

# KONVENCIJA DIDASKALIJ: ZGODOVINSKE OBLIKE, TIPOLOGIJE, OPREDELITVE IN SODOBNE SUBVERZIJE

---

Članek v uvodnem delu razloči teoretske usmeritve pri raziskovanju didaskalij, razgrne ugotovitve dosedanjih raziskav njihovega zgodovinskega razvoja in primerja različne tipologije didaskalij. Tipologije pogosto ne upoštevajo zgodovinskega spreminjanja konvencije didaskalij in ne reflektirajo lastnih raziskovalnih izhodišč. Članek izpostavi opredelitev didaskalij, ki vključi različne lastnosti, med katere so didaskalije razpete. Strne tudi teoretske ugotovitve o sodobnih subverzijah konvencije didaskalij in jih analizira v romanu Katarine Marinčič *Po njihovih besedah*. Prispevek razčleni povezavo med didaskalijami in metabesedilnostjo tega romana.

**Ključne besede:** didaskalije, tipologije didaskalij, Katarina Marinčič, *Po njihovih besedah*, metabesedilnost

Didaskalije v dramskem besedilu pogosto niso le pragmatična navodila za uprizoritev, ustaljene vloge lahko tudi kršijo. Članek v pregledu zgodovinskih sprememb didaskalij pokaže, da so od preloma med 19. in 20. stoletjem dobile večjo veljavo. V prispevku kritično obravnavam različne tipologije didaskalij. Začrtam sodobne subverzije te konvencije in jih analiziram v romanu K. Marinčič *Po njihovih besedah*. Del tega romana je dramski, glas v didaskalijah pripada romanesknemu pripovedovalcu, pisatelju in dramatiku Pavlu.

## Zgodovinske spremembe konvencije didaskalij

Obsežnega in natančnega pregleda razvoja didaskalij v svetovni dramatikni ni, obstoječi pregledi so splošni oz. omejeni na manjše korpuse. Konvencija se je

spreminjala v povezavi z razvojem dramatične in družbenimi razsežnostmi dramskega ter gledališkega ustvarjanja. To sta izhodišči za razumevanje didaskalij, ki so značilne za določeno obdobje oz. posameznega avtorja, nakazujeta tudi na zgodovinsko tipične gledališko-dramske procese.<sup>1</sup> Osnovna težnja konvencionalnih didaskalij je kontekstualizacija dialogov, npr. z informacijo o prostoru dogajanja. Didaskalij ni vedno zapisal avtor, nastajale so tudi glede na predhodne gledališke uprizoritve (Suchy 1991: 71). Njihov razvoj je v grobem potekal od odsotnosti didaskalij starogrškega gledališča, redkih didaskalij v francoskem klasicizmu, praktično usmerjenih v angleški renesansi, epsko obširnih v melodrami in naturalističnem gledališču do vdora v dramsko besedilo, ko ga popolnoma preplavijo (Beckett, Handke) (Pavis 1997: 496). Raziskovalci navajajo različne vzroke postopne razširitve obsega in pomena didaskalij v dramatiki: E. Gegić meni, da je izum tiska vplival na razširjen krog bralcev (2008: 37), fizična odsotnost dramatika pa je terjala dodatne napotke o dogajanju v dialogih. Frantz omeni nemo igro v komedijah sredi 18. stoletja, ki je zahtevala zapis dogajanja v didaskalijah (2007: 166). Pavis navaja dramske osebe v meščanski žaloigr 19. in 20. stoletja, ki niso več le vloge in pridobijo individualne poteze. Gre za posledico raziskav o družbeni zaznamovanosti posameznika, ki se zaveda nujnosti režije (1997: 497) oz. pomena didaskalij kot uprizoritvenih napotkov. Večji pomen in obseg didaskalij v dramatiki so skozi zgodovino najverjetneje spodbujali vsi ti dejavniki. V 19. in 20. stoletju je vplivala tudi večja stopnja literarnosti dramskih besedil (De Min 2013: 27–28), ki so namenjena le bralcu. Didaskalije postajajo integralni del drame okrog leta 1980 (Thomasseau 2007: 253–254), ko vanje vstopata romaneskni opis in pripoved (prav tam: 255, 258). Zaradi preseganja in spajanja žanrov na prelomu 19. v 20. stoletje na didaskalije vpliva pesništvo (prav tam: 259).<sup>2</sup>

