

Puljić, Gabrijela

Pragmastilistika i kognitivne sheme dramskoga sukoba koji se već dogodio

Opera Slavica. 2024, vol. 34, iss. 1, pp. 29-50

ISSN 1211-7676 (print); ISSN 2336-4459 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/OS2024-1-4>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.80541>

License: [CC BY-SA 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20240913

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Pragmastilistika i kognitivne sheme dramskoga sukoba koji se već dogodio

Pragmastylistics and Cognitive Schemas of the Dramatic Conflict that Has Already Occured

Gabrijela Puljić

(Zagreb, Hrvatska)

Sažetak:

U radu će se pokušati ponuditi model za pragmastilističku analizu dramskoga sukoba u dramama tzv. analitičke dramaturgije, tj. u onim dramama u kojima se sukob već dogodio. Uz već utvrđene pragmastilističke alate koji se mahom služe Goffmanovom teorijom lica, Griceovim principom kooperativnosti i maksimama te Brown–Levinsonovim strategijama uljudnosti, analiza će se približiti kognitivnim teorijama shema pa će se u analizu dramskoga sukoba uključiti sagledavanje diskurzne devijacije i shematskoga osvježenja. Kao prikladan dramski tekst za analizu sukoba koji se već dogodio poslužit će *Posljednja karika* Lade Kaštelan koja je već označena kao prostorno-vremenska simultanka te u kojoj možemo naslutiti dramaturško rješenje višeglasja u obliku kolektivne pozornice. Ponuđena analiza utvrdit će pragmastilistička obilježja suvremenih hrvatskih drama koja se najviše očituju u nejasnosti vremensko-prostornih granica, monološko-dijaloških određenja te višerazinskoj komunikaciji ostvarenoj u pravu da svi govore u isto vrijeme.

Ključne riječi:

pragmastilistika; kognitivne sheme; *Posljednja karika*; shematsko osvježenje; kolektivna pozornica

Abstract:

The paper will attempt to offer a model for the pragmatist analysis of the dramatic conflict in those plays in which the conflict has already occurred. In addition to the already established pragmatist tools that mainly use Goffman's face theory, Grice's principle of cooperation and maxims, and Brown-Levinson's politeness strategies, the analysis will include the cognitive theories of schemas, which will consequently lead to the consideration of discourse deviation and schema refreshment. Lada Kaštelan's *The Last Link*, which has already been marked as a spatio-temporal simultaneity and in which we can sense the dramaturgical solution of polyphony in the form of a collective stage, will serve as a suitable dramatic text for the analysis of the conflict that has already occurred. The offered analysis will determine the pragmatist characteristics of contemporary Croatian dramas, which are most evident in the ambiguity of time-space boundaries, monologic-dialogic determinations, and multi-level communication realized in the right that everyone speaks at the same time.

Key words:

pragmatist analysis; cognitive schemas; *The Last Link*; schema refreshment; collective stage

*Ugodno gledat je s kopna, kad more se uzburka silno
Usljed vjetra, oluje, gdje drugi se napreže mučno,
Nipošto, ko da je slast u ikoga stradanja gledat,
Već, jer ugodno jest, što sâm si bez ovijeh zala. (Lukrecije, O prirodi, II, 1–5)*

Dramski se sukob iz pragmatističke vizure načelno može očekivati na sljedećim mjestima: unutar razmjene replika ili turnusa (može biti dijaloški uspostavljen i razvijan unutar dijaloških struktura između dvaju ili više likova), unutar dramskoga lika, između suprotstavljenih kognitivnih shema (skupova uvjerenja, pretpostavki i očekivanja).¹ Za razliku od uobičajene, svakodnevne konverzacije u kojoj se sukobi rjeđe događaju i očekuju (zbog konvencija i pravila ponašanja), a kada se

1 Pavisova tipologija dramskih sukoba u pokušaju nudi sukobe koji se mogu razložiti na moralne, političke, ekonomske, ljubavne ili metafizičke borbe, svjetonazorne dvojbe između likova ili između dvaju tabora koji se nastoje nametnuti junaku ili unutar jednoga lika te sukob interesa između pojedinca i društva, pojedinačnih i općih motivacija (PAVIS, P.: *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Izdanja Antibarbus, 2004, s. 365.). Usporedimo li pragmatistički i teatrološki uvid u dramski sukob, možemo zamijetiti preklapanja. Pojednostavljeno rečeno i jedan i drugi pristup sukob definiraju kao sučeljavanje, suprotstavljanje, antagonizam dvaju ili više likova, svjetonazora ili stava. Vidljiva je razlika u razlaganju mjesta sukoba. Pragmatističari su usmjereni na govornu situaciju, iz čega nužno proizlazi analiziranje dijaloški prikazanoga sukoba ili interturnusne razmjene, odnosno

dogode, sudionici sukoba snose kakve posljedice, u dramskome diskursu imamo na umu autorsku intenciju², točnije dramatičarevu namjeru u proizvođenju literarnoga sukoba. Iako se ne može poopćavati, velika većina pragmatističkih istraživanja dramskih tekstova usredotočuje se i iscrpljuje u analizi dramskoga sukoba koji pomaže u karakternom razvoju likova i raspletu radnje iz čega naravno proizlazi pitanje kojim se alatima može poslužiti dramatičar, a da nužno ne impostira sukobljavanje na različitim komunikacijskim razinama eda bi razvio dramske likove i došao do završetka radnje. Osim toga možemo li dramske tekstove u kojima dramski sukob ne funkcionira (barem ne onaj pragmatistički zamišljen) uopće prozvati dramskim? Možemo li pratiti dramu u kojoj se sukob već dogodio i vidjeti kako se ponašaju ljudi nakon konfliktne situacije – ostaju li sukobljeni ili im sukob doista donosi promjenu?

Odgovore pronalazim izlazeći iz pragmatističkoga okvira približavajući se teatrološkom i filozofskom prozoru. Sukob koji nije sadržan u dramskoj radnji i ne predstavlja njezin vrhunac, onaj koji nije prikazan nego se već dogodio, karakterističan je za primjerice epske forme dramaturgije ili nezapadnjačka, azijska kazališta³. Posebno

sukoba sadržanoga i prikazanoga tijekom radnje (možemo napomenuti da se u takvim slučajevima radi o *Zieldrami* ili „drami izgrađenoj u odnosu na neku svrhu ili cilj, katastrofu”, (ibidem). Teatrolozi ipak upozoravaju na to da se sukob može dogoditi i prije početka drame pa je radnja samo analitički prikaz prošlih događaja, kao što je slučaj s primjerice *Kraljem Edipom* (ibidem). Razvidno je dakle da su se pragmatističari ponajviše usmjerili na drame zatvorene forme ili na tzv. dramaturgije čiste dramske forme pa je onda i prilično očekivan zaključak da će pragmatističkom analizom navedenih mjesta dramskih sukoba biti dokazane tvrdnje poput onih da se kršenjem Griceovih maksima ili strategija uljudnosti pospešuje karakterni razvoj likova i rasplet radnje. Može se reći da su iz nekog razloga pragmatističke analize dramskih tekstova zaobišle analitičku dramaturgijsku tehniku sklonu analeptičkim preključivanjima, tj. prikazivanjima prošlih događaja, u čemu neki vide i epizaciju drame, radi razotkrivanja likova.

