nužno, u makar jednome detalju, razlikuje od *nečega*. Stoga, za adaptacijsku je teoriju nužno dramsko djelo gledati kao finitan totalitet značenja. U pogledu na dramsko djelo kao nedovršeno mi ne možemo spoznati sve razlikovne detalje jer ne znamo koliko se njih nalazi u nedovršenom dijelu, odnosno, višesložnost potencija scenskih dovršetaka onemogućava sagledavanje drame u totalitetu. Drugim riječima, nije moguće *adaptirati* nešto što je još u procesu stvaranja.⁶⁰ Stoga, u kontekstu Botićeve dvojbe u definiranju pojma *dramatizacije*, nužno jest za adaptacijsku teoriju definirati taj postupak u navedenom širem značenju, kao žanrovskom preoblikom sa scenskom izvedbom tek kao nadgradnjom, a završetak tog postupka okarakterizirati i finitnim, a kako bi se nastavio proces *adaptacije* budući da iz ostvaraja *dramatizacije* proizlazi novostvoreni *potencijal* uprizorenja. Pritom, važno je naglasiti, oba pojma stoje u hiponimskome odnosu u kojemu je *adaptacija* hiperonim, a *dramatizacija* hiponim. Odnosno, *dramatizacija* jest nositelj adaptacijskoga potencijala, no *adaptacija*, kao što je

⁶⁰ Ovime se nailazi do određenoga raskrižja s adaptacijom u biološkome smislu. Naime, u najširem teorijskome značenju evolucija nema niti jasan početak, niti pretpostavljajući kraj, već je obilježena konstantnom progresijom. Stoga, za evolucijsku teoriju nije nužno prvo stvoriti nešto da bi se prilagodilo, već se prilagodba dešava od same intencije za stvaranjem. Ne ulazeći u daljnju metafizičku raspravu, u meritumu je piščeve intencije stvoriti djelo koje ima početak i kraj, odnosno, dati djelu obilježje određenosti ili finitnosti. Sama činjenica da djelo, bilo ono dovršeno ili nedovršeno, ili dovršavano više puta putem višestrukih scenskih dovršetaka, implicira određeni kraj jest samondikativni pokazatelj da načela i postulati evolucije u onome darwinovskome smislu nisu primjenjiva unutar književne sfere. No ipak, isto pak ne znači da alati poput adaptacije koju evolucionisti koriste ne može biti i književni alat.

razvidno iz primjera Zoranićevih *Planina*, ne mora nužno biti i *dramatizacija*.⁶¹ Na tome tragu, *dramatizacija* sama može biti shvaćena i kao specijalizirana adaptacija, odnosno, preoblika iz roda u rod također obilježena komplementarnom procesualnošću transformacije *nečega* u *nešto*. Pritom valja jasno naglasiti kako za adaptacijsku teoriju neće biti konstruktivno apriorno označavanje čitava procesa prijenosa epskoga teksta do scene istim nazivom, jer, uz prethodno naznačene razloge, adaptacija mora biti sagledana kao književni alat u peru adaptatora koji nezaobilazno posjeduje utoliko određenu namjeru, *intenciju*. Kada dramaturg prenosi epski tekst u dramski, on djeluje sa intencijom, a koristeći adaptaciju kao alat, jer, drugoga alata nema, on postaje implicitni adaptator. Isti proces prolazi režiser pri uprizorivanju dramskoga teksta.⁶²

Stoga, Botić u svezu sa terminološkim varijetetom ispravno dovodi relacijske odnose između literature i kazališne scene, no propušta detektirati proizvoljnost upotrebe termina do granice sinonimije. Dramatizirati ne znači ništa drugo doli pridodati epskome djelu potenciju uprizorenja putem adaptacije, a uprizoriti jest nadalje koristiti adaptabilni potencijal.

⁶¹ Na koncu, u pregrštu naoko kompatibilnih označitelja, u svakome slučaju, ne može se navoditi na zaključak o prisutnosti različitih tipova pojava u nekim domenama već o prisutnosti jedne pojave u više domena koja rezultira različitim tipovima. Adrian Poole, profesor na Trinity koledžu sveučilišta Cambridge, terminologiju adaptacije naziva labilnom, ustvrdivši još neke termine poput: *borrowing, stealing, appropriating, inheriting, assimilating, being influenced, inspired, dependent, indebted, haunted, possessed, homage, mimicry, travesty, echo, allusion* i *intertextuality*. (2004;2) (Više u: Poole, A.(2004) *Shakespeare and the Victorians*. London, Thomson learning/Arden Shakespeare)

⁶² Premda jest moguća krajnja intencija adaptatora uprizorenje po epskom predlošku preko dramskoga, nije moguće preskočiti korak te uprizoriti epski predložak. U tome kontekstu čini se svrsihodno obuhvatiti personu adaptatora. Tradicionalno viđenje djelovanja dramaturga determinira se na relaciju epika-drama, a redatelja/režisera na relaciju drama-scena. Od razdoblja moderne, ističe Batušić, redatelj počinje preuzimati ulogu dramaturga te počinje djelovati na obje relacije, odnosno, "(...)preuzima u svoju nadležnost gotovo sve bitne funkcije dramaturga (kraćenje, adaptacija, odnosno obradba predloška predstavi)." (1991;36), a u tome smislu Branka Gavellu, Titu Strozija, Marka Foteza, Kostu Spaića, Božidara Violaća i Georgija Paara naziva najautoritativnijim redateljima-dramaturzima novijega vijeka hrvatskoga glumišta (1991;36). Taj je, čini se, trend u Europskome kazalištu najviše afirmiran nakon Teatra apsurda, a pritom je nezaobilazan primjer Pirandellovih *Šest lica traži autora*, u kojemu šest likova traga za dramaturgom koji će njihov narativ najadekvatnije adaptirati za scenu, a o tome, ironično, razgovaraju s režiserom. Nadalje, Tankred Dorst, jedan od utjecajnijih njemačkih dramaturga, na četvrtom je europskom teatrološkome forumu izjavio da: "(...) danas pisac ne piše dramu nego tekst. Navikli smo se na to. Nekad me je to smetalo i jako ljutilo". (Više u: The 4th European Theatre Forum (1999) *Writing for the Theatre Today*. str. 209.), a i Kekez u Batušićevoj maniri personu režisera opisuje autoritativno: "(...) uvijek se nametne neimenovana osoba, njezina misao, njezina koncepcija, pa tako govorimo o jednoj spontanij dominantnoj volji ili dominantnoj koncepciji koja će ostvariti upravo onakvu izvedbu kako ju je ona zamislila, a potisnuti ostale ako ih eventualno bude." (2000;156). Premda režiser sam može biti i dramaturg, neosporivo je postojanje dvije adaptacijske relacije koje mora ostvariti kako bi se afirmirao kao takav.

5. Političko kazalište. Namjera i namjena u službi adaptatora.

Iz prijašnjih poglavlja uloga se osobe u svojstvu adaptatora može identificirati kao kapitalna u adaptacijskome procesu budući da je adaptator nositelj namjere, prenositelj značenja tekstualnoga predloška te iznositelj produkta. Ovo poglavlje pomoću spektra disciplina koje nude društvene i humanističke znanost promatra fundamentalne silnice koje utječu na adaptatora, kao i na njegov proces prijenosa značenja te modeliranje krajnjega produkta procesa adaptacije.

Adaptatora se može definirati kao osobu koja s određenom namjerom prenoseći značenja tekstualnoga predloška jednoga djela stvara drugo djelo koje ima određenu namjenu. Pritom, adaptator na tekstualni predložak ne gleda kao na cjelovito djelo, već upravo kao na riječi i rečenice čije značenjske elemente valja izolirati. *Namjera* i *namjena* u definiciji u cijelosti ovise o adaptatoru te su međusobno povezane strukture koje usmjeruju adaptatora pomoću *što* i *zašto* (izolirati). Namjera je orijentirana na tekstualni predložak, dok je namjena usmjerena ka produktu. S obzirom na to, neizbježno je adaptatora lokalizirati unutar društvene dimenzije budući da oba spomenuta elementa ne može konstruirati izvan nje⁶³. Na taj način, a posebice govoreći o adaptacijama u scenskoj umjetnosti, društvena komponenta od izrazita je značaja za razumijevanje intrinzičnih motivatora koji utječu na umjetničku produkciju. Boris Senker (2013) tako u *Uvodu u suvremenu teatrologiju* znatan broj stranica posvećuje upravo antropološkim studijama o kazalištu. Antropologija, naime, kao znanost univerzalne predmetnosti⁶⁴, koja gaji duboko interdisciplinarnan i, shodno tome, holistički pristup, više je nego zainteresirana za teatar. U načelnoj podjeli antropologije na materijalnu i (ne)materijalnu⁶⁵, teatrologija svoj fokus ostvaruje u onoj drugoj, pritom nužno

⁶³ Iako se adaptatorova uloga ostvaruje tek putem tekstualnoga predloška, on u obzir, a prije početka procesa, implicitno mora uzimati sveobuhvatnost uloge koje djelo posjeduje u društvenoj dimenziji prije adaptacije, a isključivo zato jer nije moguće konstruirati namjeru i namjenu produkta bez da se pretpostavi uloga toga produkta u društvu. Autor, pak, prilikom stvaranja djela društvenu dimenziju produkta uopće ne mora imati u vidu, niti pretpostaviti. Moment pisanja lišen je svih perspektiva osim one autorove.

⁶⁴ Hrvatska enciklopedija (2009) sv.1, str 295.

⁶⁵ Antropolog Viveło, iznosi Senker (2010), je dijeli na fizičku i kulturnu; Hrvatska enciklopedija navodi podjelu na prirodnu i društvenu; a Nikola Skledar (prema: Senker, 2010) predlaže podjelu na fizičku

definirajući fundamentalna pitanja⁶⁶, kao i dodirne točke⁶⁷ između dvaju znanstvenih polja.