Redek sintetičen pregled razvoja didaskalij – sicer posplošen, z malo primerov – sta napravila Aston in Savona. Avtorja poudarita, da so se didaskalije spreminjale z razvojem dramatične in gledališča (Aston in Savona 1991: 91–95). Prva faza sega od starogrškega gledališča do evropskih gledališč na prostem v 15. in 16. stoletju, ki imajo zgoščena besedila, so povezana z religijo in namenjena celotni skupnosti. Na dramsko besedilo vplivajo funkcionalne konvencije izvajanja, npr. maska zaznamuje spol in status lika. To vpliva na razmejitve med igralcem in vlogo: gledalec naj bi v tem obdobju igralca z masko dojemal kot igralca, ločeno od njega pa si predstavljal imaginarni lik, npr. Slehernika (prav tam: 91). Besedila delujejo le na ravni dialogov, sestavljena so skoraj izključno iz njih. Dialoške replike imajo

<sup>1</sup> Dessen in Thomson npr. v slovarju didaskalij *A Dictionary of Stage Directions in English Drama, 1580–1642* analizirata več kot 22000 didaskalij iz približno 500 dram. S tem pokazeta način delovanja profesionalnih elizabetinskih gledališč.

<sup>2</sup> Thomasseau svoje trditve razvije na primerih francoskih dramatikov iz obdobja preloma med 19. in 20. stoletjem in njihove didaskalije označi kot transgenerične. Pri Bataillu npr. natančne in sugestivne opise dekorja označi kot analogne romanesknemu opisu, ki se združuje s pripovednimi deli v didaskalijah. Vplive pesništva avtor najdeva pri Rostandu, saj so njegove didaskalije npr. v obliki soneta (Thomasseau 2007: 254–262).

funkcije didaskalij (prav tam: 94).<sup>3</sup> Druga faza se začne z zasebnimi gledališči v pozni renesansi. Vzpostavi se sekularizirano iluzionistično gledališče<sup>4</sup> le za določene družbene sloje, ki stremi k naturalističnemu prikazovanju življenja znotraj gledaliških prostorov. Konvencija četrte stene z uvedbo umetne osvetljave utrjuje mejo med igro in občinstvom, zmanjša se razmejitve med igralci ter vlogo. Gledalec se z liki identificira, besedila reproducirajo govornice vsakdana z manj poetičnosti (prav tam: 91–92).<sup>5</sup> V drugi fazi se pojavijo natančne ekstradialoške didaskalije,<sup>6</sup> ki like fizično in glasovno karakterizirajo. Nekatere od teh značilnosti v gledališču vztrajajo še danes, npr. konvencija četrte stene v predstavah s poudarjeno distanco med igralci in gledalci. Tretja, zadnja faza se začne z inovacijami Meyerholda, Piscatorja in Brechta v 20. ter zgodnjih 30. letih 20. stoletja. V ospredju so dramski in gledališki načini reprezentacije. To vzpostavlja kritično distanco med uprizoritvijo in gledalcem, ki se z liki ne identificira ter ima aktivno vlogo v gledališču (prav tam: 92–93), ni le pasivni opazovalec dogajanja. S tem je povezana zavestna teatralnost besedil (prav tam: 94), ki opozarjajo na lastni status drame – besedilnega temelja uprizoritve. Dramska dela želijo prekiniti vživljanje gledalcev v situacije in like. Tretjo fazo zaznamujejo subverzije didaskalij, ki npr. niso več le navodila za uprizoritev, ampak so neuprizorljive. Nahajajo se lahko tudi v romanu, kar analiziram v nadaljevanju.

## Tipologije didaskalij

Različne tipologije didaskalij kažejo na različna raziskovalna izhodišča, ki temeljijo na razumevanju razmerja med dramskim besedilom in gledališko uprizoritvijo. Že Aston in Savona raziskovalce didaskalij ločita na literarno oz. gledališko usmerjene (1991: 73). Za slednje so didaskalije le navodila za gledališko uprizoritev. Ne ukvarjajo se s tem, kako literatura z jezikom vzpostavlja like, dejanja, kraje idr., zato so manj učinkoviti (Veltruský 2012: 20). Primer je predlog Gegičeve, da bi tipografsko različno označevali didaskalije, namenjene raznim plastem uprizoritve (npr. igri igralcev) (2008: 43–45), ki pa je omejen le na potrebe uprizoriteljev. Pavis želi tvorstve omejitve preseči: didaskalije opredeli kot izključno avtorjeva navodila igralcem (npr. v grškem gledališču). Odrske napotke definira v sodobnem smislu, širše kot didaskalije (1997: 126). Opredelitev upošteva vidik branja dramatike: odrski napotki so namenjeni »bralčevemu pojasnjevanju razumevanja ali načina uprizarjanja igre« (prav tam: 495).