- 2 Objašnjavajući strategije neuljudnosti u fikciji, Culpeper govori o mjestima konfliktnoga ponašanja u fiktivnome svijetu kao o autorskoj poruci čitatelju o ponašanju koje će snositi neke posljedice (CULPEPER, J.: (Im)politeness in dramatic dialogue. *Exploring the language of drama*. London: Routledge, 1998, s. 87.). U kontekstu marksističkih, odnosno socioloških teorija Pavis pak upozorava na to da sukob ne ovisi samo o dramatičarevoj volji, „nego i o objektivnim okolnostima prikazane društvene stvarnosti” (PAVIS, P.: *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Izdanja Antibarbrus, 2004, s. 366), pa prema tome razlikuje povijesne drame koje „najbolje uspijevaju vizualizirati dramske sukobe” (ibidem), za razliku od primjerice klasicističke francuske tragedije koja je istančano analitička, ali teže prikazuje borbe i sukobe. Istovrsno izrečenoj razlici između pragmatističkih i teatroloških uvida u dramske sukobe u prethodnoj fusnoti može se zaključiti da se autorska intencija, tj. poruka čitatelju završava na dramskome sukobu odvijenom u primarnom dramskom vremenu pa se i sam Culpeper pita kako to da u povijesti drame nisu više bile iskorištavane strategije neuljudnosti ili verbalna agresija, što obrazlaže cenzurom govora barem u engleskim kazalištima do prošloga stoljeća (CULPEPER, J.: (Im)politeness in dramatic dialogue. *Exploring the language of drama*. London: Routledge, 1998, s. 88.). Čini se kao da pragmatističari ostaju bez alata u susretu s tzv. nečistim dramama ili analitičkom dramaturgijom, što je vrlo vjerojatno uzrokovano njihovim inzistiranjem na dijaloškoj prirodi drame, a koja se gotovo uvijek svodi na interturnusnu razmjenu.
- 3 PAVIS, P.: *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Izdanja Antibarbrus, 2004.

se u tom kontekstu čine poticajnim suprotstavljenosti hegelijanskoga i frojdovskog stava o sukobima u dramskom diskursu. S jedne strane, opisujući radnju i oprimjerujući ju početkom *Ilijade* i Ahilejeve srdžbe, Hegel govori da se ona nužno događa u sredini koju čine sukobi i nesuglasice koje zatim uzrokuju akcije i reakcije, tj. „moraju se zahvatiti samo okolnosti koje, kada ulaze u individualnu dušu i njezine potrebe, upravo dovode do određene kolizije čiji sukob i rješenje predstavljaju posebnu radnju”⁴. S druge pak strane, Freud uspoređuje Sofoklov princip ispisivanja tzv. tragedije sudbine, *Kralja Edipa*, kroz „postepeno pojačavanje i umetnički odugovlačeno otkriće” s radom psihoanalize pa prema tome sukob nije u hegelijanskom smislu fokus dramske radnje nego „tragično dejstvo treba da počiva na suprotnosti između suviše moćne volje bogova i uzaludnog odupiranja ljudi kojima preti nesreća; odanost u volju božanstva, uviđanje svoje sopstvene nemoći treba duboko potreseni posmatrač da nauči iz te tragedije”⁵.

Gledano iz teatrološke i psihoanalitičke perspektive radi se o dramama koje možemo podijeliti na one kojima je sukob središte radnje, a koji će uzrokovati akcije i reakcije, te one u kojima je prisutna (tragična) analiza sukoba koji se već dogodio. Pragmastilistika se zasad u većini slučajeva bavila prvotnim dramskim diskursom u kojem je sukob očit i prikazan „govorničkim dvobojem (stihomitijom) ili govorničkom raspravom s argumentima ili protuargumentima”⁶, no dramskim tekstovima u kojima se sukob već dogodio predmet istraživanja ne mora nužno biti interturnusna razmjena ili kršenje maksima te strategija uljudnosti u unutrašnjem komunikacijskom kanalu, nego se jezičac na komunikacijskoj skali može pomaknuti na unutrašnji svijet lika pa će se proučavati monolog u kojemu su primjerice oprečne i sučeljene ideje ili na pfisterovski posredujući komunikacijski kanal, odnosno na pripovjedne instance u tekstu. U tom slučaju funkcija analize dramskoga sukoba ne mora biti karakterna promjena lika ili hitanje prema razrješenju radnje, nego frojdovski rečeno poniranje čitatelja u samoga sebe, osvještavanje da bi sudbina likova mogla biti i naša sudbina, korska opomena Edipu koja bi mogla pogoditi i čitatelja i čitateljsku oholost⁷.

Nužno je detaljnije predstaviti promišljanja o mogućim mjestima dramskih sukoba kako bismo upozorili na moguće nedostatke takvih teorija. Dramski sukob koji se razvija unutar dijaloga iz pragmastilističkoga se očiča najčešće opisuje u kontekstu konverzacijskih teorija i etnometodološke škole. Kao istaknuta istraživačica izdvaja se Vimala Herman, koja se posvećuje istraživanju dramskoga sukoba u kontekstu „sustava regulacije razgovora” ili izmjene turnusa, tj. govornikova prava da iskoristi

4 HEGEL, G. W. H.: *Predavanja iz estetike I*. Zagreb: Demetra, 2011 (sv. 1.).

5 FREUD, S.: *Tumačenje snova I*. Novi Sad: Matica srpska, 1981.

6 PAVIS, P.: *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Izdanja Antibarbus, 2004.

7 FREUD, S.: *Tumačenje snova I*. Novi Sad: Matica srpska, 1981.

priliku da govori u govornom događaju ili situaciji. Herman tvrdi da se dramski sukob najčešće odvija na mjestu promjene ili izmjene turnusa, skraćeno TRP (*transition relevance place*)⁸. Promjena se postiže tako da trenutačni govornik odabere sljedećega govornika navodeći preferencije imenovanjem, upotrebom zamjenice ili oblika obraćanja, pokazivanjem ili kontaktom očima i gledanjem u odabranoga govornika ili tako da se sljedeći govornik samoodabere, pogotovo ako prethodno navedena opcija nije iskorištena. Takav tip proučavanja izmjene turnusa pripada turnus-alokacijskoj komponenti govorne situacije, a za njega je također karakteristično i obaziranje na pojavu šutnje, pri čemu je važno napomenuti kako i sama Herman upozorava na to da je šutnja ili prekid šutnje kulturološki determinirana pojava i da ju je jako teško opisati izvan kontekstualno.

Druga sastavnica govorne situacije jest turnus-gradivna sastavnica u kojoj se ispituju varijable poput veličine ili duljine i jezične teksture obrata. Vrlo slično izmjeni turnusa Edelsky govori o „imanju riječi”, ali koristeći izvedbeni frazarij *Who's got the floor* (pozornica je vaša, ili doslovno podij je vaš),⁹ što se u kontekstu dramskoga teksta može činiti prikladnijim opisom govornih situacija koje autorica dijeli na principe jedan po jedan govornik i svi govore u isto vrijeme. Herman iz navedenih konverzacijskih teorija zaključuje da se svako narušavanje čijeg prava na govor „općenito, ako ne i uvijek, može smatrati konfliktom”¹⁰ te da različite pozorišne konvencije razvijaju različite strategije izmjena turnusa ili prava na govor. Tako dalje tvrdi da su za pojedinačne pozornice karakteristične izmjene turnusa po principu jedan po jedan govornik, prilikom čega se nagrađuje *sotto voce* ili utišani govornik, koji je suradljiv i opisan kao onaj koji poštuje govornikova prava. Zanimljivo, Herman smatra da su pozornice i izmjene turnusa rodno određive kao i da mogu biti karakteristične za određene književne žanrove. Reći će da su pojedinačne pozornice naklonjenije muškim govornicima, dok su kolektivne karakteristične za žene, a dramskome će diskursu također prišiti epitet pojedinačnoga, tj. u dramskome je tekstu naglašenija upotreba pojedinačne pozornice. Navedeno dakako oprimjeruje turnusnim izmjenama u Osborneovoj drami *Look back in anger*. Na osnovi istraženih varijabli, poput količine turnusa, dužine turnusa, tko najčešće preuzima riječ, tko prekida i zašto prekida te tko kontrolira o čemu se govori, Herman zaključuje o karakternim crtama govornika, tj. dramskih likova, prilikom čega zapravo osporava vlastitu postavku o rodno odredivim karakterističnim pozornicama jer se Jimmy kao dramski lik načelno postavlja kao dominantan zbog kontrole izmjene turnusa, no u analizi odgovora, tj. strategija koje