No, promijenivši perspektivu, može se doći do zaključka kako i teatrologija sama posjeduje tendenciju privlačenja disciplina. Batušić (1991) konstatira da su u polju teatrologije: "(...)od pozitivizma s početka našega stoljeća, preko pojava strukturalizma a kasnije i semiotike – pa sve do najnovijih teorijskih refleksija (aktancijalni modeli, naratološke interpretacije i dr.) ili postmodernističkih tendencija mogu pronaći, dakako primijenjeni i adaptirani na specifično kazališno područje, gotovo svi bitni teorijski pravci iz književnoznanstvene oblasti. No u teorijskim zasadama teatrologije novijega vremena naći ćemo i vrlo mnogo poticaja iz sociologije(...), zagovarajući kompleksno proučavanje kazališnoga fenomena kao bitnoga komunikacijskog prostora između članova određene društvene zajednice."(1991;34) Dakako, antropologija i sociologija posjeduju određene kompatibilnosti u vidu područja proučavanja, no, iako između njih, kao niti između jednoga drugoga para disciplina, ne postoji jasna granica, primarna postavka sociologije u fokus ipak postavlja čovjeka kao interaktivno biće, odnosno, pojedinca okruženoga drugim pojedincima, a ne kao samoga sebe, te kao takva utoliko je podložnija teatrološkim okvirima, no nikako ne u isključujućoj maniri.⁶⁸ S obzirom na to, Novakovo, primjerice, viđenje kazališnoga događaja, u kojemu tijelo nije podložno estetiziranju, već "ono će ovdje biti tijelo društva podmetnuto igri, (...)" (1984;13), može se tumačiti kao sinteza antropologijskoga *tijela* i sociologijske *igre*.

Raspravu o svrhovitosti sociologijskih istraživanja Senker raščlanjuje na one sa ciljem zadržavanja, i one sa ciljem promjene postojećih društvenih (hijerarhijskih)⁶⁹

(biologijsku) i socijalnu(kulturnu). Podjela se, drugim riječima, može izvesti na konkretnu i apstraktnu antropologiju.

⁶⁶ Poput odnosa između kazališta i; života, drame, mita, rituala(...). (Senker,2013;45)

⁶⁷ Poput interakcije publike i izvođača, intenziteta izvedbe, performativnih elemenata (...).(Senker,2013;68)

⁶⁸ Senker, komparirajući navedene discipline, iznosi tezu Eriksena i Nielsena, vodećih skandinavskih antropologa, kako je antropologija produkt imperijalizma, a sociologija postkolonijalne klasne promjene. Senker, shodno tome, tumači: "(...) da je antropološka istraživanja potaknula potreba za boljim razumijevanjem "drugih", uglavnom radi toga da ih se učinkovitije podredi svojim interesima, a sociološka istraživanja potreba za boljim razumijevanjem onoga što se događa s "našim" društvom i u njemu, za jedne radi formuliranja strategija njegova, rekli bismo danas, održivog razvoja bez većih promjena postojećih odnosa, za druge pak radi njegove preobrazbe i potpune promjene postojećih odnosa."(2013;124).

⁶⁹ Marksistička kritika međuljudske odnose promatra iz perspektive distribucije moći, koja, kada kvantitativno raspoređena, čini hijerarhijsku strukturu unutar skupine pojedinaca, ili pak u međuodnosu društvenih struktura.

odnosa (2013;124), što jest uvjetno dosljedna podjela. No, djelatni karakter navedene podjele, budući da sadrži određeni cilj, navodi, čini se, upravo na praktičnost sociologije sa težnjom za primjenom. Na taj način Comte, začetnik sociologije⁷⁰, govoreći o društvu kao apsolutu znanja i identiteta, praktičnost sociologije vidi upravo u političkome djelovanju. Sociolog Ozren Žunec stoga zaključuje da će Comte: "(...) s pravom otkloniti mogućnost »običnog« političkog djelovanja; obzirom da apsolutna i od svega ograničenog slobodna sociologija »praktičnoj politici pruža pravu teoriju progresa« na kojoj se zbivanje apsolutnog društva jedino i bazira (...)". (1989;46)

Svako društveno djelovanje, u načelu, jest i političko djelovanje budući da je to čin interaktivne sukreacije comteovskog apsolutnoga društva. Shodno tome, svaka adaptatorova artikulacija namjere i namjene u obzir uzima društvo te djelovanje usmjereno ka njemu, a posljedično bi se onda i svaka predstava trebala okarakterizirati političkom(?). Siegfried Melchinger, njemački teoretičar i kazališni kritičar, svoju tezu da će političko kazalište postojati dok postoje politika i kazalište (1989;513) podupire primjerom Eshilove tragedije *Perzijanci*. Naime, konstatira da političko kazalište počinje kada i sama povijest kazališta, izvedbom *Perzijanaca* 472. pr.n.e., a osam godina nakon bitke kod Salamine u kojoj su Grci perzijskoga kralja Kserksa I. natjerali na povlačenje (1989;21). Nadalje, 458. pr.n.e., kao reakcija na praizvedbu *Orestije*, a tri godine nakon državnoga udara, Eshil biva prisiljen napustiti Atenu (1989;10). Političko kazalište, slijedeći Melchingera, pokušava prikazati ono što je od društvene važnosti, odnosno, prenosi značenja koja mogu utjecati na skupinu kao apsolut u datome trenutku. Tako u odnosu povijesnosti i suvremenosti Melchinger zaključuje: "Kazališni komadi iz povijesne prošlosti zaslužuju predikat političko kazalište samo onda ako se još danas prikazuju, ako su još uvijek prikladni za izvedbu, tj. upotrebljivi. Iz toga se može izvesti kriterij za suvremene komade koji se u sadašnjosti bave politikom; oni također zaslužuju taj predikat samo onda ako je njihova nakana nalik na onu koja je komade iz prošlosti osposobila da dopru do sadašnjosti.". (1989;507) Da bi, dakle, predstava mogla biti okarakterizirana kao politička, nakana, tj. namjera, mora biti jasno usmjerena na društveni

⁷⁰ Premda, protosociološki radovi mogu se naći i u ranijih autora. Primjerice, Žunec kao primjer navodi pruske generale Schamhorsta i von Clausewitza, a po tome slijedu u odnosu države prema pojedincu i samog Machiavellijeva Vladara se može protumačiti tako. (Više u: Žunec, O. (1996) *Pruski generalštab i počeci sociologije*. Revija za sociologiju, Vol. 27, No. 1-2)

apsolut. Izuzev toga što takvo viđenje ovoga fenomena nudi stabilniji teorijski okvir⁷¹, moguća je i daljnja interpretacija elemenata političnosti u kazalištu.

Hrvatska povijest kazališta itekako je upoznata sa političkim teatrom, a zasigurno i adaptatorima koji djela prošlosti "osposobljavaju" za sadašnjost. U veljači 1926. Tito Strozzi režira Šenoino *Zlatarevo zlato* u politički obojanoj atmosferi, a na predložak Milivoja Dežmana Ivanova.⁷² Naime, nekoliko mjeseci prije, u studenome 1925., Stjepan Radić postaje ministrom prosvjete u vladi Nikole Pašića. Kako je Radić bio idejni vođa Hrvatske seljačke stranke, uprizorenje *Zlatareva zlata* protumačilo se kao Pašićevo ulagivanje seljačkom društvenome sloju. Tako, iznosi Botić (2013;55-60), novinar Ante Kovač u časopisu *Riječ* objavljuje članak "Rustici ante portas:... otkad imamo za ministra prosvete seljačkog trgovca iz Jurišićeve ulice, pojavilo se i seljačko pitanje u kazališnom pitanju(...)".⁷³ U časopisu *Hrvat*, Ladislav Žimbek zaključuje: "Davati predstave za seljake nije originalna ideja sadašnjeg ministra prosvjete, jer su se seljačke predstave davale još u Miletićevo doba. Svakako je pohvalno da su se opet počele davati seljačke predstave i potrebno je da se to i nastavi."⁷⁴

Prije no što raspravu o hrvatskom političkome teatru prenesemo na drugi primjer, Begovićev *Hrvatski Diogenes*, svrsihodnim djeluje osvrnuti se na Šenoino stvaralaštvo, budući da ono u svojstvu adaptacijskoga predložka sadrži elemente političnosti, odnosno, nositelj jest konkretne ideologije.⁷⁵ Možebitni razlog leži u činjenici da je Šenoa

⁷¹ S obzirom na širinu pojma politika, apriorno proglašavanje svakoga djelovanja političkim ne može se držati konstruktivnim za daljnju analizu. Ova vrsta retorike karakteristična je za lijevo orijentirani sociološki pristup, pa tako suvremeni slovenski marksistički filozof Žižek i navodi da je sve zapravo ideologija, u manjoj ili većoj mjeri. Na taj način američki redatelj i glumac Julian Beck svaki segment teatra gleda kroz prizmu klasne borbe, revolucionizma, radikalizma i ekstremizma prema pojedincima na poziciji moći. (Više u: Beck, J. (1972) *The Life of the Theatre*. San Francisco, CLB) Isto tako kazališni kritičar Silvestar Mileta zaključuje: "Svako je djelo, pa i ono kazališno, implicitno ideološko, političko djelo. Svaki se, primjerice, odnos prema glumačkoj igri ili prema organizaciji pozornice može promatrati kao politički iskaz." (U: Mileta, S. (2010) *Kazalište i politika u 20. stoljeću – kratak pregled*. Pro tempore, Vol. , No. 8-9, str. 622-639).

⁷² Strozzijeva režija na Dežmanov predložak bivala je tek treća. Prva je bila ona Andrije Fijana 14. studenoga 1901. u HNK, a druga Nikole Hajdukovića 1911. Dežmanova adaptacija u Fijanovoj režiji smatra se prvim postavljanjem nekog hrvatskoga romana na scenu.

⁷³ *Riječ*, 30. siječnja 1926.

⁷⁴ *Hrvat*, 9. veljače 1926.