Zgornjima dvema tipoma Jahn dodaja razumevanje, da je dramatika hkrati literarno besedilo in temelj odrske uprizoritve (2001: 660–662). Strinjam se z Gegičevo, da je

<sup>3</sup> Ta pojav Aston in Savona imenujeta intradialoške didaskalije (1991: 94). Gre za dialoge, ki dajejo informacije, ki jih sicer posredujejo didaskalije, npr. v prologu tragedije *Kralj Ojdip* Ojdip označi npr. atmosfero, druge like in celo samega sebe (prav tam: 78).

<sup>4</sup> To je tip gledališča, v katerem se gledalci vživijo v dogajanje na odru (prim. Pavis 1997: 346).

<sup>5</sup> Primer je dramatik Ibsen, ki sicer piše tudi v verzih (npr. Peer Gynt), vendar se vsakdanji govornici v dramah približa z opuščanjem verza.

<sup>6</sup> Ekstradialoške didaskalije so zapisane zunaj dialoga.

treba ta dvojni kontekst upoštevati pri tipologijah didaskalij (2008: 81). Te pogosto zanemarjajo vidik dramatike kot književnosti, namenjene branju. Ne zasledim tipologije, ki bi to dvojnost upoštevala na učinkovit način. To skuša napraviti Gallépe ob delitvi didaskalij na intradiegetične, ki se nanašajo na fiktivno dramsko pripoved, in ekstradiegetične, ki se nanašajo na potencialno odrsko uprizoritev. Vendar avtor prizna, da meja med njimi pogosto ni jasna (2007: 24–25). Nejasna je tudi razmejitev v tipologiji Gegičeve, ki didaskalije ločuje glede na konteksta gledališke uprizoritve in dramskega besedila. V vsebino didaskalij, ki se nanašajo na proces branja, avtorica uvrsti zunanost, tipične značilnosti likov, način izvajanja dejanj idr. (2008: 85), vendar lahko te informacije podpirajo tudi gledališko uprizoritev.

Opažam težavo večine tipologij, da didaskalije definirajo kot celoto in ne upoštevajo njihovih zgodovinsko spremenljivih značilnosti.<sup>7</sup> Tretje razvojno obdobje se začne na prelomu 19. v 20. stoletje predvsem z inovacijami dramatikov Meyerholda, Piscatorja in Brechta. Takrat didaskalije npr. vzpostavljajo kritično distanco do iluzionističnega gledališča, kot ga opredelita Aston in Savona (1991: 94). To spremembo skuša upoštevati tipologija, ki temelji na dramatikovi težnji, da v didaskalijah vpliva na odrsko izvedbo teksta (Gegić 2008: 47). Vendar ta kazalnik zajame le omejen del lastnosti didaskalij. Slednje v omenjenem razvojnem obdobju le nakažejo atmosfero, dopuščajo več ključev branja in celo načrtno zmedejo zamisli režiserja (De Min 2013: 19–21). Primer so namenoma odprte, nejasne didaskalije pri Koltesu in S. Kane (Toporišič 2004: 221). M. Katnić-Bakaršič in V. Požgaj-Hadži pokažeta, da podoba didaskalij poleg zgodovinskih sprememb konvencije določajo različne avtorske odločitve (2012: 127).<sup>8</sup>

V nadaljevanju razpravljam o tipologijah, ki didaskalije razumejo kot del dramskega besedila s funkcijo, da z informacijami za bralce in/ali uprizoritelje podpira dialoge. Tipologije, ki didaskalije razumejo kot navodila za uprizoritev, vključujejo le didaskalije s konvencionalnimi lastnostmi in ne tiste, ki jih kršijo. Izhajajo iz tipa informacij v didaskalijah, ki npr. po A. Ubersfeld odgovarjajo na vprašanja kdo in kje (2002: 26). Funkcijska tipologija didaskalij E. Gegić temelji na vprašanjih, kdo, kje, kako govori, na koga se z govorom obrača in kdaj se odvija dramsko dejanje (2008: 21). Avtorica po mnenju S. De Min preveč poenostavljeno predstavlja funkcije didaskalij, ki so sicer na kompleksne načine vpete med literarnost dramskega besedila in konkretnost uprizoritve (2013: 14). Kljub opombi Gegičeve, da imajo didaskalije v njeni tipologiji lahko več funkcij hkrati (2008: 81), po mojem mnenju te vprašalnice ne morejo zajeti vseh potencialnih vlog didaskalij. V dramatiki se lahko pojavijo tudi nove funkcije.