8 HERMAN, V.: Turn management in drama. *Exploring the language of drama*. London: Routledge, 1998, s. 19–20.

9 EDELSKY, C.: Who's Got the Floor? *Language in Society*, 1981, č. 3, s. 383–421.

10 HERMAN, V.: Turn management in drama. *Exploring the language of drama*. London: Routledge, 1998, s. 24.

koriste recipijenti proizlazi da se njegova dominacija mijenja i umanjuje.¹¹ U našoj se znanstvenoj sredini Tatjana Pišković iz perspektive feminističke kritike jezika osvrnula na neutemeljenost zaključaka o ženskome i muškome jeziku i(li) diskursu upozoravajući na to da uopćavanja mogu približiti znanstveno istraživanje rodnom stereotipiziranju te da ne mogu biti podloga oblikovanju stručne metodologije,¹² s čime ću se složiti, a vjerujem da se u analizi bilo kojeg dramskoga teksta može brzo i lako uočiti kako se i muški i ženski likovi podjednako služe različitim strategijama uljudnosti ili krše pojedine Griceove maksime i načelo kooperativnosti.

Ono što je zanimljivije propitati u kontekstu dramskoga diskursa mjesto je sukobljavanja, koje smo u dijaloškim strukturama predstavili kao narušavanje čijega prava na govor, a koje se u drami, po Herman, događa na pojedinačnim pozornicama, tj. u govornim situacijama koje se opisuju po principu jedan po jedan govornik. Osnovna pa i statistička normativna struktura razgovora jest da govori jedan po jedan, što se najčešće ilustrira govornim situacijama u kojima su govornikove pozicije institucionalno određene.¹³ Takvi se stavovi najčešće opravdavaju time da simultanost govora može proizvesti šumove u komunikacijskom kanalu, točnije da recipijenti neće čuti ili shvatiti što se govori. Nekritičko preuzimanje takvih premisa u povijesti istraživanja komunikacijskih teorija dovelo je do toga da se na pojave različite od onih u kojima se izmjenjuje jedan po jedan govornik gleda kao na degenerirane (Goffman 1967). Osim toga Edelsky indikativno upozorava na to da su se česta istraživanja transkripata principa jednoga-po-jednog govornika zasnivala na zapisima govornih situacija u formalnim okruženjima kao što su školske učionice, terapijske sesije, poslovni sastanci i tako dalje, gdje je očekivano i konvencionalno ustanovljeno ponašanje govornika, što je onda rezultiralo tzv. razgovornim univerzalijama, tj. prijenosima zaključaka takvih formalnosti na neformalno obilježene razgovore. Herman pak ističe da su govorni principi u kojima svatko ima pravo na govor višedimenzionalni, a ne linearni kao što je to u principu jedan po jedan govornik te broje češća preklapanja, istovremeno govorenje, no ono se ne doživljava kao konfliktno. Slušatelji, koji u nekom trenutku postaju govornici, razvijaju vlastite linije razmišljanja ili za sebe ili u tandemu, odnosno s drugim govornicima a da nisu sukobljeni.¹⁴ Potrebno je primijetiti da obje teoretičarke, i Edelsky i Herman, razlikuju pojmove turnusa i podija/pozornice (*floor*), premda su se u povijesti komunikacijskih

11 Ibidem, s. 32.

12 PIŠKOVIĆ, T.: Dramski diskurs između pragmalingvistike i feminističke lingvistike. *Rasprave Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje*, 2007, č. 1, s. 325–341.

13 EDELSKY, C.: Who's Got the Floor? *Language in Society*, 1981, č. 3, s. 383–421.

14 HERMAN, V.: Turn management in drama. *Exploring the language of drama*. London: Routledge, 1998, s. 23.

istraživanja ta dva termina najčešće izjednačavala.¹⁵ S obzirom na to da Herman preuzima viđenje Edelsky, samo ću napomenuti za potrebe ovoga rada da je podij određen kao „ono što se događa unutar psihološki određenih granica prostora i vremena” te je vrlo plastično obrazloženo kao doslovce odgovor na pitanje što se događa (primjerice, ona govori o ocjenama, on predlaže, mi odgovaramo), dok je turnus „službeno ‘govorenje’ (koje može uključivati neverbalne aktivnosti), iza kojeg se krije namjera prenošenja poruke koja je i referentna i funkcionalna”.¹⁶ Na jednom se podiju može dogoditi da govornik preuzme turnus iako podij nije njegov, ali je isto tako moguće da tkogod posjeduje podij, tj. „ima riječ” a da ne govori, na primjer može ušutjeti na nekoliko trenutaka.

Ako pođemo od pretpostavke Herman o čestotnosti pojedinačne pozornice u dramskim tekstovima, približavamo pragmastilističku analizu dramskoga teksta upravo formaliziranim komunikacijskim situacijama u kojima donekle predvidivo možemo pratiti izmjenu turnusa, ali jednako tako i oduzimanja prava na govor, odnosno stvaranja konfliktne dramske situacije. Budući da govorimo o umjetničkoj formi, jasno je da dijalog, iako ključna karakteristika dramskoga diskursa, ne može u potpunosti simulirati onaj koji se odvija u svakodnevnom razgovoru i zapravo je logično da će češće biti pisan po linearnom principu izmjene jednoga po jednog govornika ili izmjene turnusa. Već su poznati i uspostavljeni pragmalingvistički alati koji bi trebali pomoći u analizi dramskih sukoba, kao što je oduzimanje kome prava na govor,¹⁷ nekongruentni iskazi,¹⁸ nebriga za svoje pozitivno lice,¹⁹ kršenje strategija uljudnosti verbalnom agresijom²⁰ te u novije vrijeme služenje pasivnom agresijom,²¹ a mogu se svesti na Goffmanovu teoriju prijetnje licu, kršenje Griceovih maksima i principa kooperativnosti, Brown–Levinsonove strategije uljudnosti.

Reklo bi se ništa novo pod suncem jer u brojnim se radovima koji istražuju dramske tekstove prokušano potvrđuje ono što je već i Grice primijetio kada je utvrđivao spomenute maksime – ne postoji idealna govorna situacija, stalno smo suočeni i u svakodnevnom govoru se susrećemo s nepristojnostima, no pravo je pitanje

15 EDELSKY, C.: Who's Got the Floor? *Language in Society*, 1981, č. 3, s. 383–421.

16 Ibidem, s. 403, 405.

17 HERMAN, V.: *Dramatic discourse: dialogue as interaction in plays*. London; New York: Routledge, 1995.

18 SIMPSON, P.: Odd talk: studying discourses of incongruity. *Exploring the language of drama*. London: Routledge, 1998.

19 BENNISON, N.: Accessing character through conversation: Tom Stoppard's Professional Foul. *Exploring the language of drama*. London: Routledge, 1998.

20 CULPEPER, J.: (Im)politeness in dramatic dialogue. *Exploring the language of drama*. London: Routledge, 1998.

21 BOBIN, J.: The expression of passive aggression in family conflicts in selected American plays. *Jezyk. Religia. Tozsamosc* 2 (28) 2023, s. 21–40.

dovode li one uvijek do sukoba u dramskome tekstu i ako dovode, možemo li njihovu funkciju baš uvijek pragmastilistički opisati kao karakterni razvoj dramskoga lika i rasplet dramske radnje? Pokušat ću stoga pokazati da su se, baš kao i u čitateljevoj zbilji, dramski likovi u suvremenijoj hrvatskoj dramskoj književnosti počeli ponašati blazirano, takoreći, ne osvrćući se na moguća nepristojna ponašanja, verbalnu agresiju, etiketiranje, ne doživljavaju to pozornicom za stvaranje konfliktne situacije. U tom smislu drama se iznova kao književni žanr pokazuje kao ona koja je u najbližoj sprezi s čitateljevom zbiljom i koja ju navjerodostojnije pokušava približiti, što se ponajviše može očitovati u dijalogu. Ona u suvremenosti neće slijediti formalni obrazac razgovornoga ponašanja po linearnom principu jedan po jedan govornik, nego će početi oponašati kolektivnu pozornicu, odnosno pokušat će simulirati simultanost turnusa započetih u različito psihološko vrijeme i u različitom psihološkom prostoru. Ostaje dakle za procijeniti što će se u tom kontekstu smatrati kršenjem komunikacijskih normi, to jest je li već prostorno-vremenska simultanost dovoljna da bi predodredila dramski sukob ili da bi barem prividno osigurala kakav-takav pozorični konflikt?