⁷⁵ I ne samo Šenoa. Uz *Zlatarevo zlato*, *Diogenesa* i *Kletvu* u režiji Marije Jurić Zagorke, put od proze do političkoga teatra pronašla je i njena *Grička vještica*, Kažotićev *Miljenko* i *Dobri* te Kumičićeva *Kraljica Lepa ili Propast kraljeva hrvatske krvi* (2013; 49). Botić konstatira kako sva navedena djela imaju identičan ideološki predznak, odnosno "jak nacionalni, domoljubni naboj i općepoznate motive iz povijesne riznice" (2013;60).

deklarativno autorsku inspiraciju crpio direktno iz društvenopovijesne sfere. On, naime, nije konstruirao fikcionalan narativ, već dorađivao događaje koje čvrsto uporište imaju u realnosti, ili, na koncu, istinitosti. Frangeš (1997) iznosi: ". *Prijana Lovru* obilježio je autor kao "crticu po istini", što znači da je to - unatoč svoj neobičnosti - zgoda i domaća i realna: da se odigrala u našoj sredini. Slično je postupio i kod novela *Lijepa Anka*, *Kapetan Izailo*, *Barun Ivica* i *Mladi gospodin*. Šenoa je 1875. godine napisao kratki historijski roman *Čuvaj se senjske ruke*, označivši ga s "izvorna historična pripovijest". Još se 1871, u "Viencu", za *Zlatarovo zlato* kaže "roman iz prošlosti zagrebačke, napisao ga A. Š.". Iduće godine, kad bude tiskan kao posebna knjiga, pretvara se on u "historičnu pripovijest 16. vijeka". Otada će unaprijed Šenoa sve svoje romane nazivati pripovijestima: 1877. *Seljačka buna* - "historična pripovijest"; 1878. *Diogenes* - "historična pripovijest 18. vijeka" (tako je nazvan i u Šenoinu vlastitu njemačkom prijevodu: "*Historische Erzählung aus dem achtzehnten Jahrhundert*"). Čak je i velika povijesna freska *Kletva* nazvana skromno: "izvorna pripovijest"! Očito, Šenoa nastoji prije svega istaknuti kako je to što piše - umjetnost "pripovijedanja po istini". Autor svoga čitatelja upozorava da prikazuje realne događaje, da je to realizam kako ga on duboko u sebi osjeća.". (1997;278) Također, Šenou samoga valja promatrati kao *homo politicusa* te sukreatora javnoga mnijenja, pa tako i promotriti okolnosti izdavanja njegova *Diogenesa* 1878. godine. U periodu nakon hrvatsko-ugarske nagodbe (1868.) hrvatska politika počela je artikulirati jasne nacionalne stavove⁷⁶, no unionistička struja uživala je potporu Beča kojoj se ni ban Mažuranić nije mogao oduprijeti, a pritom je i mađarski utjecaj, premda u padu, bio nadasve očit. Julijana Matanović (1999), naime, donosi izvor koji *Diogenesu* daje jasan politički kontekst: "Zanimljivo je istaknuti tekst Josipa Horvata, *August Šenoa i hrvatska politika* (Obzor, LXXX, br. 227, Zagreb, 1. 10. 1940., str. 6-7.) u kojem Horvat opisuje politički put Šenoin, što je započeo odlaskom u Prag, gdje se, Strossmayerovom stipendijom, trebao pripremiti za sveučilišnu i političku karijeru. Horvat spominje, u sklopu *Diogenesa*, i Šenoinu kandidaturu na izborima 1878., dakle u godini u kojoj je spomenuti roman i objelodanjen. Današnjim rječnikom rečeno, u izbornoj jedinici Velike Gorice Šenoa je nastupio kao opozicionalac protiv unioniste Seitza.". (1999;272)

⁷⁶ Starčević, Kvaternik.

Političke prilike prve polovice dvadesetoga stoljeća bile su utoliko različite od onih Šenoina doba. Nakon kraja rata (1914.-1918.), te raspada Austro-Ugarske monarhije, novi hrvatski politički kurs prema Beogradu rezultirao je oformljivanjem Kraljevine SHS⁷⁷. Donošenjem Vidovdanskog ustava (1921.) *de facto* se ozakonjuje centralizacija, a Hrvatska djeluje pod pritiskom talijanizacije sa zapada, te srbizacije sa istoka. Kapitalna ličnost hrvatske politike, Stjepan Radić, na čelu HSS-a tada sa vođom Demokratske stranke, hrvatskim Srbinom Svetozarem Pribičevićem sklapa Seljačko-demokratsku koaliciju (1927.). Njihove težnje za revizijom ustava te zalaganje za uvođenjem federativnog uređenja naišle su na čvrst politički otpor, a sukob je kulminirao 20. lipnja 1928. kada je Radić u beogradskoj skupštini ubijen. To je bivao direktan povod za ukidanje Vidovdanskoga ustava, pa tako početkom iduće godine kralj Aleksandar I. Karađorđević uvodi šestosiječanjsku diktaturu. Taj period, od Radićeva atentata do šestosiječanjske diktature, pokazat će se, od iznimne je važnosti za tumačenje Begovićeve adaptacije Šenoina *Diogeneša*. Begović je, naime, na mjestu ravnatelja drame zagrebačkog HNK 1928. godine za zadatak imao prigodno obilježiti dva događaja: šezdesetu godinu rođenja Stjepana Miletića, reformatora hrvatske kazališne scene, te devedesetu godinu Šenoina rođenja. (Senker, 1985;83) Tom prilikom, prikladno, Begović je namjeravao uprizoriti Miletićevu adaptaciju Šenoina *Diogenesa*,⁷⁸ no lipanjski atentat nagnao ga je na vlastitu adaptaciju, *Hrvatskog Diogenesa*, a praizvedba je održana 14. studenoga 1928.⁷⁹

Osim direktnih poveznica sa melchingerovskom sadašnjošću⁸⁰, Begović u dramski narativ implementira i splet aluzija na samog Radića, koje u Šenoe nisu mogle postojati. Tako Šenoin Janković za smrt grofa Erdodyja saznaje kod Tereze Baćan, pritom ne komentirajući je, dok se Begovićev nedvosmisleno referira na lipanjski atentat: "Zvona sa zagrebačkih tornjeva navješćuju vam smrt banskog namjesnika (...) grofa Ljudevita Erdödy-a. Umro je čovjek, koji je zastupao onu vlast, šta drži Hrvatsku u gvozdenim

⁷⁷ 1. prosinac 1918., Beograd. Nekoliko dana kasnije, u Zagrebu je u krvi ugušen prosvjed protiv jugounutarizacije, poznat pod nazivom Prosinačke žrtve.

⁷⁸ Premda Miletićeva adaptacija *Diogenesa* nije nikada izvedena, on tokom 1887. izdaje *Diogenes: velika historička gluma u šest tableaux* (Kazališna biblioteka br.11, Zagreb 1887.). Botić pretpostavlja da je za *Diogenesom* posegnuo i ranije, jer dvije verzije spominje Šimun Jurišić (1975.), te nepotpisani novinar Jutarnjeg lista (15. studenoga 1928.) (2013; 48).

⁷⁹ U režiji Ive Raića

⁸⁰ U kasnije tiskanom djelu Begović Radiću piše posvetu: "*Stjepanu Radiću na mučenički grob ovo nekoliko stranica hrvatske prošlosti polaže –M.B.*" (2003;10)

šakama. Al smrt takog čovjeka ne znači mnogo. Njegov će nasljednik biti kao i on: neprijatelj Hrvatske, izrabljivač Hrvatske, tiranin Hrvatske. A naša je težnja i volja, da onaj tko s nama vlada, bude: prijatelj, otac, čuvar ove zemlje i njezinih pravica. I nije bez namjere, što sam danas vas, stare dobre Horvate, ovdje sakupio, danas baš u času kad je sabor otvoren. Sabor, u koji mi nećemo da idemo, jer se tamo skida kraljevski grimiz sa starodrevne hrvatske kraljevine, jer se tamo uništava najljepša baština naše prošlosti, jer se tamo otimlju naša dobra i kidiše na život Hrvata (...).". (2003;88) Strukturalnim razlikama između Šenoina predloška i Begovićeve produkta temeljito se bavio Senker (1985), pa tako navodi da je radnja u Begovića lokalizirana u četiri prostora; Jankovićeve kabinet, dvorac Julijane Sermage, biskupski dvorac te Jankovićeve kuću (1985;141), dok je Šenoina "rasuta po dvadesetak kuća, palača, dvorova, crkava (...)". (1985;141) Dijaloški prozni momenti doslovce su izolirani i transponirani (1985;143) dok je pomicanje vremena radnje izbjegnuto⁸¹, a osim implementacije humorističnih elemenata, odnos je likova poput onog Belizarovog i Ružice te Jankovića i Terezije Baćan romansirani te erotizirani. (2013;66) Pritom, navodi Senker, Begović dijaloške momente dodatno politizira. Tako Šenoin Janković nakon Belizarovog monologa o smotri u Ptuju kaže: " U Hrvatskoj ima još dosta sinekura i masnih služba, pa ako tuđinci nas Hrvate grde i preziru, to opet vrlo rado primaju hrvatsku službu i debelu hrvatsku plaću" (1972;35), a Begovićev, puno oštriji: "Bit će on i više. Zašto je Hrvatska tu? Da se na njoj tove gladni vuci, da plaća poreze, da daje mladost za vojsku (...) To ti je ono, mon ami! Naše žito, naša kuruza, naše pare, naše žene..."(2003;17).