<sup>7</sup> V prvi fazi po Astonu in Savoni so didaskalije izključno napotki za uprizoritev, kar za zadnjo fazo ne drži. Za prvo fazo ne moremo trditi, da je sporočevalec dramski avtor, saj jih je lahko zapisal kdo drug, kar kaže na to, da so značilnosti didaskalij tudi v določenem zgodovinskem izseku kompleksne.

<sup>8</sup> Tipologijam se posebej izmikajo tiste didaskalije, ki subvertirajo tradicionalne funkcije didaskalij. Odprte so za individualne avtorske zamisli, ki jih v nadaljevanju prikažem na primeru didaskalij v romanu K. Marinčič *Po njihovih besedah*.

Tudi S. De Min meni, da s funkcijskim pristopom k raziskovanju didaskalij ni mogoče zamejiti njihovih vlog. Predlaga poudarek na postopkih v didaskalijah, med katerimi izpostavi komentar in pripoved (De Min 2013: 19). Podobno M. Katnić-Bakaršič in V. Požgaj-Hadži didaskalije delita na deskriptivne ter narativne (2012: 129–131). Menim, da je tipologija na osnovi postopkov v didaskalijah (komentar, opis, pripoved) povezana tudi z njihovimi funkcijami. Primer je funkcija »preskakovanja« časovnih intervalov (Gegić 2008: 67, De Min 2013: 14–17), ki jo v didaskalijah omogočata komentar in pripoved (De Min 2013: 17). Problematično je, da tipologije ne razlikujejo med funkcijami, ki pomenijo vrsto informacije (*kaj*), in postopki, ki so način posredovanja dejstev v didaskalijah (*kako*). Primer je Bollatova tipologija, ki didaskalije glasbenega gledališča v 18. in 19. stoletju deli na: pripovedne (posredujejo informacije v zvezi s pripovedjo, psihološkimi značilnostmi likov), scenske (nanašajo se na sceno, vstopne igralcev na oder), časovne (dramsko dejanje zaznamujejo s kronološkega vidika) in didaskalije komentarje (avtor intervenira z lastno presojo, liričnimi uvodnimi deli) (2009: 45, v: De Min 2013: 19). S. De Min začrta tipologijo na podlagi Bollatove, natančneje je ne razvije, vendar po mojem mnenju med predstavljenimi najučinkoviteje razloči funkcije in postopke v didaskalijah. Bollatovo tipologijo členi na dva nivoja: na prvem didaskalije razdeli na pripovedne in na didaskalije komentarje. Vsaka od kategorij se na drugem nivoju deli na scensko in časovno podkategorijo (De Min 2013: 19), ki pa ne izčrpa možnih funkcij didaskalij.

Funkcijsko razumevanje didaskalij je razvidno tudi iz tipologije, ki temelji na tezi, da imajo dialoške replike lahko iste vloge kot didaskalije. Ta pojav Pfister imenuje v dialogih implicirane didaskalije, opazi jih v govoru likov, ki določa pomembna dejanja v dramskem besedilu (1991: 15–16). Aston in Savona rabita že omenjeno poimenovanje intradialoške didaskalije. Enako jih opredelita glede na njihovo funkcijo, ki se ujema s funkcijo didaskalij zunaj dialogov – tj. ekstradialoških didaskalij (Aston in Savona 1991: 83–89). A. Ubersfeld (2002: 118) funkcije didaskalij znotraj dialogov imenuje notranje didaskalije. Poda primer prostorskih napotkov v Shakespeareovih delih, ki jih je večinoma mogoče izpeljati iz dramskega dialoga. Gallèpe zavrača enačenje didaskalij in dialogov, ki imajo njihove funkcije, ker onemogoča razlikovanje med deli dramskega besedila. Ločevanje v tem primeru ne more več temeljiti na kriteriju glasnega odrskega izgovora, ki je značilen le za dialoge, niti delitev dramskega besedila na avtorski (didaskalije) in figuralni (dialogi) del ni več utemeljena (Gallèpe 2007: 32). Z avtorjem se strinjam, da je razlikovanje med konvencionalnimi didaskalijami in dialogi smiselno: če je informacija posredovana v didaskalijah,<sup>9</sup> o njej ni nobenega dvoma. Če jo posreduje dramska oseba v dialogih, je dvomljiva, saj nanjo vpliva subjektivnost lika (gre npr. za sanje, previd v deliriju) (prav tam: 34).