Drugo mjesto dramskoga sukoba pragmastilistički zanimljivo umanjuje ulogu govornika dramskoga lika i usredotočuje se na unutrašnji svijet dramskoga lika, pa će prema tome česta referentna točka biti Goffmanovo poimanje lica, točnije prijetnje licu. Sukob unutar dramskoga lika najčešće se manifestira ili u prijetnji pozitivnom licu onoga koji izriče repliku, dakle emitenta, ili u prijetnji pozitivnom licu recipijenta. Ako se radi o prvom slučaju, pragmastilističar će prepoznati prijetnju vlastitom pozitivnom licu u lošoj govornoj izvedbi koja će se očitovati u nervozi, kao što to primjerice čini Bennison kada analizira lik Andersona.²² Unatoč tome što nije autoritet u području o kojem gorljivo govori, Anderson odlučuje održati predavanje momčadi o toj temi i nailazi na neodobranje, a ta se raspolućenost između svjesnosti da o nečemu ne znaš dovoljno i žara da ipak o tome govoriš prepoznaje u njegovoj nervozi. Brown i Levinson detektirat će to kao prijetnju pozitivnom licu, a iz retoričke perspektive možemo govoriti i o argumentacijskoj pogrešci. Njegov se unutrašnji sukob međutim ne prenosi na sukob na dijaloškoj razini ili na mjestima razmjene turnusa, nego je isključivo ocrtan kao psihološka karakterizacija dramskoga lika sklonog unutarnjim previranjima, koji onda pak može dovesti do karakternoga razvoja lika.

Pozitivnom licu recipijenta najčešće se prijeti verbalnom agresijom ili, kako Culpeper objašnjava, korištenjem strategija neuljudnosti. Taj lingvist kaže da je neuljudnost vrsta agresije, a agresija je zabava masama već stoljećima. Zanimljivom ju čini to što je relativno rijetka i društveno zabranjena, stoga je publici omogućeno

22 BENNISON, N.: Accessing character through conversation: Tom Stoppard's Professional Foul. *Exploring the language of drama*. London: Routledge, 1998, s. 67–83.

promatrati sukob sa sigurne udaljenosti.²³ Dramski su sukobi stvoreni verbalnom agresijom najčešće simptom ili uzrok društvenoga nesklada, pa kada se dogode znače razvoj karaktera ili zapleta te se stoga, kaže Culpeper, sve češće mogu pronaći u književnim tekstovima, tj. njihova je pojava u tekstu često ključna točka od koje možemo pratiti daljni razvoj likova, a ujedno predstavlja i zabavni karakter teksta. I u jednom se i u drugom slučaju, bez obzira na to čijem se licu prijeti, fokusiramo na karakterizaciju dramskoga lika, tj. na njegov karakterni razvoj, a s obzirom na brojna pragmastilistička istraživanja koja idu tome u prilog možemo reći da su prijetnje licu pragmastilemi u funkciji psihološkoga razvoja lika i zapleta, iz čega naravno proizlazi pitanje što s pojavama pragmastilema u kojima se događa dramski sukob na mjestu prijetnje pozitivnom licu, ali nije ostvaren u svrhu razvoja lika i zapleta?

U razmišljanju o mogućem odgovoru na to pitanje posebno mi se inspirativnim čini Simpsonovo zaključno pitanje o korištenju neskladnoga diskursa u isticanju društvenoga sukoba endemičnoga u svakodnevnoj kulturi.²⁴ Simpson naime proučava ekscesne pojave koje pogoduju neskladu u diskursu, a česte su na mjestima u govornim situacijama koje procjenjujemo kao bezazlene i rutinske, a koje više služe svakodnevnim razgovornim ritualima u kojima zapravo utvrđujemo (društvene, odnosno institucionalne) pozicije govornika u razgovoru, kao što su primjerice razgovori s ugostiteljima u kafićima ili restoranima. Svako govorno ponašanje koje odudara od ustaljenih konvencija smatra se neuljudnim i ocijenit će se kao prijetnja pozitivnom licu i emitenta i recipijenta. Dok se izmjena psovki između konobara i gosta može činiti kao odraz popularne kulture s jedne strane, s druge pak strane indikativnom se čini Birchova analiza neskladnih diskursa na temelju kojih zaključuje o konfliktnoj prirodi osnovne ili opće kulture koja nam govori o „otporu ljudi društvenoj kontroli”²⁵.

Drugim riječima, na konfliktne pojave uzrokovane prijetnjom pozitivnom licu u drami možemo gledati kao na otpor konvencionalnoj prirodi govornih činova, otpor idealnim govornim situacijama ili kao na komunikaciju negativnih lica koja se sukobljava s brigom o očuvanju pozitivnoga lica. Komunikacijski sudionici svjesni su konteksta u kojem se razgovor odvija te prema tome raspolažu komunikacijskim kompetencijama, jednako kao i čitatelj koji se susretne s neskladnim diskursom. Šav na kojem će se dogoditi dramski sukob jest sraz između iskaza i diskurzna konteksta. Načelno govoreći, ako su i emitent i recipijent prijeteće pojave za lice, može se reći da je takav sukob rjeđe u funkciji psihološke karakterizacije lika, a češće u stvaranju apsurdne atmosfere ili duhovitoga ozračja. Neuljudnost u funkciji razrade dramskoga

23 CULPEPER, J.: (Im)politeness in dramatic dialogue. *Exploring the language of drama*. London: Routledge, 1998.

24 SIMPSON, P.: Odd talk: studying discourses of incongruity. *Exploring the language of drama*. London: Routledge, 1998.

25 BIRCH, D.: *The language of drama: critical theory and practice*. London: Macmillan, 1991.

lika ili stvaranja duhovitosti za publiku u svakom je slučaju lagodna pozicija. U prvom je slučaju pozitivan ishod u smislu zadovoljstva očit na objema komunikacijskim razinama, mijenja se lik, ali i publika likuje sa sigurne udaljenosti. U drugom je slučaju pozitivan ishod svakako na strani publike u znaku komičnoga oduška zbog onoga što se događa likovima, ali ne i publici, dapače ona navija za to da lik pokaže srednji prst društvu, no rjeđe je na strani lika jer će takvo ponašanje vrlo vjerojatno biti društveno sankcionirano, kao što se događa i u svakodnevnom životu, ili posve benigno blagim prijekorom ili ukorom ili nešto odrješitije i jače potpunim izbacivanjem iz društvene zajednice.