Izvedba je ostavila znatan utisak u javnosti, a posljedično se nazire i još jedan element političkoga teatra – cenzura. Budući da je determinirano kako politički teatar, prikazujući društvene odnose koji direktno aludiraju na političku dimenziju, ima za namjeru prenesti određene ideološke značenjske elemente sa ciljem utjecaja na društveni apsolut, dva su moguća pogleda s obzirom na društveno mnijenje u totalitetu. Prvi politički teatar usmjeruje protiv vladajućih politika, prezentirajući ideološke elemente suprotne onima koji su aktualni, a drugi politički teatar stavlja upravo u službu vladajućih politika, kroz koji ideološki elementi bivaju kanalizirani. Čini se da prvi pogled jest

⁸¹ U Šenoe je vremenska odrednica jesen 1750. do jeseni 1753. Petočinska struktura Begovića je navela na određivanje pet vremenskih odjeljaka. Tako prvi čin obuhvaća Belizarov povratak u Zagreb, drugi dvoboj sa Bergenom, treći Jankovićev odnos sa Terezom Baćan, četvrti Belizarovo uhićenje te peti ples pod maskama. (1985;142).

aktualniji u suvremeno doba, a u drugome se može raspravljati u gabaritima indoktrinacije i/ili uvjetno nasilne implementacije ideoloških vrijednosnih elemenata, te je više karakterističan za totalitarne političke sustave. Begovićev *Hrvatski Diogenes* bio je usmjeren upravo protiv vladajućih politika, te je iz toga razloga zabranjen nepuna dva tjedna nakon praizvedbe. Glavni akteri zabrane bili su ministar unutarnjih poslova Anton Korošec te ministar obrazovanja Milan Grol. Tako Korošec Grolu piše kako "(...) na mestima, gde se u komadu spominje Hrvatska samostalnost, Hrvati svoji na svom i slično (...), publika upravo urnebesno pljeskala, tako da se sa glumljenjem moralo prestati dok se pljesak nije stišao"(1985;154.) Grol, shodno Korošecovu dopisu, 25. studenoga obustavlja izvedbu *do daljnje naredbe*. (1985;157) Sam Begović bio je prisiljen odstupiti sa dužnosti nekoliko mjeseci nakon, a, napose, 1945. godine, nakon nove promjene režima, komunistička vlast ideološki bliska političkoj paradigmi iz vremena izvođenja *Hrvatskog Diogenesa*, proglašava ga nepodobnim piscem.⁸² ⁸³ Međutim, drugi vid političkoga teatra, koji je disponiran na službu vladajućoj društvenoj ideologiji, također u hrvatskoj povijesti teatra ima svojih primjera. Premda fokusira teorijsku problematiku, studija Ive Rosande (2012), razmatrajući misao sovjetskoga teoretičara K. S. Stanislavskog u kontekstu riječke kazališne povijesti, dotiče se političke dimenzije na primjeru izvedbe Krležina romana *Na rubu pameti*. Naime, u uvodnom odlomku, postavivši vremensku odrednicu fenomena na drugu polovicu dvadesetoga stoljeća, navodi: "Vrijeme je to specifičnoga političkoga trenutka koji je eksplicite utjecao na organizaciju općekulturnoga, ali i kazališnoga života naše zemlje. Općenito govoreći bile su to godine tijekom kojih se osobito inzistiralo na udruživanju dvaju u potpunosti odvojena entiteta – komunističke misli s jedne, odnosno umjetnosti s druge strane.

⁸² Više u: Sapunar, A. (2006) *Milan Begović kao kazališni kritičar i teatrolog*. Croatica et Slavica Iadertina, Vol. 2, No. 2.

⁸³ Zabilježenom je ostala i pojava utoliko slična uzrokom, no različita kontekstom. Naime, nakon nekoliko intenzivnih ideoloških paradigmi kojima je Hrvatska bila prožeta tokom dvadesetoga stoljeća, pad komunizma te uspostava samostalnosti rezultiraju autocenzurom samog političkoga teatra. Penjak (2011) navodi kako su neki autori tada, poput Fabria i Kušana, otišli u druge dramske žanrove, a neki poput Brešana u prozu. (2011;107) No ipak, Penjak tezu gradi u smjeru očekivanja da će politički teatar upravo u slobodnoj Hrvatskoj zaživjeti, iznoseći sve teme koje su u prošlosti bivale zabranjivane. Imajući na umu prethodno iznesene poglede na politički teatar s obzirom na vladajuću dominantnu politiku, razvidno je da za postojanje političkoga teatra, budući da je politički teatar i kritički, treba supostojati i dominantna politika koja je u poslijeratno vrijeme tek bila u povojima. Stoga, teatar nije mogao niti kritizirati, niti proklamirati određenu političku paradigmu. Bojan Munjin (2012) izvodeći sličan zaključak tek nedavnu aktualizaciju suvremenoga političkoga teatra pripisuje 'post-pesimističkoj generaciji', koja je spremna prije oprostiti, nego optužiti. No, kao jedini suvisli primjer suvremenog političkoga teatra navodi Frljićevu predstavu *Zoran Dinđić*. (2012;37)

Drugim riječima, bio je stvoren privid prema kojemu su umjetnost i politika jednakopravni mehanizmi čiji je osnovni cilj zajedničkim djelovanjem i angažmanom u prvome redu odgajati narod, oblikovati ga u skladu s dominantnom ideologijskom mišlju. Politička ideologija je na taj način izravno kontrolirala umjetnost, sputavala slobodu stvaralaštva, odnosno zaposjednula cjelokupni životni/svjetonazorski prostor društva što se nakon Drugoga svjetskoga rata nanovo organiziralo i (re)formiralo.". (2012;445) Još je jedna, dakle, karakteristika političkoga teatra u službi dominantne političke ideologije didaktičnost. Takav politički teatar u pravome smislu riječi indoktrinira, odnosno, implementira stavove karakteristične za vladajuću politiku. Nadalje, teorija Stanislavskog nije se zasnivala na klasičnom marksizmu u filozofskome smislu, već je predstavljala reviziju marksizma, odnosno, ne dijalektički nego vulgarni materijalizam. (2012;446) Iz toga proizašli socrealistički umjetnički koncept na pozornici je za namjeru imao tek jednu stvar, propagiranje komunističke ideologije. (2012;448). No ipak, primjer adaptacije *Na rubu pameti* navodi na maleni odmak od implicitnoga proklamiranja ideoloških stavova. Premda i Rosanda ukazuje kako svako djelo Krležina korpusa nosi određenu političku težinu, budući da ustraje na zbiljskim, socijalnim i realističnim elementima koji su nužno ideološkoga predznaka (2012;453), riječka izvedba⁸⁴, čini se, djelomice zaobilazi taj *modus operandi*. Režija je, naime, Lea Tomašića, te scenografija Antuna Žunića u krupni plan postavila psihološku komponentu lika, i time umanjivši navedenu didaktičku komponentu klasične političke proklamacije. Žunić je scenu temeljio na praznoj pozornici u čijem se središtu nalazio lik Doktora⁸⁵, oko kojega su bivali iscrtani bijeli krugovi, dok je Tomašićeva uloga bila potpuna psihološka karakterizacija introvertiranoga lika koji povučeno u sebe tek intervalno prekida *eksplozijama* koje poprimaju vizuru *patoloških stanja*. (2012;454) Rosanda zaključuje kako je to politički teatar koji "odmiče eksplicitnom propagiranju političke ideologije, a s ciljem anticipacije upravo teatarske umjetnosti. U tome i jest osnovna značajka Tomašićeve režije što pokazuje čvrste pomake k realizaciji onih nastojanja koja dadu naslutiti ogledanje u maniru psihološkoga realizma."(2012;454)

Još jedan primjer zanimljivog političkoga teatra nalazimo paradigmatiski usporedno za riječkom izvedbom Krleže, a radi se o Brešanovoj *Predstavi Hamleta u selu*

⁸⁴ 30. listopada 1965.

⁸⁵ Slavko Šestak

Mrduša Donja.⁸⁶ Djelo je, a bitno u kontekstu adaptacije, obilježeno intertekstualnošću. Brešan koristeći Shakespeareov predložak izolira narativne elemente i pridodaje im potpuno novu lokalizaciju i politički kontekst. Radnja se ne odvija u Kraljevini Danskoj, već u Kraljevini Jugoslaviji, scenografski artikuliranoj.⁸⁷ Metaforička vlast leži u liku Bukare, glavnoga sekretara Mjesnog aktiva Partije, koji učitelju Škuncu naređuje da režira predstavu *Hamleta* koju je seljak Šimurina gledao u Zagrebu⁸⁸. Bukara također iznosi i zahtjev da se Hamletov lik prilagodi socijalističkoj ideologiji: "Amlet treba bit jedan pozitivan drug i rukovodilac, koji se bori za prava radnog naroda. Ne može on tute da bude niki princ, pristolonaslidnik, šta ti ga ja znam, ki šta je bija, rečemo kazti, drug... ovaj... kralj Petar" (Brešan, 1979;35), time potvrđujući svoj hijerarhijski status i poziciju moći. Penjak u svome radu sumira: "Vlast će uvijek biti ta koja je "gori", dok će svi ostali "mali ljudi" uvijek biti "doli". Stoga se nameće pitanje koliko uistinu vrijedi gajiti u sebi želju za djelovanjem, ne samo kao pripadnik jedne ovako male društvene zajednice kao što je *Mrduša Donja*, već i kao pripadnik puno većih i kompleksnijih društava, kada je, gotovo pa uvijek, pojedinac prisiljen podviti rep i, ukoliko želi doći do određenog cilja, mora ići u skladu s vladajućom moći." (2010;113)

⁸⁶ Napisana 1965., a uprizorena 1971. u režiji Božidara Viočića, Teatar ITD.

⁸⁷"Društvena prostorija Narodnog fronta u Donjoj Mrduši. Na zidovima vise zastave od papira, parole ispisane nevještim rukopisom: Živija Narodni front, Naprid u nove pobjede, Svi u seljačke radne zadruge i sl." (U: Brešan, I.(1979) *Groteskne tragedije*. Zagreb, Prolog, str. 11)

⁸⁸ U ovome segmentu dolazi do pojave teatra u teatru. Taj dramaturški postupak omogućava da likovi glume što zapravo trebaju biti. Analogno tome, politička dimenzija se intenzivira dok likovi zapravo prikazuju Brešanovu viziju društvenoga kolektiva.

6. Relacija drama – radio. Između pripovijedanja i pokazivanja.

Fenomen radio-drame neosporivo je usko vezan uz kazalište⁸⁹. Radio-drama, kao i kazališni komad, do njena ostvaraja putuje na identičnoj relaciji od tekstualnoga predloška preko redateljske interpretacije. No, radio-drama uskraćena je za kolektivni i vizualni doživljaj, što omogućava pak širinu interpretacije karakterističnu za radnju čitanja. Stoga, radio-drama kao vrsta egzistira između pripovijedanja i pokazivanja priče.