<sup>9</sup> Tu merim na didaskalije z ustaljenimi lastnostmi in funkcijami, ne na tiste, ki konvencije namerno kršijo.

## Napetosti med značilnostmi didaskalij

Didaskalije je težko opredeliti, izmikajo se restriktivnim definicijam (Gallèpe 2007: 23), niso npr. zgolj navodilo za uprizoritev. Precej natančno jih z nizom parov lastnosti, ki povzročajo napetosti, opredeli Gallèpe. Didaskalije so razpete:

- med odrom in pripovedjo: nanašajo se na uprizoritev ali na dogajanje med dramskimi liki (Gallèpe 2007: 24);
- med avtorskim in fiksijskim: so avtorska navodila, hkrati posredujejo fiksijsko dogajanje. Dvojnost se kaže predvsem v intradiegetskih didaskalijah. Napetost nastaja, ker funkcij didaskalij (npr. določanje kraja dogajanja) ne izvaja avtorjev glas, ampak določena dramska oseba (prav tam: 31–35);
- med dialoškim tekstom fiksijskih likov in paratekstom, ki je avtorski govor ter obsega vse druge dele besedila (prav tam: 26–31);
- med pozivno vlogo, ki daje neposredna navodila za uprizoritev, in opisno ter pripovedno vlogo brez tovrstnih napotkov (prav tam: 35–37);
- med estetskim in funkcionalnim: didaskalije učinkujejo na bralca, ki z njihovo pomočjo opomenja besedilo, hkrati so napotek za odrsko izvedbo teksta (prav tam: 37–38).<sup>10</sup>

## Subverzije konvencije didaskalij

K. Schmidt ob analizi ameriških dram iz obdobja 1960–1990 ugotovi, da zanimanje za dramsko formo (tj. načine, kako je drama oblikovana) pogosto privede do njene spremembe (2005: 33). To drži tudi za didaskalije v tretji razvojni fazi dramatike po Astonu in Savoni z začetkom v prvem delu 20. stoletja, ko didaskalije pogosto namerno kršijo konvencionalne funkcije (1991: 92–94), npr. navodil za uprizoritev. Didaskalije imajo poleg ustaljenih še nekonvencionalne vloge in se pojavljajo tudi v delih sodobne slovenske dramatike (Katnić-Bakaršić in Požgaj-Hadži 2012: 127). Strinjam se z Veltruskýmjem (2012: 28–29), da je didaskalije mogoče parodirati zato, ker so trdno ustaljene. Izposojajo si jih lahko celo druge literarne vrste/zvrsti, npr. roman Katarine Marinčič *Po njihovih besedah*.

Ustaljene didaskalije po Ubersfeldovi (2002: 26) »označujejo kontekst komunikacije in tako določajo *pragmatične okoliščine*, torej konkretne okoliščine govorenja«. Subverzivne didaskalije niso več le tehnična navodila, ampak dobivajo estetsko funkcijo (Katnić-Bakaršić 2013: 167), tj. niso več pomembne le kot uprizoritveni napotki, ampak tudi zaradi svoje literarne oblikovanosti in učinkov, ki jih sprožajo pri branju. Kot opazi Gallèpe, so te didaskalije namenjene bralcem, ne uprizoriteljem drame, zato spominjajo na postopke v romanu (1997: 78 v: De Min 2013: 29).

<sup>10</sup> Didaskalije stojijo na mejnem območju med dramskim tekstom in ugledališčanjem; niso namenjene glasnemu izgovoru na odru in le v določenih primerih so namenjene uprizoritvi (Suchy 1991: 72, prim. Gegić 2008: 47).

S prozo jih pogosto vzporejajo: »/S/ stilističnega vidika so didaskalije tega tipa bližje proznemu diskurzu (dojemajo se kot deli kratke zgodbe, romana ...) in niso le navodila za izvajanje drame« (Katnić-Bakaršić 2013: 167, prim. Gegić 2008: 21). Zaradi teh lastnosti jih povezujejo s fikcijskostjo (sicer značilnostjo dialoga [Kralj 1998: 5]), saj niso več avtorjevi praktični napotki. Primer so neuprizorljive didaskalije v romanu *Po njihovih besedah*, ki se nanašajo na dramske like, ne na igralce: »KLARA, poznavalka in ljubiteljica manjših in srednjeveških psov« (Marinčič 2014: 418). Izraziti odmik od vloge navodil so t. i. paradoksalne didaskalije (De Min 2013: 29), npr. izključno v didaskalijah zapisanih besedil Stefana Bennija na odru fizično ni mogoče uprizoriti, ker med drugim presegajo zakone gravitacije.