Naposljetku preostaje nam opisati suprotstavljenost kognitivnih shema pri čemu se može reći da se pragmalingvistički alati približuju kognitivnolingvističkim alatima, a pokušat ću pokazati kako je njihov susret u kontekstu analize sukoba koji se već dogodio i analitičke dramaturgije moguće i vrlo plodno rješenje s plauzibilnijim zaključcima u odnosu na isključivo pragmatilističko promatranje dramskoga diskursa. Teorija shema u područje književne teorije došla je iz psihološkoga okrilja, a kao preteča moderne teorije kognitivnih shema navodi se Bartlettovo empirijsko istraživanje o ljudskoj percepciji, razumijevanju i memoriji utemeljenim na njihovom prijašnjem znanju, prošlim iskustvima i reakcijama u određenim situacijama.²⁶ Novim tekstovima i situacijama prema tome dajemo smisao povezujući ih s postojećim mentalnim prikazima entiteta i situacija koje smo doživjeli u prošlosti. U kognitivnoj psihologiji teorija shema pronalazi veću primjenu od 70-ih godina prošloga stoljeća naovamo, a pioniri su primjene tog kognitivnog alata na književne tekstove Guy Cook²⁷ i Elena Semino²⁸ koja upotrebljava termin shemata u kontekstu svjetova književnoga teksta kako bi ih razlikovala od kognitivnih shema ljudske zbilje. Kako se pragmatilistički može primijeniti teorija shema pokazao je Weber na primjeru sukobljavanja različitih kognitivnih shema diskurzni svjetova dvaju dramskih likova u *Oleanni*, pri čemu je ključno primijetiti da se pragma-dio realizira u fokusiranju na odnos govornika i slušatelja, tj. emitenta i recipijenta, a kognitivni dio u razlikovanju pripadnosti diskurzni zajednicama i pogledima na svijet koji se sukobljavaju zbog velikih razlika u pozadinskim shemama. Sudionici dramskoga sukoba zaključani su u situaciji shematskoga ili pretpostavljenog sukoba.²⁹ Također treba primijetiti kako

26 SEMINO, E.: Schema Theory and the Analysis of Text Worlds in Poetry. *Language and Literature*, 1995, 4 (2), s. 79–108.

27 COOK, G.: *Discourse and Literature: the interplay of form and mind*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

28 SEMINO, E.: Schema Theory and the Analysis of Text Worlds in Poetry. *Language and Literature*, 1995, 4 (2), s. 79–108.

29 WEBER, J. J.: Three models of power in David Mamet's *Oleanna*. *Exploring the language of drama*. London: Routledge, 1998, s. 115.

i kod ovog pragmastilističara ostajemo na razini unutrašnjega komunikacijskog kanala, pa se, unatoč tome što je pragmatika osvježena kognitivnom psihologijom, i dalje bavimo hegelovski shvaćenim dramskim sukobom u čistim dramskim formama.

Iako su se Cook i Semino bavili općenito književnim tekstovima, ne razlikujući ih žanrovski, ili su se posvetili poetskim tekstovima, pokušat ću objasniti zašto razvijanje teorije shema na primjeru analitičke dramaturgije i sukoba koji se već dogodio itekako ima smisla. Ponajprije Cook razvija teoriju shema na književnim tekstovima kritizirajući usmjerenost ruskih formalista na otklone ili devijacije na lingvističkoj razini zanemarujući pritom izvanjezično znanje koje čitatelj upošljava prilikom interpretacije književnoga teksta. Pritom izdvaja dva ključna pojma: diskurznu devijaciju i shematsko osvježenje. Prvu sintagmu Cook objašnjava kao dinamičnu interakciju između strukture ili forme teksta te shematske reprezentacije svijeta.³⁰ Potonje nastupa kada su devijacije na razini jezika i teksta toliko izazovne za čitateljeve kognitivne sheme da rezultiraju shematskom promjenom: uništenje starih shema, stvaranje novih ili utvrđivanje novih veza između već postojećih shema,³¹ što Cook vidi esencijom literarnosti. Semino naglašava kako se shematsko osvježenje može dogoditi bez obzira na diskurzne devijacije s obzirom na to da se potonje odvijaju na lingvističkoj razini i mogu uzrokovati promjenu u kognitivnoj shemi.³² Česte su primjedbe teorijama sheme bile upućivane njihovoj rigidnosti ili potrebi da se sheme postavljaju u kućice te zanemarivanju afektivne stavke u stvaranju kognitivnih shema. Sve je te primjedbe već predvidio i Bartlett, premda su tijekom kasnijih istraživanja često zaboravljali na njegove pretpostavke. Za primjenu teorije shema na književne tekstove posebno je bitno reći da su sheme fleksibilne i dinamične strukture koje se konstantno mijenjaju i adaptiraju u svjetlu novih iskustava.³³

U navedenim primjenama kognitivnih teorija pragmastilistička analiza može profitirati barem u dvama smjerovima. Ponajprije treba reći da se i diskurzna devijacija i shematsko osvježenje trebaju shvatiti kao fenomeni koji ovise isključivo o pojedinom čitatelju i njegovoj/njezinoj interpretaciji,³⁴ što znači da jedna diskurzna devijacija ne mora uvijek proizvesti shematska osvježenja u svim čitateljima. Sljedeće, za razliku od teoretičara shema, primijenjeno na književne svjetove i u suradnji s diskurznom

30 COOK, G.: *Discourse and Literature: the interplay of form and mind*. Oxford: Oxford University Press, 1995, s. 212–213.

31 Ibidem, s. 223.

32 SEMINO, E.: Schema Theory and the Analysis of Text Worlds in Poetry. *Language and Literature*, 1995, 4 (2), s. 79–108.

33 Ibidem.

34 COOK, G.: *Discourse and Literature: the interplay of form and mind*. Oxford: Oxford University Press, 1995, s. 225.

devijacijom, aktivacija, primjena i promjena sheme potaknuta je značajnom ulogom jezičnoga izbora te strukture teksta.³⁵

Razvidno je da do sukoba zaista može doći ako se susretnu „dva različita svijeta” dramskih likova, ali će takve pojave biti stilogene samo ako uočimo promjene početnih kognitivnih shema potaknute diskurzivnim devijacijama pojedinih dramskih likova. No što ako se sukob već dogodio ili ako nemamo jasnu verbaliziranu i argumentiranu interturnusnu razmjenu? U tom se slučaju čini se primičemo dramskim sukobima tragičkih analiza u freudovskom smislu poniranja čitatelja u sebe, pri čemu bi susret s eventualnim diskurzivnim devijacijama u postojećim kognitivnim shemama određenih dramskih likova mogao prouzrokovati shematsko osvježanje u čitatelja, ali i u drugih dramskih likova. Stoga se sukob iz pragmatističke vizure ne mora promatrati isključivo na prostoru interturnusnih razmjena, nego on može biti i kognitivno obojen aspekt dramskoga diskursa, ali realiziran i na lingvističkoj razini, ako govorimo o dramskome tekstu.

Kolektivna pozornica kognitivnih shema u *Posljednjoj karici*

Imajući na umu pregled dosadašnjih pragmatističkih analiza dramskih tekstova, kao i analitičku dramaturšku prirodu drame sa sukobom koji se već dogodio, kao dobra korpusna potka za analizu poslužiti će kolektivna pozornica likova u kojoj se brišu psihološke granice prostora i vremena, pri čemu će do izražaja doći suprotstavljanje različitih kognitivnih shema, što bi trebalo dovesti do shematskoga osvježanja u liku ili likovima, a posljedično moguće i u čitatelja, tj. publici. Kao reprezentativan primjer takvog dramskog diskursa zasigurno se ističe drama Lade Kaštelan *Posljednja karika* (1997) koju teoretičari označuju prostorno-vremenskom simultankom,³⁶ prostorom metafizičkoga zgušnjavanja triju razdoblja³⁷ ili redefiniranja ženskoga identiteta unutar obiteljske zajednice,³⁸ a za koju smatram da je snažno utjecala na motiv

35 Ibidem, s. 221.

36 VRGOČ, D.: Nova hrvatska drama (primjeri dramskog stvaralaštva s kraja 80-ih godina). *Kolo*, 1997, (2), s. 80–3.

37 LJUBIĆ, L.: Privatni prostor u suvremenoj hrvatskoj drami. *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 2006, 32 (1), s. 361.