Premda povijest hrvatske radio-drame seže u daleku 1926. godinu, konkretno na dan 4. prosinca kada je u Radio Vjesniku raspisan prvi natječaj za *najbolje radiodrame*, a svega nekoliko mjeseci od pokretanja Radio Zagreba⁹⁰, literatura koja prati tu problematiku u hrvatskoj je oskudna, te se sa sigurnošću može reći da se korpus svodi na nekoliko autora, od kojih se bitno ističu povjesničar radija i televizije Nikola Vončina te esejist Branimir Bošnjak. Procesu teorijskog pregleda radio-drame treba pristupiti oprezno budući da je u prvim desetljećima svoga postojanja svjetska radio-drama supostojala u više komplementarnih pravaca, te bi njena obilježja ovisila doslovno od radiopostaje do radiopostaje, a, navodi Bošnjak (2004), u početnim je godinama bila prvenstveno u službi politike i kulture. Tako Vončina (1993), uz neke druge primjere, donosi transkript dokumenta iz 1. travnja 1937. godine poslanog Narodnom kazalištu od strane tadašnje *Kazališne komisije banske uprave u Zagrebu* u kojemu komisija ne dopušta izvedbu drame Rasputin Ive Šrepela, koji je ujedno i tvorac prve hrvatske radio-drame Vatra, koja je u eter ušla 7. travnja 1927. Nadalje, komentirajući društveno-političku situaciju dvadesetih godina prošloga stoljeća, nakon navoda o zabrani Krležine Galicije, fragmenta iz ciklusa Hrvatski bog Mars, te Begovićeve dramatizacije Šenoinog Diogenesa, Vončina kaže "kao u cjelokupnom rasporedu Radio-Zagreba tako je i u dramskim emisijama ravnateljstvo dioničarskog društva nastojalo izbjeći politizaciju pa je repertoar temeljio uglavnom na klasicima(...)".(1988;119) Kao primjer slušateljskog

⁸⁹ Dijelovi teksta ovoga poglavlja napisani su za kolegij *Pregled povijesti hrvatske književnosti* na Fakultetu hrvatskih studija u ak. godini 16./17. Kako je tematika radio-drama podložna razmatranjima o adaptacijama, tekst je tek u manjoj mjeri prerađen za potrebe ovoga rada.

⁹⁰ 15. svibnja 1926. godine

utiska dovoljno je kao primjer istaknuti već antologijsku radio-dramu Rat svjetova Orsona Wellesa, koja je puštanjem u eter 30. listopada 1938. izazvala do tada neviđenu hysteriju američkoga puka.

Konstanta je kod hrvatskih autora koji su se bavili radio-dramskim stvaralaštvom to da su isti pišući o problematici radio-drame paralele vukli sa kazalištem, odnosno stavljali u dramaturške okvire, ili, bolje rečeno, radio-dramu definirali kao vrstu upravo izvađenu iz dramaturških okvira. Tako Luko Paljetak (2004) istu definira kao dramsku vrstu lišenu prostora i vremena, a scenografa poistovjećuje sa slušateljem govoreći *da'ima onoliko scenografa koliko ima onih koji je slušaju*. Dejan Šorak (2004), redatelj i scenarist, ističe da se radio-drama percipira poput *hendikepirane sestre* kazališta i filma, a Miro Marotti (2004) kazuje da je stekla naziv *najmasovnijeg* kazališta. No, pitanje koje se nameće, a u svezi sa kazališnom percepcijom radio-dramske vrste, jest da li se elementi recepcije kod krajnjeg slušatelja zaista mogu poistovjetiti sa elementima recepcije gledatelja kazališnog komada? Drugim riječima, a pod uvjetom da se ne narušava tvrdnja da je radio-drama vrsta proizašla iz drame kao književnoga roda, da li bi osoba smještena u hipotetsku situaciju u kojoj bi svjedočila i radio-drami i predstavi, a koje su adaptirane prema identičnom tekstualnom predlošku, ostvarila približno istovjetnu impresiju na receptivnoj razini? Očigledno, slušatelj je lišen kolektivnog i vizualnog, te čak i dijela akustičkog utiska. Bošnjak se djelomice dotakao tog pitanja, a, pozivajući se na Ranka Marinkovića, govori kako "Marinković upozorava na nadomještanje nedostajućih elemenata jednom spontanom operacijom racionalizacije(...)". (2004;34) Nadalje, objašnjava da čitatelj na mentalnoj razini svojevršnim kreativnim procesima slike i zvukove koji nedostaju nadomješta iz postojećeg *fundusa*. Dakle, procesi, koje Bošnjak navodi, događaju se imaginativno, odnosno njihov produkt uvjetovan je slušateljevom sposobnošću maštanja. Utoliko sličan proces događa se i kod čitatelja, ali izuzev akustičkih elemenata budući da radio kao medij počiva isključivo na ideji auditivne recepcije dok čitatelj i te elemente samostalno stvara procesom imaginacije. Preformulirano, pod radnom hipotezom da je subjekt slušatelja radio-drame zapravo čitatelj, budući da su već sami osjetilni elementi prilikom tog procesa zapravo kompatibilniji sa čitateljevim nego sa gledateljevim, subjekt je onemogućen kreirati unutarnju akustiku jer su glasovi, tonovi i zvukovi unaprijed određeni. Iako pomalo paradoksalno da bi na krajnjeg subjekta, konzumenta produkta iz jedne domene utisak

imao sličan recepcijski učinak kao produkt iz druge domene umjetnosti, pogled na komunikacijsku strukturu navodi na djelomičnu objašnjivost. Solar navodi: "U takvom, idejom književnosti kao komunikacije zacrtanom rasponu: autor – djelo - čitalac, položaj djela kao teksta ipak ostaje središtem, i to središtem ne samo u doslovnom "prostornom" smislu navedene formule, nego i u smislu polazišta svakog razmatranja.". (2004;56) John Theocharis (2004), producent sa britanskog BBC-a, u Bošnjakovu zborniku iznosi veoma sličnu strukturu, a prilagođenu radio-dramskoj vrsti: "Svaki je njegov kreativni trenutak rezultat trokuta; Glasovi/zvukovi – producent – slušatelj.". (2004;21) Usporednom raščlambom dvaju trokuta uviđa se da je za radio-dramsku vrstu prilagođena jedino domena djela, jer producent je također i autor radio-drame, a čitalac i slušatelj isto tako krajnji konzumenti. Pojam glasova/zvukova koje Theocharis navodi zapravo su samo hiponim Solarove domene djela, jer isti glasovi ipak proizlaze iz tekstualnog predloška, tako da Solarova tvrdnja o tekstu kao središtu "formule" i "svakog razmatranja" nije narušena.

Nadalje, Vončina iznosi neke zaključke sa simpozija iz Kassela 1929. godine u kojemu se raspravljalo o teorijskom aspektu tada novonastalog radio-dramskog žanra, a, uz još neke citate, iznosi i mišljenje njemačkog književnika Alfreda Doblina. Doblin je bio veoma skeptičan prema novonastaloj vrsti, govoreći da je poput tiskanja crno-bijelog otiska neke slike u boji. No ipak, govoreći o prozi, "Doblin zaključuje kako je –usmeni jezik loše sredstvo za izlaganje dosadašnjeg epskog djela- jer – zvučni jezik ne dodaje ništa pozitivno, nego sputava maštu glasnom zvučnošću(...)"(2004;18), čime zapravo podupire gore navedenu tezu o tome da slušatelja radio-drame zapravo treba promatrati iz domene čitatelja, ali izgleda nije bio u pravu kada je rekao da je loše, budući da radio-drama u eteru egzistira gotovo čitavo stoljeće. Također, implementacija zvukova u radio-dramu naglašena je kao jedan od ključnih praktičnih problema sa kojima su se hrvatski autori bavili. Naglasak je nerijetko stavljan na pravodobnost i kvalitetu zvučnih efekata te pozadinskih šumova. Niže je naveden završni prizor iz radio-drame *Konvoj* Ivana Hetricha i Borislava Slanine koja je i prva u cijelosti snimljena na magnetofonsku vrpcu, a djelomice dočarava ideju zvučnih efekata služeći se didaskalijama:

"MARKO: E, pa hrabro, Kovač!... Pred nama stoje veliki i odgovorni zadaci! (...) E,

hajde sada, u zdravlju, Kovač!

KOVAČ: Zdravo, Marko! ... Jednog ćemo se dana ponovno sresti sretniji! ... Do viđenja!

MARKO: Do viđenja!

(LOMOT ŽELJEZNIČKIH TOČKOVA, ZVIŽDUK LOKOMOTIVE, I KAD
PRESTANE ŽELJEZNICA, ČUJE SE LUČKA SIRENA, ONA TULI NEKOLIKO
PUTA; TO JE POZIV NA GRUPIRANJE, NA OKUPLJANJE MASA ZA BORBU
DO SLOBODE)

GONG

(Svršetak)⁹¹

Nadalje, s razvojem se radio-dramske vrste sve veća pozornost počela pridodavati i govoru. Diskurs bi se modelirao sa metodama poput redukcije ili dedukcije intonacije, tonaliteta i tempa izgovora, te bi se uvodile stanke i pauze. Vončina upozorava da upravo slušni karakter radio-drame uvjetuje vremenski opseg radio-drame, koji je znatno manji od vremenskog opsega kazališne predstave ili filma, te je ključno da krajnji slušatelj s vremenom ne izgubi fokus i koncentraciju. Također, za zadržavanje slušateljeve pažnje Bošnjak navodi da je i tekstualni predložak bitan čimbenik. Stoga su se s vremenom pisci počeli okretati raznim narativima i metodama, a među njima i uvođenjem sveznajućeg pripovjedača ili "sveznajuće impersonalne piščeve funkcije izvan radnje". (1993;61) Takav pristup, ističu mnogi, njegovao je i britanski pjesnik Dylan Thomas, a niže je naveden ulomak iz njegova djela Return Journey, u prijevodu Ante Stamaća, u kojem Thomas odlazi 'korak dalje' i pripovjedača smješta direktno u radnju radio-drame:

"POSJETITELJ: Hladnoća mi je već doprla dovde...

ŠANKERICA: izvolite Vaših osam pennyja, (to su jetra gospon Griffiths) sad će na redu
opet biti kakao...

PRIPOVJEDAČ: Htio bih znati, sjećate li se jednog mog prijatelja. Uvijek je znao

⁹¹ Ilustrirani vjesnik, br. 234, 18. veljače 1950, str 20.

navraćati u ovaj bar, pred stanoviti broj godina. Svakoga jutra, nekako u ovo vrijeme.

ŠANKERICA: A kako se zove?

PRIPOVJEDAČ: Mladi Thomas.

ŠANKERICA: Amo zalaze mnogi Thomasi, (to je neka vrsta doma za Thomase), ne, a kako izgleda?