V konvencionalnih didaskalijah so opisna, pripovedna in pozivna vloga didaskalij kot uprizoritvenih napotkov zastopane hkrati, kar med njimi sproža napetosti (Gallèpe 2007: 35–37). Z zmanjšanjem pragmatične vloge didaskalij se pogosto poveča pomen njihove opisne in pripovedne vloge. Kot ugotavlja Gegićeva, so didaskalije primeren prostor za integracijo pripovedi v dramsko besedilo, saj gre za vsemogočen, vseprisoten vodnik brez obraza in brez glasu (2008: 21). V didaskalijah, ki kršijo ustaljene lastnosti, Pfister poleg pripovedovanja opazi poudarjena opis in komentar dogajanja v replikah. Avtor tovrstne didaskalije vključi v literarno konstrukcijo dramskega besedila, ker bralcu sugerirajo interpretacijo (Pfister 1991: 72).

### **Didaskalije v romanu Katarine Marinčič *Po njihovih besedah***

Z zgoraj predstavljenimi subverzijami konvencij didaskalij se ukvarjam v delu slovenske pisateljice in literarne zgodovinarke Katarine Marinčič *Po njihovih besedah* (2014). Gre za njen četrti roman, ki prozo kombinira z verzi heksametra in dramskim načinom pisanja. Temelji na zgodbah o arheologu Heinrichu Schliemannu, piscu pustolovskih romanov Karlu Mayu in skrivnostnem vodji protiobveščevalne službe P. v »neimenovani deželi« – Ceaușescujevi Romuniji. Tretjeosebni pripovedovalec romana pripoveduje o pisatelju Pavlu, ki razpravlja o lastnem ustvarjanju. Hkrati beremo Pavlove ubeseditve zgodb o omenjenih treh osebah, ki jih sestavi na podlagi njihovih – po njegovem mnenju pogosto lažnivih – avtobiografij. Lik pisatelja skupaj s skrivnostno »žensko« komentira dramo, ki izpostavlja Mayjev problematični odnos do njegove žene Emme. Dramsko besedilo vsebuje didaskalije v poševnem tisku: čeprav so vstavljene v roman in kršijo ustaljene lastnosti didaskalij, jih bralec prepozna, kar ga poleg dialogov napotuje k branju tega dela besedila kot dramskega. Didaskalije v drami komentirajo fikcijsko dogajanje, vanj so na drugi ravni vključene tudi same, saj jih izreka pripovedovalec. Poleg tega ne upoštevajo konvencij didaskalij, kar analiziram v nadaljevanju.

Didaskalije v *Po njihovih besedah* kršijo ustaljeno vlogo didaskalij kot navodil za uprizoritev na naslednje načine: izrazito natančno predvidevajo odziv publike: »/P/ovprečno izobraženi gledalci pomislijo na Egipt, tisti malo bolj učeni na Mezopotamijo« (Marinčič 2014: 386), »lica ima rdeča, a ne od znotraj, temveč, tako

se dozdeva gledalcem, od obrabe« (prav tam: 32); ironizirajo vlogo didaskalij kot navodil: »(Uprizoritelji naj se kolikor mogoče potrudijo z vremenskimi efekti: če gre za denar, naj raje varčujejo pri kulisah in kostumih.)« (prav tam: 346); pretiravajo z natančnostjo napotkov: »/N/ič ni narobe, nasprotno, še celo pripomore k ustrezni atmosferi, če se ventilator v projektorju zatika in brenči« (prav tam: 196); vključujejo neuprizorljive opise atmosfere, ki so namenjeni bralcu: »OTROK zaokroži usteca, intonira; glas zdaj spominja na lutnjo, votel in obenem predirljiv; zapoje« (prav tam: 31); vključujejo primere in metafore: »/T/išina je kot marcipan: gosta, mehka, dehteča« (prav tam: 91); like karakterizirajo kot fiksijske osebe brez nanašanja na odrsko igro: »/G/leda izpod čela (oblika lobanje mu onemogoča, da bi bistveno spreminjal izraz), mršči pa se ne več« (prav tam: 381), »v oblekah, sešitih po meri, je bil eleganten in celo graciozen /.../ a na učiteljišču je nosil ponošena oblačila raznih dobrotnikov, dobrotniki pa so praviloma obilni ljudje« (prav tam: 77).