38 LJUBIĆ, L.: Obitelj u suvremenoj hrvatskoj drami. In: HEĆIMOVIĆ, B. (ed.): *Kompleks obitelji i četvrt stoljeća tranzicije i globalizacije u hrvatskoj drami i kazalištu: Krležini dani u Osijeku*. Osijek, Zagreb: HNK Osijek, HAZU, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Zagreb, Filozofski fakultet, 2015, s. 168.

povratka, odnosno regresirajuće³⁹ postupke u suvremenoj hrvatskoj drami⁴⁰. Pritom se ne želi reći da sličnih postupaka nije bilo prije, nego se želi uputiti na razvoj mikrostilističkih i makrostilističkih odrednica dramskoga teksta i predstave, odnosno prožimanja koja su neupitno utjecala i na tretiranje vremena i prostora na planu verbalnog modusa i svih ostalih sustava stvaranja značenja upotrebljivanih u kazalištu.

Brisanje psiholoških granica prostora i vremena očituje se u kolektivitetu ponajprije ženskih glasova triju generacija jedne obitelji okupljenih za istim stolom. Prilika koja ih je dovela za isti stol jest proslava 36. rođendana, ali Kaštelan situaciju dovodi do apsurdna zbog toga što sva tri ženska lika – Ona, Majka i Baka – „pušu isti broj svjećica”. Budući da su Ona, Majka i Baka sudionice različitih kolektivnih povijesti, posjeduju različita iskustva, a prema tome i pozadinske sheme, njihov susret može prouzročiti sraz triju diskurzivnih svjetova, koji će se odvijati u pretpostavljenom ključu shematskoga sukoba, ili suradnju diskurzivnih devijacija s jezičnim izborom i strukturom teksta, koja će dovesti do shematskoga osvježanja. Kaštelan se odlučuje za potonje, pa se ispred čitatelja podastire dramski orkestar ženskih glasova koji pripovijedaju svoju 36-godišnju priču strukturiran tako da su u istoj točki zbijene '44 (Baka i njezin muž), '72. (majka i njezin ljubavnik) i '94. (Ona i ljubavnik). Ovaj tematsko-jezično-diskurzivni koloplet već i naslovno sugerira bezizniman i obostran utjecaj svih upletenih elemenata koji je morao skončati u posljednjoj karici, u shematskom osvježanju *One* čija se pozadinska shema približava čitateljskoj zbiljskoj⁴¹ kognitivnoj shemi. Proslava uskoro postaje prigoda za suprotstavljanje triju različitih razdoblja, a prema tome i različitih svjetonazora, ideala, kulturoloških i identitetskih odrednica, pri čemu se posebno ističe

39 Da parafraziram Sarrazaca, dramski se tekst ne piše da bi u rastućoj napetosti kulminirao u očekivanju raspleta, nego se radi o nizu trenutaka koji su relativno neovisni jedni o drugima. Kako bi se odmaknuo od Szondiјеva epiziranja drame, u središte postavlja Schillerovo i Goethovo dopisivanje o dvjema vrstama poezije – dramskoj i epskoj – Sarrazac zaključuje da je „epski kontrapunkt neophodan dramskom tako što rod – poezija, unosi ravnotežu u vrstu, što će reći dramu” (SARRAZAC, J.-P.: *Poetika moderne drame: od Henrika Ibzena do Bernara-Mari Koltesa*. Beograd: Clio, 2015, s. 29.). Napetost se javlja između linearnog kretanja drame i sile otpora. Goethe i Schiller dijele poeziju na dramsku i epsku, pri čemu se prvotna sastoji od progresirajućih elemenata, a potonja od regresirajućih. Nastavljajući se na njihove zaključke, Sarrazac tvrdi da se od 1880. u dramama može primijetiti ustupanje regresirajućim motivima – retrospekcija – odnosno povratak prethodnoj drami (kroz neku vrstu unutrašnjega monologa) (ibidem).

40 Utjecaji stilizacije prostorno-vremenske simultanosti *Posljednje karike* mogu se primijetiti na jezičnoj razini u izmjeni dijaloških i monoloških sekvenci, koja djeluje kao dijalogiziranje, monologa te na tematskoj razini u sučeljavanju više različitih generacija ili partnerskih odnosa, kao što to čine Elvis Bošnjak u *Srce veće od ruku* (2011), Tena Štivičić u *Tri zime* (2016) ili Tomislav Zajec u *Ono što nedostaje* (2015) (BIONDA, G. (2022): *Stilističko čitanje suvremene hrvatske drame – od dramskoga do kazališnog teksta* [online]. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet; 2022, s. 125, 210. Available at: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:484726>. [cit. 07.04.2024].

41 Podsjećam da je Kaštelan dramski tekst prvi put objavila 1994, a tek je kasnije ukoričen u zbirku *Četiri drame* 1997.

položaj žene u društvu, kao i pogled žene na bračnu zajednicu, stupanje u partnerske odnose, majčinstvo i roditeljsku ulogu te naposljetku odnos majke i djeteta:

ONA: A one kako su one u mojim godinama?

[...]

ONA: Trideset šest.

Premalo za odustajanje.

Previše za čekanje.

Trebalo bi sada, trebalo bi da je već započeto, trebalo bi da se upravo događa, napinje ispunjava, ostvaruje. U tim godinama žene već imaju djecu u školi, muškarci svoje tajne ljubavnice.

I sve je kako treba biti. (84)

ONA: Hoću li im reći da sam trudna?

[...]

ONA: A ako pitaju s kim?

[...]

ONA: A ako pitaju što ću? (85)

Jasno je da Nju zatječemo u teškom emocionalnom stanju u kojemu propituje svoje odluke, a pritom joj očito nedostaje fizičko prisustvo najbližih ženskih osoba Majke i Bake koje su obje umrle. Zbog osjećaja nemoći, nesigurnosti te neizvjesnosti pretpostavljamo da dolazi do psihološke rascijepljenosti subjekta, što se očituje u antropomorfiziranom obliku Njezine svijesti u liku Služavke, koja će omogućiti kolektivitet ženskih subjekata u istim godinama kako bi osigurala Njoj emocionalnu podršku te utjehu u teškom trenutku. Oluja različitih ženskih glasova, a prema tome i različitih pozadinskih shema, trebala bi naznačiti skori smiraj misli te jasnije donošenje odluke vezano uz Njezina partnera i dijete koje čeka.

Sve navedeno potaknut će lik Služavke otvaranjem pojedinačne pozornice kolektivu vrlo jednostavnom jezičnom sugestijom – postavljanjem pitanja isključivo Njoj, što naznačuje tipičnu interturnusnu razmjenu uparenih iskaza, pri čemu će odgovor na pitanje biti poželjan, a neočekivan odgovor ili bez odgovora nepoželjan dio.⁴² Upareni iskazi tako upućuju na jezično-dijalošku situaciju, no s obzirom na to da je Služavke svjestan samo lik Nje, a ostali ju ne primjećuju, može se reći da dodatna Služavkina pitanja potiču Nju na introspekciju, što će situacijski naznačiti poniranje u unutrašnji život lika, a shodno tome očekujemo Njezin karakterni razvoj. U odnosu na Služavkinu primarnu ulogu regresirajućega elementa zanimljivo je kako djeluje kontrapunktirajuće. Ako pretpostavimo da zaustavlja radnju kako bi

42 JEFFRIES, L., MCINTYRE, D.: *Stylistics*. New York: Cambridge University Press, 2010, s. 102.

Ona kontemplirala o svojem sadašnjem ili budućem životu, ali i da bi ukazala na neke karakteristične poteze iz prošlosti preostalih likova, onda promjenu u Njezinu ponašanje, odnosno Njezinoj svrsi, možemo okarakterizirati progresom u dramskoj radnji, točnije u razvoju uloge lika Nje. S obzirom na to da je jezično (prema deiktičkim oznakama) riječ o dijaloškoj situaciji u unutrašnjem komunikacijskom sustavu, kao i situacijski i diskurzivno (Služavka postoji kao dramski lik i sudjeluje u izmjeni replika, no ipak je nisu svjesni ostali likovi), označit ćemo takav strukturalni pomak na razini dramskoga teksta diskurznom devijacijom koja se na pragmatičkoj razini očituje u nepoželjnom dijelu uparenoga iskaza:

ONA: Poslije. Odgovori dolaze poslije.