PRIPOVJEDAČ: Pa, moglo bi mu biti sedamnaest ili osamnaet...(Polako)

ŠANKERICA: ...I meni je nekoć bilo sedamnaest..."⁹²

Dramska se vrsta na svestran i neobičan način adaptirala radijskom eteru te kao takva egzistira čitavo stoljeće. Premda se na razvojnome putu radio-drama susrela sa teorijskim poteškoćama, kojima svjedočimo na primjeru simpozija iz Kassela, na krajnjeg je slušatelja djelovala pozitivno, te je drama kao vrsta potvrdila adaptacijski potencijal. Iako je slušatelj na neki način 'osuđen' na isključivo auditivni element, autori i produkcija, koji su i kroz literaturu na ovu temu pokazali da teže više praktičnim nego teorijskim problemima, isti element nadomješta spletom artikuliranih i kontroliranih zvukova i glasova.

⁹² Prema: Vončina, N. (1993) "Osebnostna dramaturgija", str. 59.

7. Relacija drama-film. Scenski karakter transferiran na platno.

Pokušaj definiranja termina *film* u začetcima njegova nastanka disponirao je dva sloja tumačenja; filma kao medija te filma kao umjetnosti. Prva u obzir uzima tehničku komponentu i obilježje informativnosti, determinirajući film kao izmjenu slika sa umetnutim zvukovnim i akustičkim epizodama u cilju prenošenja informacije, dok druga naglasak stavlja na umijeće montaže, kadriranja te prenošenja značenja. U predočenju navedenih perspektiva, Krunoslav Lučić (2018) navodi primjer kazališne i filmske adaptacije već spomenute Brešanove *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja*. Naime, on iznosi komplementarne kadrove snimke istoimene predstave te kadrova iz filma⁹³, zaključivši kako je "(...) u slučaju snimke kazališne predstave medij filma (pokretnih slika) iskorišten kao mehanizam prijenosa informacija koje većim dijelom postoje i u samoj kazališnoj izvedbi, u slučaju Papićeva filma medij je (korištenjem estetike srodne kazališnoj izvedbi) upotrijebljen za strukturiranje specifično filmske priče o pokušaju izvedbe Hamleta u navedenom selu.". (2018;2237) Distinkcija, dakle, postoji, kako to naziva Ryan, između transmisijskog i semiotičkog momenta (2008, prema Lučić, 2018), a uvođenjem estetike izvedbe u medijalnost filma, on se odmiče od neposrednog i automatskog bilježenja stvarnosti. (2018) Tako ga i Uvanović (2008) lokalizira u umjetničkoj sferi. Uvelike komplementaran sa scenskom umjetnošću, no sa jasnom distinkcijom u modusu ostvaraja, jer, digitalna i kompjuterska obrada specifični su elementi bez kojih film kao umjetnost ne može funkcionirati. (2008;19).

Premda relativno mlada umjetnost, film se nakon početnih teorijskih smetnji suvereno integrirao u kulturološke okvire, razvio stabilnu teoriju, metodologiju i smjerove⁹⁴. Stoga, a i u kontekstu rada, svrsihodnim se smatra promotriti teme i motivatore za produkciju filma. U kontekstu globalnoga filma, prema Hutcheon (2006), velika većina dobitnika Oscara u kategoriji *Best Picture* su adaptacije.⁹⁵ Nadalje, navodi

⁹³ Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj; Krsto Papić, 1973.

⁹⁴ Paul Schrader (Prema San Filippo, 2010;75), američki scenarist, uvodi jasnu razliku između američkog i europskoga filma. Američki, komercijalni filmovi temelje se na pretpostavci da nas život suočava s problemima, dok se europski, umjetnički filmovi temelje na pretpostavci da život suočava s dilemama. Dok su problemi rješivi, dileme se mogu samo dublje proučavati.

⁹⁵ Primjerice, 1991. godine nagrada odlazi filmu *Silence of the Lambs*. Taj psihološki triler zapravo je adaptacija istoimena romana Thomasa Harrisa iz 1988. Nadalje, iste godine je u toj kategoriji bio

kako se tako mogu okarakterizirati i devedeset i pet posto dobitnika nagrade Emmy u kategoriji miniserije, te sedamdeset posto svih TV filmova tjedna. (2006;4) Slijedeći relacijsku strukturu adaptacije, logična pretpostavka je da je prikladnije filmu adaptirati scensko nego prozno djelo budući da je scenski prizor nadišao te već u sebi sadrži izvjesni dramski hipertekst. Sa druge strane, i film i scena čine iskorak sa pripovijedanja na pokazivanje. Unatoč tome, domaća filmska scena, čini se, ne njeguje takvu praksu. Tomislav Radić (1986) tako u izlaganju na Danima Hvarškoga kazališta navodi podatak kako "(...) za šezdeset sedam godina snimanja filmova, u Hrvatskoj su ekranizirana samo tri dramska teksta. Manje od 20% (1,60%) ukupne filmske proizvodnje igranih filmova. Usudujem se tvrditi kako bi taj postotak bio još manji kad bi se uzela u obzir i televizijska produkcija." (1986:410) Uvanović (2008) dva desetljeća kasnije brojku podiže na trinaest, a u usporedbi s pedesetak ekranizacija proze konstatira da producenti nisu išli *linijom manjeg otpora*. (2008;41) Prva ekranizirana hrvatska drama, ali ne od strane domaće produkcije, bila jest *Gospođa sa suncokretom* Ive Vojnovića 1918. godine u režiji Michaela Curtiza, redatelja kulturnog filma *Casablanca*. (2008;184). No, Vojnovićeva je drama i prije ekranizacije podlegla nekoj vrsti protofilmske kritike, i to iz Matoševa pera. Matoš (prema Brlečić-Vujić, 2008) u *Savremeniku* 1912. godine Vojnovićevu dramu naziva *kinematografom na pozornici, rafiniranim kinematografom krvavim i perverznom, varijacijom savremenih detektivnih romana, mješavinom od zločina, pustolovlja, perverznosti, kriminalnog romana i simbolistične prenatrpne retorike*. Vojnović pak na kritike eksplicitno odgovara u predgovoru trećem izdanju *Gospođe sa suncokretom*: "U ovome će pak izdanju čitaoci naći mnogo toga promijenjena u III. Činu. I tu me publika, - jedina moja vladarica! – upozorila, da ona hoće sve da vidi i sve da razumije. – Baš kao u kinematografu! I ja sam opet poslušao." (2008;283)

Iz Vojnovićeva primjera može se zaključiti kako dramski predložak i filmski scenarij karakteriziraju slične odrednice, odnosno, u filmskome je scenariju također sažet

nominiran i film *JFK*, akcijski triler koji u maniri teorija zavjera fikcionalizira događaje uoči ubojstva američkog predsjednika J.F. Kennedyja. Metoda crpljenja inspiracije iz realnosti za potrebe adaptacije već je razložena na primjeru Šenoe i Begovića, a slijedeći tu analogiju, dobar dio filmova dobitnika Oscara iz 2010'ih godina može se okarakterizirati tako. Na primjer, film *The Imitation Game* temelji se na biografiji Alana Turinga, engleskog znanstvenika koji je tijekom Drugog svjetskoga rata dekodirao nacističke šifrirane poruke. Dobitnik iz 2013. godine, naziva *12 Years a Slave*, nastaje na temelju memoara afroamerikanca Solomona Northupa. Recentni domaći primjer, shodno je tome, i Vrdoljakov *General*, koji je biografija generala Ante Gotovine.

adaptacijski potencijal i nagoviještaj je pokazivanja priče. To potvrđuje i primjer ekranizacije Zagorkine *Gričke vještice* iz 1920. u režiji Hinka Nučića. Zagorka je, naime, svoj roman dramatzirala i uprizorila 1916. u HNK, a Radić (1986) iznosi i podatak kako je i scenarij za film njezin. Dok Radić samo pretpostavlja⁹⁶, Uvanović (2008) je siguran da je Zagorka koristila vlastiti dramski predložak prilikom izrade scenarija.⁹⁷ Sličan proces prošao je i Krleža kada je prema motivima novele *Cvrčak pod vodopadom* napisao scenarij za film *Put u raj*. (1970) Taj je pak scenarij 1973. poslužio Dimitriju Radojeviću za izvedbu istoimene predstave u HNK. (Radić, 1986) Prvim filmom napisanim po dramskome predlošku u hrvatskoj drži se Begovićeve tragikomedija *Pustolov pred vratima* (1961), u produkciji Jadran filma i režiji Šime Šimatovića. No, Šimatović, sudeći po kritikama, slojevitost Begovićeve dramskog nadrealizma nije uspio uhvatiti u kadar. Radić (1986) kritizira realističnost, dok je drama *sva u irealnosti*. Ante Peterlić mu zamjera kraćenje dijaloga i sadržaja, a Tomislav Šakić nadograđuje Peterličevu tezu time da je Šimatović pristao na *moralno niveliranje* (Prema Vukelić, 2018). Vukelić (2018) zaključuje kako "(...) svojim konzervativnim klasičnofabularnim pristupom, uporištem u realizmu i manjkom primjene tada aktualnih modernističkih tendencija, nije uspio iskoristiti sve vrijednosti koje nudi Begovićeve slojevit i simboličan tekst.". (2018;141)

S obzirom na rapidan rast filmske produkcije u drugoj polovici dvadesetoga stoljeća, bilo je pitanje vremena kada će se film okrenuti etabliranim književnim djelima. Kao sintetska umjetnost, jer inspiraciju crpi iz teatra, knjige, glazbe (...), film stabilnim logičkim slijedom teži ekstrakciji onih elemenata koji se drže najboljima, pa se tako okreće književnom kanonu, s jedne strane potvrđujući status filma kao ravnopravne umjetnosti, a sa druge dodatnim društvenim učvršćivanjem već poznate naracije. U tome kontekstu nezaobilazna je režija Antuna Vrdoljaka te njegov afinitet prema književnim predlošcima. Uz režiju na predložak Marinkovićeve *Kiklopa* (1982), Krležini *Glembajevi* (1988) se smatraju njegovim najuspjelijim poduhvatom adaptacije⁹⁸. Sam je Krleža, navedeno je, napisao scenarij za film *Put u raj*, a to je ujedno bio i jedini scenarij koji je napisao. Nakon premijere suočen je sa brojnim kritikama na račun predugih dijaloga i narativne dominacije. Vlašić-Duić (prema Vrdoljak;2017) zaključuje kako njegov

⁹⁶ Zato što, a više puta navodi, nije bio u posjedu građe arhive Televizije Zagreb.