Specifika didaskalij v *Po njihovih besedah* je združitev pripovedovalca v romanu z dramatikom Pavlom, ki v didaskalijah z vidika gledalca komentira tudi uprizoritev lastne drame in režijske odločitve, npr.: »/T/edaj v ozadju odra – režiser je vendarle posegel po svetlobnem učinku – vzniknejo line« (prav tam: 82). Didaskalije, ki se tičejo uprizoritve drame v romanu, vsebujejo replike med samimi ustvarjalci oz. celo notranji monolog igralca:

RAVNATELJ sedi na visokem stolu /.../ celo pokašljuje, da bi pritegnil pozornost. Gledalci se ne umirijo: kot bi ne dojeli, da je Ravnateljovo početje že del predstave. RAVNATELJ je zato zagrenjen. »Seveda,« besno mrmra v duši, »če začenjamo pri dvignjeni zavesi in pri tej puščobni luči. Idiot!« (misli režiserja). (Prav tam: 76.)

Pripovedovalčeve didaskalije dajejo konvencionalne informacije o kontekstu dialogov, npr. o gibih likov med govorjenjem določenih replik. Poleg tega omenjajo tudi odnose med uprizoritelji, procese oblikovanja predstave in Pavlovo doživljanje gledališke igre, pri čemer se mu včasih pridruži skrivnostni lik ženske. Roman izrabi konvencijo didaskalij, da v njih govori avtor, npr. ko Pavlova pripoved o pisanju lastne drame preide v njegove didaskalije. Ko dramatik igralcem razlaga lastno avtorsko namero, se v eno besedilo združita dve zgodbeni ravni: z zgodbo drame povezano besedilo didaskalij in Pavlova romaneskna pripoved. Ker je dramatik tudi pripovedovalec romana, didaskalije v *Po njihovih besedah* izkoristijo napetost med avtorskim (Pavlovo pripovedovanje in napotki za uprizoritev drame) in fiksijskim (zgodba o Mayu znotraj dramskega besedila).<sup>11</sup> Didaskalije v *Po njihovih besedah* izreka fiksijski pripovedovalec, kar poudari njihovo pripovedno funkcijo. Pragmatična funkcija didaskalij kot navodil za uprizoritev je, kot je razvidno iz zgornjih primerov, pogosto kršena in ironizirana. Poleg tega nekatere dele Pavlovega ogleda uprizoritve zunaj didaskalij posreduje tretjeosebni pripovedovalec njegove zgodbe: »/M/ed gledalci kratek smeh. Pavel in ženska v peti vrsti ostaneta hladna

<sup>11</sup> To napetost v didaskalijah opazi Gallépe: so avtorske opombe, hkrati pa v njih najdemo napotke o fiksijskem dogajanju (2007: 24).



– zaničujeta cenene komične učinke, še posebej take, ki ciljajo na izobraženo publiko« (Marinčič 2014: 78).

Metabesedilnost razumem kot pojav, da literarno besedilo govori o sebi kot o besedilu. Povezana je z didaskalijami, saj se te nanašajo na dramo kot na dramsko besedilo. Konvencionalno se didaskalije nanašajo na uprizoritveno dimenzijo, ker pa pripovedovalec Pavel v romanu dramo piše, didaskalije v *Po njihovih besedah* reflektirajo tudi postopek dramskega ustvarjanja. Primer je kratka didaskalija, ki o liku samonanašalno govori v okviru dramskega besedila in hkrati določa način izrekanja replike na odru: »RAVNATELJ prenaglo, ne da bi si kot dramska oseba vzel čas za premislek« (prav tam: 78). Metabesedilni elementi romana nastajajo tudi, ko Pavel komentira lastne pisateljske postopke, med drugim celo lastne didaskalije. Zaveda se, da so te zaradi kršenja konvencij neuprizorljive in niso več »gledališke« (prav tam: 91). Na to ga opozori lik ženske, kar bralcu posreduje tretjeosebni pripovedovalec: »/N/asmehne se samo z zobmi, kajti v resnici je jezen, ker ga prekinja, in bi ji najrajši zabrusil: Ali res misliš, da ne razumem principa didaskalij in da ga nisem *nalašč* kršil?« (prav tam: 304). Z didaskalijami povezana metabesedilnost v romanu je dvojna: Pavel je prvoosebni pripovedovalec, ki piše dramo, pa tudi avtorski glas v didaskalijah. V prvem zgornjem citatu se metabesedilnost vzpostavi znotraj Pavlovih didaskalij. V drugem navedku se tvori, ko dramatik reflektira postopke lastnega pisanja, tj. način, kako so didaskalije vključene v njegovo dramo, o čemer poroča tretjeosebni pripovedovalec.