SLUŽAVKA: Ne odgovori. Pitanja.

ONA: A odgovori?

Služavka ne odgovara. (84)

Služavkina se uloga u početku ispunjava i u retrospektivnim trenucima, kada je potrebno čitatelju posredovati tercijarnu dramsku radnju, odnosno dramu koja se već dogodila:

SLUŽAVKA: U trideset šestoj vaša majka je imala ljubavnika, a vi još niste išli u školu. (84)

SLUŽAVKA: Ali je zato s trećim već bila dobra prijateljica. (85)

ONA: ... Njezina priča o puknutoj gumi na gaćama.

SLUŽAVKA: Izmišljena.

Čitatelj tako saznaje više o povijesti čitave obitelji, načinima kako su žene živjele, kako su se ponašale i kako se Ona odnosi prema svojoj baki i majci. O Služavkinim osjećajima ne saznajemo gotovo ništa. Znamo samo da je služila ili bila u doticaju sa svim ženskim likovima dramskoga teksta, ali da ju nitko osim Nje nije tražio pomoć.

Postavljanje stola iskazano u pomoćnom tekstu na početku primarnoga dramskog vremena⁴³ simbolično opisuje Služavkinu ulogu i treba uputiti čitatelja u posredno značenje skromnosti prostornoga uređenja – okupljanje likova, vjerojatno povezanih obiteljskim nitima, ali također konotira i poziv na sudjelovanje, suradnju, možda i pronalaženje zajedničke riječi. Osim toga svaki tanjur, žlica, vilica i čaša simboliziraju

43 Pfister razlikuje primarno, sekundarno i tercijarno dramsko vrijeme prema upotrebi različitih glagolskih vremena. Primarno se dramsko vrijeme neposredno prikazuje i odvija na sceni, od početka prikazanoga do svršetka teksta traje sekundarno dramsko vrijeme, dok se tercijarno dramsko vrijeme broji od početka verbalnoga posredovanja pretpovijesti do trenutka kojim se završava tekst (PFISTER, M.: *Drama: teorija i analiza*. Zagreb: Hrvatski centar ITI, 1998, s. 397.).

jednu osobu, a njihovo postavljanje i uvođenje likova mogu naznačiti davanje kome riječi ili prostora da se govori, odnosno kolektivnu pozornicu glasova:

Postavlja svečani stol za pet osoba, zbog čega će i dalje ulaziti i izlaziti, donoseći potreban pribor za večeru. (82)

ONA: ... A s kim će doći mama?

SLUŽAVKA: Vidjet ćete.

ONA: Ti sve znaš.

Postavljanje stola možemo na planu verbalnoga modusa promatrati kao neku vrstu unutrašnjega monologa, odnosno onoga što smo označili fingiranjem međurazinske komunikacije⁴⁴.

Prvu naznaku progresije Služavkine uloge koja se prenosi na dramski lik u punom smislu te riječi, ali i onoga što Sarrazac naziva likom didaskala⁴⁵ zbog njegove deiktičke uloge, uočavamo na kraju ispijanja aperitiva, a netom prije večere:

SLUŽAVKA: Pozovite ih za stol. Sve je spremno.

44 Služeći se pojmovima transpozicije dijaloga u monološki govor Mukašovskoga (MUKAŠOVSKY, J.: Dvije studije o dijalogu. In: MIOČINOVIĆ, M. (ed.): *Moderna teorija drame*. Beograd: Nolit, 1981, s. 281.) i Pfisterovom shemom unutrašnjega monologa, pri čemu se apostrofiranjem lik cijepa na dva subjekta ili više njih, koji su među sobom u opreci (PFISTER, M.: *Drama: teorija i analiza*. Zagreb: Hrvatski centar ITI, 1998, s. 201.), Bionda objašnjava fingiranje međurazinske komunikacije kao „izrazito stilogen postupak na tematskoj, ali i na jezičnoj razini. Apostrofiranjem je eksplicitno označen jedan ili više subjekata jednog lika. Međutim na dubinskoj razini uključen je i čitatelj jer doznaje informacije koje bi vjerojatno doznao ili preko eksplicitnoga dijaloga likova ili uvođenjem jednoga od postupaka posredujućega komunikacijskog sustava. Tako se usmjerenost na primatelja poruke pomiče s unutrašnjega komunikacijskog sustava na vanjski te se naglašava dijaloški kao dramski aspekt teksta.” (BIONDA, G. (2022): *Stilističko čitanje suvremene hrvatske drame – od dramskoga do kazališnog teksta* [online]. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet; 2022, s. 57–58. Available at: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:484726>. [cit. 07.04.2024]).

45 Jean-Pierre Sarrazac definira romanizaciju drame kao uzrok stvaranja instance u modernoj i suvremenoj dramskoj formi, koja se uvlači u koncert likova i upravlja svim operacijama okupljanja i montaže različitih elemenata. Ta je instanca lutajući glas koji se drži postrance od likova, a imenuje ju rapsodom. Tako za razliku od Aristotelove progresije prema razrješenju, rapsod nastoji nametnuti otvorenu formu – dramu života – a gledatelj se postavlja u ulogu onoga koji sabire fragmente, slaže puzzle. Autor ističe tri figure rapsoda: antički kor, didaskal i lik raspod. Didaskal može biti prigušena (upućen čitatelju, redatelju, glumcu ili scenografu) i zvučna glasa, neposredno se upućuje gledatelju (otvara pozorište glasova, glas romanizacije, komentara i ispitivanja, upliće se u dijalog među licima, a nekad ga i zamjenjuje). Kao primjere Sarrazac daje tekstove Marguerite Duras koja stvara pozorište glasova koje prati ili sasvim zamjenjuje pozorište lica (SARRAZAC, J.-P.: *Poetika moderne drame: od Henrika Ibzena do Bernara-Mari Koltesa*. Beograd: Clio, 2015, s. 185.). Sarrazac se dalje pita koji može biti motiv ubacivanja didaskala u tekst u vrijeme kada su ukinuta sva pravila doličnosti i cenzure, pa zaključuje da on može biti moguća alternativa za sve često smiješne pokušaje da se na sceni ilustriraju najsurovija nasilja koja sadrži tekst.

ONA: A sad vas molim da prijedemo za stol. Večera čeka. (98)

Služavka Njoj prepušta ulogu pozivanja, odnosno davanja riječi, jer je ostali likovi nisu svjesni. Međutim, ako se vratimo na Sarrazacove postavke didaskala, opazit ćemo da Služavka ni po čemu ne ispunjava razloge koje Sarrazac primjećuje u suvremenoj drami navodeći pritom primjere Sarah Kane ili Marguerite Duras. Po njegovim postulatima Služavka nije subverzivan lik jer ne dolazi na mjesto eventualne cenzure nasilja, agresije, bilo verbalne ili fizičke, ili eksplicitna seksualnoga čina. Služavkino prepuštanje podija Njoj, tj. prebacivanje pozivanja ljudi za stol, za večeru, na Nju dramaturško je rješenje otvaranja prema više glasova ili lica. Iz toga proizlazi da na čitavu večeru možemo gledati kao na Služavkinu organizaciju pozornice na kojoj svi imaju pravo na riječ, a tema je Žena, majčinstvo, partnerstvo. Pritom je važno primijetiti kako Služavka na početku teksta u cijelosti „drži” podij iako prepušta riječ Njoj, što potvrđuje tezu da je moguće da tko god „ima riječ”, ali da ne govori.