⁹⁷ Ostavši teorijski dosljedan, Zagorka je adaptirala vlastitu adaptaciju.

⁹⁸ Posebice se ističe zvučna glumačka postava u sastavu: Tonko Lonza, Mustafa Nadarević i Ena Begović; a za glazbu je brinuo Arsen Dedić

literarni izričaj ima filozofski i poetski karakter, stoga krležijanska figurativnost, retoričnost i napose cjelokupna narativna struktura otežavaju filmsku adaptaciju. (2017;91) Unatoč tome, Vrdoljak je u *Glembajevima* uspio za filmsko platno adaptirati dramski naboj i dijalog, no Krleža, budući da je preminuo 1981. godine, nije doživio premijeru. Ana Vrdoljak u svojoj studiji interpretira taj događaj kao olakotnu okolnost za Vrdoljaka, jer, budući da je nakon fijaska *Putu u raj* Krleža intenzivnije počeo proučavati strukturu filmske naracije, se nije mogao "miješati" u adaptaciju. (2017;26)

Još jedan kontekst, onaj ekonomski, drži se bitnim za razumijevanje motivatora adaptatorove namjere i namjene filma. Premda fenomen izraženiji u suvremeno doba, pod egidom liberalne demokracije i tržišnoga kapitalizma, ekonomski su motivatori, uz prethodno razložene političke⁹⁹, oduvijek nerijedak izvor adaptatorske intencije. 1977. godine, nešto prije ekonomske krize Jugoslavije (1982.), Vrdoljak po dramskome predlošku Pere Budaka režira film *Mećava*. Jadran film je tada, potaknut lošim ekonomskim pokazateljima, primao scenarije sa isključivo malenom glumačkom postavom i reduciranim scenskim prostorom (Radić, 1986;414). Tako se *Mećava* kao već poznato Budakovo djelo¹⁰⁰ u danim okolnostima učinilo kao dobar izbor, te je uz ostvaren ekstraprofit u doba krize, polučilo i veliki filmski uspjeh.

⁹⁹ Film nikako nije lišen političke dimenzije. Prvi film produciran u NDH, pod nazivom *Iz velikog povijesnog govora Poglavnika dra. Ante Pavelića na trgu Stjepana Radića u Zagrebu 21. svibnja 1944.*, bila je upravo propagandna adaptacija Pavelićeva političkog govora. Kako ne bi bio tek zapis govora, u film su tokom govora ubacivane karte hrvatskih povijesnih prostora. (2017;4)

¹⁰⁰ U pogovoru *Mećave* Bosiljka Pavić-Fajdić navodi kako je već na scenskoj premijeri 1952. djelo doživjelo nezapamćen uspjeh, te se "(...) u nepune dvije godine izvelo četrdesetak puta u Hrvatskom narodnom kazalištu, (...) na pozornicama 25 kazališta u Jugoslaviji (...)"(1954;75) (U: Budak, P (1954) *Mećava*. Zagreb, Seljačka sloga)

8. Zaključak

Primaran odklon koji adaptacija čini u književnome smislu u implicitnoj pretpostavljenoj usporedbi sa adaptacijom u biološkome smislu nalazimo u instanci adaptatora. Pokazano jest: da on djeluje sa namjerom; da ga se pritom nužno mora promatrati u društvenopolitičkome kontekstu; da njegovu produktu postoji namjena; da nepotencijalnome rodu (epici) mora dodijeliti adaptacijski potencijal; dok biološki smisao ne poznaje ekvivalentnu instancu, već se adaptacija događa neintencionalno, posljedično. Sama distinkcija, uviđa se na Botićevu terminološkome primjeru, mora biti napravljena između adaptacije kao *produkta* te adaptacije kao *procesa*, što znatno otežava pregršt označitelja, pa tako se s obzirom na procesualnu namjernu i kontekst adaptacije često poseže za pridjevima poput *scenska*; *redateljska*. Intertekstualnost, vidljivo je iz primjera Zoranićevih *Planina*, može biti plodan modus za proučavanje jezičnih odnosa između povijesnoga, značenjski gotovo neutralnoga, djela i osuvremenjene adaptacije. Na tragu Kristeve, preko Genetteove razdiobe na djelo i tekst, te Barthesove teze da je svaki tekst u neku ruku i intertekst, a s obzirom na namjenu, adaptatori mogu prilagoditi djelo i stručnom, da gravitira oko znanstvenosti, i nestručnom, spajanjem dijakronijski odvojenih značenja, čitateljstvu. Nadalje, na primjeru dopuna adaptaciji kao suprotnome procesu dodijeljen je progresivan karakter, koji ne želi rekonstruirati djelo, već ga nadgraditi, te stoga ne mari za nedostatke. Adaptacije kao produkt, pokazuje fenomen političkoga teatra, nužno impliciraju na izvorno djelo. Njih nije moguće promatrati kao zasebnu cjelinu, već u društvenome kontekstu, a uvijek u sjeni metateksta time čineći hiponimski odnos. Također, nužno jest uvesti distinkciju *pripovijedanja* i *prikazivanja* priče. Dok dramsko djelo egzistira unutar kategorije pripovijedanja, predstava i film, utoliko različiti, podrazumijevaju pokazivanje, a radio-drama, uviđa se, lokalizira se na granici budući da imaginaciji karakterističnoj za priču ne podliježu samo auditivni elementi.

Adaptacijska je teorija svoje uporište pronašla nakon pojave filma na američkim sveučilištima u obliku *adaptacijskih studija*. Premda primaran fokus film, adaptacijske studije ulaze u širu sferu kulturalnih studija, ili kulturologije, kako navodi Uvanović (2008). Na taj način otvoren je i put širem tumačenju adaptacijskih pojava, pa tako i

evolucionisti, poput Richarda Dawkinsa, uporište za adaptacijske teze nalaze u kulturologiji.¹⁰¹ Nadalje, Oxfordov akademski časopis *Adaptation* u prosincu 2019. godine izlazi u dvanaestome izdanju, a sa istoga sveučilišta dolazi i *The Oxford Handbook of Adaptation Studies* Thomasa Leitcha. Linda Hutcheon iz postmoderne je perspektive u svome radu *A Theory of Adaptation* sveobuhvatno obradila načelne smjernice adaptacijske teorije, a iste godine i Julie Sanders izdaje *Adaptation and Appropriation*. Hutcheon (2006) u zaključku navodi da je publika ta koja adaptaciju treba vidjeti kao *adaptaciju* da bi bila adaptacija. No, publika je pak nekada, suprotno tome, spremna prihvatiti i činjenicu kako je Shakespeare adaptirao stihove Arthura Brookea koji je adaptirao djelo Mattea Bandella koji je adaptirao Luigi da Portovu verziju priče Masuccia Salernitana o dvoje talijanskih ljubavnika, Romeu i Juliji.

¹⁰¹ "Čovjekov način života određen je uglavnom kulturom, a ne genima." (Dawkins, prema Sexton 2001)

Literatura:

- Anić, V. (2003) *Veliki rječnik hrvatskoga jezika*. Zagreb: Novi Liber.
- Appendini, F. M. (1803) *Notizie storico-critiche sulle antichità, storia e letteratura de Ragusei*, II, Ragusa
- Batušić, N. (2002) *Kako su hrvatski književnici nadopisali Držićeva Dunda Maroja*. Zagreb, Ex Libris
- Batušić, N. (1991) *Uvod u teatrologiju*. Zagreb, GZH.
- Beck, J. (1972) *The Life of the Theatre*. San Francisco, CLB
- Begović, M. (2003) *Hrvatski Diogenes: historička komedija iz polovice XVIII. vijeka u pet članova: Po romanu Augusta Šenoe*. Zagreb, HAZU.
- Botić, M. (2013) *Igranje proze, pisanje kazališta : scenske prerade hrvatske proze u novijem hrvatskom kazalištu*. Zagreb, Hrvatski centar ITI.
- Bošnjak, B. (2005): *Žanrovi žudnje: (kazalište, radiodrama, televizija i kultura)*. Zagreb, DHK
- Bošnjak, B. (2004) *Čarobni prostor mašte i dokumenata: Zbornik radova o radio-dramskom stvaralaštvu*. Zagreb, Hrvatski radio
- Brešan, I. (1979) *Groteskne tragedije*. Zagreb, Centar za kulturnu djelatnost SSO.
- Brešan, I. (1979) *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*. Zagreb
- Budak, P (1954) *Mećava*. Zagreb, Seljačka sloga
- De Marinis, M. (2006) *Razumijevanje kazališta- Obris nove teatrologije*. Zagreb, AGM.
- Držić, M. (2006) *Novela od stanca; Dundo Maroje; Skup; Tirena*. Priredili: Čale, F. i Muhoberac, M. Zagreb, ŠK.
- Enciklopedija leksikografskog zavoda (1969). Zagreb, LMZ.
- Franić Tomić, V. (2011) *Tko je bio Marin Držić*. Zagreb, MH.

- Gadamer, H.G. (2002) *Čitanka*. Priredio Jean Grondin; preveo Sulejman Bosto. Zagreb, MH
- Grčić, M. (1988) *Planine: Izvornik i prijevod*. Rijeka, GZH.
- Gundulić, I. (1991) *Osman*. priredili Slobodan P. Novak i Antun Pavešković. Zagreb, Nakladni zavod Matice Hrvatske.
- Hutcheon, L. (2006) *A Theory of Adaptation*. London and New York, Routledge, Taylor and Francis Group.
- Le Goff, J. (1998): *Civilizacija srednjovjekovnog zapada*. Zagreb, Golden marketing.
- Leksikon Marina Držića (2009); urednici Slobodan Prosperov Novak ... et al. Zagreb, LZMK.
- Marulić, M. (2001) *Judita: (suvremeni prepjev)*. Prepjevao i komentirao Nikica Kolumbić. Zagreb, Golden marketing
- Marulić, M. (1988) *Judita*. priredio Moguš, M., Split, SKK.
- Marulić, M. (1983) *Judita*. Prijevod i komentari Marko Grčić. Zagreb, Mladost.
- Mažuranić, I. (2000) *Izbor iz djela*. Priredio Šicel, M. Vinkovci, Riječ.
- Melchinger, S. (1989) *Povijest političkog kazališta; prijevod Vida flaker*. Zagreb, GZH.
- Novak, S.P. (1984) *Planeta Držić: Držić i rukopis vlasti*. Zagreb, Cekade.
- Pavis, P. (2004) *Pojmovnik teatra*. Predgovor Anne Übersfeld; prijevod Jelena Rajak. Zagreb, Antibarbarus
- Poole, A.(2004) *Shakespeare and the Victorians*. London, Thomson learning/Arden Shakespeare
- Robb, K. (1994) *Litteracy and Paideia in Ancient Greece*. Oxford & New York, Oxford University Press
- Sanders, J. (2006) *Adaptation and Appropriation: The New Critical Idiom*. London and New York, Routledge, Taylor and Francis Group.