## Sklep

Didaskalije postanejo v dramatici pomembnejše v 19. in predvsem 20. stoletju. Na to vplivajo večja stopnja literarnosti dramskega besedila in subverzije ustaljenih konvencij didaskalij, npr. njihove vloge navodil za uprizoritev. Tipologije večinoma ne upoštevajo zgodovinskih sprememb didaskalij. Gallèpe ugotovi, da med značilnostmi didaskalij obstajajo napetosti. Konvencionalne didaskalije so trdno ustaljene, zato si jih lahko izposojajo tudi druge vrste/zvrsti. Subverzivne didaskalije niso več le avtorjeva navodila za uprizoritev, ampak del fikcijskega dogajanja v drami, estetska funkcija jih povezuje s proznimi postopki. V njih je večji delež pripovedovanja, opisa in avtorskega komentarja, ki usmerja bralčevo interpretacijo dialogov. Specifika didaskalij romana *Po njihovih besedah* K. Marinčič je združitev njihovega avtorja z romanesknim pripovedovalcem, v njih lik dramatika komentira tudi uprizoritev lastne drame. Didaskalije v romanu kršijo ustaljeno vlogo odrskih napotkov: ni jih mogoče uprizoriti in ironično pretiravajo z natančnostjo navodil. Obravnavane didaskalije tvorijo metabesedilnost, npr. dramatik Pavel v njih reflektira lastne avtorske postopke.

## Vir

Marinčič, Katarina, 2014: *Po njihovih besedah*. Ljubljana: Modrijan.

**Literatura**

Aston, Elaine, in Savona, George, 1991: *Theatre as a sign-system: a semiotics of text and performance*. London, New York: Routledge.

De Min, Silvia, 2013: *Leggere le didascalie: narrazione, commento, immaginazione nella drammaturgia moderna*. Bologna: Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna.

Dessen C., Alan, in Thomson, Leslie, 2001: *A dictionary of stage directions in English drama, 1580–1642*. Cambridge: Cambridge University Press.

Frantz, Pierre, 2007: Naissance de la didascalie. Frédéric Calas et al. (ur.): *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, Sud Éditions. 159–171.

Gallèpe, Thierry, 2007: Le statut des didascalies: les jeux de l'entre-deux. Frédéric Calas et al. (ur.): *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, Sud Éditions. 23–38.

Gegić, Emina, 2008: *Dida: la didascalia nel testo drammatico/Didaskalija u dramskom tekstu*. Castel Gandolfo: Infinito edizioni.

Jahn, Manfred, 2001: Narrative Voice and Agency in Drama: Aspects of a Narratology of Drama. *New literary history* 32/3. 659–679.

Katnić-Bakaršić, Marina, 2013: *Stilistika dramskog diskurza*. Sarajevo: University Press.

Katnić-Bakaršić, Marina, in Požgaj-Hadži, Vesna, 2012: Didaskalije u suvremenoj slovenskoj drami. Mateja Pezdirc Bartol (ur.): *Slovenska dramatika. 31. seminar slovenskega jezika, literature in kulture: zbornik predavanj*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik. 127–135.

Kralj, Lado, 1998: *Teorija drame*. Ljubljana: DZS. *Literarni leksikon*. (Študije, 44).

Pavis, Patrice, 1997: *Gledališki slovar*. Ljubljana: Mestno gledališče Ljubljansko. Prev. I. Lampret.

Schmidt, Kerstin, 2005: *The Theater of Transformation: Postmodernism in American Drama*. New York: Rodopi.

Suchy, Patricia A., 1991: When Words Collide: The Stage Direction as Utterance. *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 6/1. 69–82.

Thomasseau, Jean-Marie, 2007: Dérives romanesques et lyriques des didascalies »fin de siècle« chez Henry Bataille et Edmond Rostand. Frédéric Calas et al. (ur.): *Le texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, Sud Éditions. 253–277.

Toporišič, Tomaž, 2004: Drama in gledališče. *Sodobnost* 68/2–3. 217–237.

Ubersfeld, Anne, 2002: *Brati gledališče*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega 135). Prev. J. J. Javoršek.

Veltruský, Jiří, 2012: *An Approach to the Semiotics of Theatre*. Brno: Masaryk University.