- Senker, B. (2013) *Uvod u suvremenu teatrologiju*. Zagreb, Leykam international
- Senker, B. (1985) *Kazališni čovjek Milan Begović*. Zagreb, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa
- Sexton, E. (2001) *Dawkins i sebični gen*. Zagreb, Jesenski i Turk.
- Silić, J. (2006) *Funkcionalni stilovi hrvatskoga standardnog jezika*. Zagreb, Disput.
- Solar, M. (2004) *Uvod u filozofiju književnosti*. Zagreb, Golden Marketing.
- Solar, M. (1985) *Filozofija književnosti*. Zagreb, Liber.
- Solar, M. (1977) *Teorija književnosti*. Zagreb, Školska knjiga.
- Sršen, M. (2000) *Pomet Marina Držića: Rekonstrukcija*. Zagreb, Jesenski i Turk
- Stamać, Ž; Škreb, Z. (2000) *Uvod u književnost: Teorija; metodologija*. Zagreb, Nakladni zavod Globus.
- Šenoa, A. (1972) *Diogenes: historička pripovijest iz XVIII vijeka*. Zagreb, Mladost.
- Šklavić, Đ. (1999) *Hrvatsko kazališno nazivlje*. Zagreb, Hrvatski centar ITI
- Švelec F., Vončina J. (1988) *Petar Zoranić: Planine*. Zagreb, JAZU
- Švelec, F. (1977) *Po stazi netlačeni: (studije iz starije hrvatske književnosti)*. Split, Čakavski sabor.
- Uvanović, Ž. (2008) *Književnost i film*. Osijek, MH.
- Versi harvacki (1979) knj.2, sv. 1, Split
- Visković, N. (2001) *Teorija države i prava*, Zagreb, Birotehnika
- Vončina, J. (1999) *Tekstološka načela*, Zagreb, MH
- Vončina, N. (1993) *Osebjuna dramaturgija: radio-dramske i televizijske teme*.

Zagreb, Hrvatski radio.

- Vončina, N. (1988) *Hrvatska radio-drama do 1957., komparativni pregled*. Zagreb, ŠK.
- Vrdoljak, J.M.A. (2017) *Filmske ekranizacije hrvatskih dramskih tekstova*. Neobjavljena doktorska disertacija. Zagreb: Filozofski fakultet.
- Zoranić, P. (1536/1888) *Planine*, Stari pisci hrvatski, knj. XVI, prev. Pero Budmani, Zagreb, JAZU
- Zoranić, P. (1536/1942) *Planine*, prev. Štefanić, V., Zagreb, Hrvatski izdavački bibliografski zavod
- Zoranić, P./ Baraković, J. (1964) *Planine/Vila slovinka*, prev. Švelec. F., Zagreb, PSHK, knj. 3.

Akademski članci:

- Afrić, V. (1984) *Teorijske osnove hermeneutike*, u. Rev. za sociologiju, Vol XIV No. 3-4, 191. – 200.
- Antoljak, S. (1952) *Novi podaci o hrvatskom pjesniku Petru Zoraniću*, Građa JAZU 22, 245.-273.
- Brlenić-Vujić, B. (2008) *Dramska struktura prvih filmskih sinopsisa*. Dani Hvarškoga kazališta, Vol. 34, No. 1
- Budmani, P. (1888) Zoranić, P.: *Planine*, Stari pisci hrvatski, knj. XVI, Zagreb, JAZU
- Dorst, T. (1999) U: The 4th European Theatre Forum; *Writing for the Theatre Today*. str. 209
- Fališevac, D. (2011) *Kako Držića pamte suvremeni hrvatski pisci*. Dani hrvatskog kazališta; Vol. 37, No. 1, str. 271-301
- Fotez, M. (1976) *Marin Držić u svjetskoj literaturi i na svjetskim scenama*. Dani Hvarškoga kazališta, Vol. 3., No. 1.
- Frangeš, I. (1998) *August Šenoa - kodifikator moderne hrvatske proze sedamdesetih godina XIX. Stoljeća*. Croatica, Vol. 27, No. 45-46
- Jelić, L. (1908) *Proslava Zoranićeve četiristogodišnjice u Ninu*. Smotra dalmatinska XXI, br. 42

- Karlić, P.(1913) *Je li Petar Zoranić bio redovnik ili svjetovnjak?* Nastavni vjesnik XXI, sv. 10.
- Lučić, K. (2018) *Razumijevanje medija u ranoj i klasičnoj teoriji filma.* In medias res, Vol. 8, No. 14
- Lupić, I.; Bratičević, I. (2017) *"Jaoh, a sada sve je inako" O kritičkoj izdaji Gundulićeva Osmana.* Colloquia Maruliana. Vol. 26, No. 26, str. 90-154.
- Majić, I. (2008) *Gadamerova hermeneutika – od 'filozofije slušanja' prema prema književno-teorijskoj praksi.* Filozofska istraživanja, Vol. 28, sv. 3, 749.-760.
- Marinković, R. (1938) *Naš Molière — Držić-Fotez, Dundo Maroje.* Nova riječ, br. 100, str. 12–13
- Marković, F.(1879) *Estetička ocjena Gundulićeva Osmana.* Rad JAZU, 46
- Marković, F. (1879) *Estetičnoj ocjeni Gundulićeva Osmana.* Vienac 11/21, Zagreb.
- Matanović, J. (1999) *August Šenoa između teorije i prakse.* Dani Hvarškoga kazališta, Vol. 25, No. 1.
- Matić, T.(1909) *Petar Zoranić, Zadar*
- Matić, T. (1897) *Zoranić's Planine und Sannazaro's Arcadia.* Arhiv za slavensku filologiju, 19.
- Medini, M. (1902) *Povijest hrvatske književnosti u Dalmaciji i Dubrovniku.* Zagreb, knj. I
- Mileta, S.(2010) *Kazalište i politika u 20. stoljeću – kratak pregled.* Pro tempore, Vol. , No. 8-9, str. 622-639
- Muhoberac, M. (2013) *Na Držićevu tragu.* Vienac, br.495., 24. svibnja, 329–334.
- Munjin, B.(2012) *U ime svih nas. Političko kazalište danas.* Kazalište, Vol. XV, No. 49/50, str. 34-37
- Ostović, G. (2003) *Sršenova rekonstrukcija. Matko Sršen, Pomot Marina Držića (Kazalište Marina Držića, Dubrovnik)* Kazalište, Vol. VII, No. 13/14
- Pavešković, A. (2004) *Gundulićev Osman kao antropološki problem.* Anali Dubrovnik; Vol. 3, No. 42, str. 101-130.
- Pavić, A. (1875) *O kompoziciji Gundulićeva Osmana.* Rad JAZU, 32, str 104-

- Penjak, A. (2011) *Povijest političkog kazališta – Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja Ive Brešana kao primjer političkog kazališta u novijoj povijesti*. Adrias, Vol. , No. 17, str. 103-121
- Radić, T. (1986) *Hrvatska drama na filmu*. Dani Hvarškoga kazališta, Vol. 12, No. 1
- Rosanda Žigo, I.(2012) *Recepcija sovjetskoga teatra u riječkoj kazališnoj povijesti*. Croatica et Slavica Iadertina, Vol. 8/2, No. 8.
- Sapunar, A. (2006) *Milan Begović kao kazališni kritičar i teatrolog*. Croatica et Slavica Iadertina, Vol. 2, No. 2.
- Tomasović, M.(1999) *Dva lika Marulićeva dvanaesterca*, u. Colloquia Maruliana, VIII, 33.-45
- Vodnik, B. (1978) *Metodologija hrvatsko-srpske književne historiografije*. Kronika Zavoda za književnost i teatrologiju JAZU 4/1 (7) ,Zagreb, p. 98.
- Vukelić, D. (2018) *Filmske adaptacije hrvatskih dramskih tekstova. Od dramskog teksta do filma*. Kazalište, Vol. XXI, No. 73/74
- Žunec, O. (1996) *Pruski generalštab i počeci sociologije*. Revija za sociologiju, Vol. 27, No. 1-2
- Žunec, O. (1989) *The Ontological Status of Sociology's Subject-matter*. Revija za sociologiju, Vol. 20, No. 1-2.

Elektronski izvori

- Coha, S. (2010) *Nosi se Zagorka*. Pribavljeno 31.1.2020. s adrese <http://www.matica.hr/vijenac/432/Nosi%20se%20Zagorka/>
-
- Mandir, A. (2016). *Mogu izanalizirati Homera na tri jezika, ali ne znam izračunati koliko košta majica koja je s 50 eura snižena 70 posto*. Pribavljeno 31.10.2020. s adrese <https://www.vecernji.hr/premium/mogu-izanalizirati-homera-i-to-na-tri-jezika-ali-ne-znam-izracunati-koliko-kosta-majica-koja-je-sa-50-eura-snizena-70-posto-1065475>

- Mandić, D. (2012) *Monodrama "Bobočka" - Priča izgrađena na oprekama karaktera*. Pribavljeno 31.1.2020. s adrese http://www.novilist.hr/Kultura/Kazaliste/Monodrama-Bobočka-Priča-izgrađena-na-oprekama-karaktera?meta_refresh=true
- *Počelo snimanje "Gričke vještice", evo kada će se prikazivati na HRT-u* (2017). Pribavljeno 31.1.2020. s adrese <https://www.vecernji.hr/showbiz/pocelo-snimanje-gricke-vjestice-koja-s-prikazivanjem-na-hrt-u-starta-2018-1173710>
- *ZaKAJ OPATOVINA* (n.d.) Pribavljeno 31.1.2020. s adrese <https://www.histrion.hr/i/341/o-nama/zagrebacko-histrionsko-ljeto/>