Da je lik Služavke kompleksniji od pfisterovski zamišljene epizacije ili sarazakovske romanizacije, može potvrditi komentar koji ne proizlazi iz Služavkinih iskaza, odnosno nikad nije izrečen u trećem licu jednine. Prema tome zaključujemo kako Služavka nije lik sa strane koji bi bio posve objektivni i predstavljao samo pripovijedanu radnju. Ona postavlja pitanja, što sugerira stalni dijalog, ili po svemu sudeći, kako smo prethodno objasnili, fingiranje međurazinske komunikacije. Također nije ni lik-svjedok u smislu da preuzima objektivni pogled i subjektivnu patnju. Čitatelj zapravo uopće ne raspoznaje Služavkine emocije, stoga ne možemo reći ni da se može uklopiti na razinu svjedočenja.

Sraz različitih pozadinskih shema najočitiiji je u suprotstavljanju Majčinih i Bakinih stavova oko Njezina odnosa s oženjenim čovjekom te treba li mu povjerovati kada Joj se vraća i moli za oprost. Ono se očituje i u leksičkom izboru:

BAKA: A nikada niste poželjeli dijete? Zna, kad je dijete na putu, sve se promijeni, muškarci su vam na to jako osjetljivi, ako mu je stalo, tko zna, možda bi se sve... sredilo. (101)

Ona se digne od stola. Priđe služavci. Neugodna tišina.

MAJKA: Klasična ženska mudrost. Gluposti. Niste li čuli da ju je ostavio. O-sta-vi-o. Što, trebala je da pusti trbuh pa da joj se smiluje i predomisli, ma nemojte! Kurac krasni!

BAKA: A što se vi tako ešofirate? Nisam zlo mislila, samo sam... (102)

Prvo suprotstavljanje mišljenja kojem prisustvuje Ona ne razrješava se s promjenom njezine pozadinske sheme, nego se iskazana verbalna agresija reflektira u Njezinu strahu od suočavanja i sukobljavanja koji uzrokuje bježanje u Služavkino okrilje:

ONA: [...] Prekini ovo. Dosta mi je igranja.

SLUŽAVKA: Izdržite barem jednom do kraja. (102)

MAJKA: Tako. A sada – zdravica!

ONA: Potpuno je preuzela stvari u svoje ruke.

SLUŽAVKA: Čudite se?

ONA: Ne, ne čudim se. Dosta mi je ovo. Prekini sve ovo. (106)

[thematic block]

Majčin izbor riječi samo naizgled može uputiti na dominantan komunikacijski položaj ako imamo na umu interturnusne razmjene, točnije njezine turnus-alokacijske i turnus-gradivne komponente. S jedne strane Majčini su iskazi obilježeni imperativima, vulgarizmima te su prilično ekspresivno obojeni, a često i sama preuzima riječ. S druge pak strane Bakini su turnusi označeni persiranjem, uljudnim iskazima, ispričama, pa se ona kao govornica nadaje kao izrazito servilna i apologetski raspoložena. U prvom mahu stoga Ona bježi od sukoba jer se još uvijek ne zna nametnuti u govornoj situaciji, pa se Služavka ističe kao Njezino drugo Ja kojem se utječe kada se pojave naznake konflikta. Budući da je Majka direktnija i agresivnija u iskazu te je sklona kršenju strategija uljudnosti, te prema tome i prijetnji svojem u sugovornikovu pozitivnom licu, a diskurzna joj devijacija ne pomaže u promjeni vlastitih pozadinskih shema jer do kraja ostaje vrlo čvrstih pa i, mogli bismo reći, tvrdoglavih stavova, Ona u Majci ne može pronaći emocionalnu podršku koju očekuje i potrebuje. Bakina se pozadinska shema očito sastoji od tradicionalnijih uvjerenja i o braku, partnerskim odnosima pa i o položaju žene, što se reflektira i na već uočenim jezičnim elementima njezina iskaza, što ne rezonira s njezinih trideset i šest u '94. Nijedan ni drugi leksički izbor pod utjecajem pozadinskih shema ne osigurava međutim dominaciju na podiju, što postaje jasno u Njezinim naredbama Služavki da prekine Majčino i Bakino sukobljavanje. Pritom Njezin imperativ jača kako odmiče dramska radnja u odnosu na Majčin u (ne)pojavljanju Služavke. Naime u početku joj se Ona utječe, no Služavka inzistira na tome da Ona ustraje te da se interturnusna razmjena ne prekida. Budući da će i od Majke i od Bake dobiti savjete koji su odraz njihovih pozadinskih shema, ali ne i potrebnu podršku, shematsko osvježanje treba doći u obliku jače samosvijesti i komunikacijske dominacije, pri čemu se jača Njezin unutrašnji život.

Ono će se u posljednjoj dramskoj sekvenci odviti tako da Služavka u potpunosti nestaje (*Služavka je otišla. Više se ne vraća. Ona ponovno legne kraj svog Ljubavnika.*) iz govorne situacije, ali ostavlja trag na jezičnoj razini. Prethodno utvrđeno fingiranje međurazinske komunikacije ostvareno u unutrašnjem komunikacijskom kanalu između Služavke i Nje, u kojem one većinom funkcioniraju prema principu pitanja i odgovora, prenosi se u potpunosti na monološku dramsku sekvencu koju izgovara Ona nakon što ju Služavka napusti, a koja se također sastoji od pitanja i odgovora

i upravo prikazuje unutrašnje, emocionalno stanje dramskoga lika, odnosno konačan oblik introspekcije:

ONA: Znala si da ću se predomisлити?
 Ti si znala da će on doći.
 Nije mi više mučno.
 A da nije došao?
 Tko zna.
 Ovo je ipak život u meni.
 Možda nesretan. Kratak.
 A kakav je moj?
 Sve je kako jest i bit će kako mora biti.
 Kad god mi dođeš, bit ćeš dobro došla.
 Samo, ne sada.
 Ne još.
 Još malo.
 [...]
 Novi život sada
 Nastaje u meni,
 [...]
 U lancu,
 Obična karika.
 I to je dobro.
 Dobro.
 Dobro je. (114–115)

Njezina je replika shematsko osvježenje proizašlo iz susreta s Majčinim i Bakinim iskustvom, manirama, ponašanjem pa i razgovornim stilom te dubljim poniranjem u samu sebe. Situacijski je monološka, jezično dijaloška jer ličnu zamjenicu deiktički može zauzeti i Služavka, nerođeno žensko dijete ili Ona. Proizvedena antropomorfizacija svijesti, koja je organizirala večernji susret avetinja, omogućila je kognitivnu promjenu u shvaćanju vlastite situacije. Prema tome možemo zaključiti kako se u drami Kaštelan povratak uprizoren morbidnom večerom reflektira na povratak samoj sebi i pokušaju razumijevanja određenih postupaka, sukoba i poteza koje određeni dramski likovi vuku. Međutim jezični zaostatak dijalogiziranja sa Služavkom u Njezinu monologu može uputiti i na ključan aspekt analitičke dramaturgije koji je prepoznao i Freud, a to je opomena čitatelju. Ona se doduše neće realizirati u grčko-tragičkom obliku kora, nego će se u suvremenoj drami moći postići dvostrukom deiktičnošću lične zamjenice *ti*, pri čemu se i čitatelj/publika može osjetiti prozvan(im)a. Dramski lik tek

na papiru ostaje naizgled sam, ali će se uprizorenjem ponovno okružiti sugovornicima, prilikom čega će se iznova ostvariti suradnja dramatičarkina jezičnog izbora te strukturalno naznačene diskurzne devijacije, što može generirati shematska osvježanja gledatelja.

Zaključno

Prethodna je analiza *Posljednje karike* uputila na nužnu isprepletenost pragmalin-gvističkih i kognitivnih alata u susretu s dramom u kojoj se sukob već dogodio. Ne zanemarujući već uočene pragmastileme u vidu kršenja maksima, strategija uljudnosti ili mjesta interturnusnih razmjena, skrenuli smo pozornost na veliku važnost primjene kognitivnih shema čak i u slučajevima kada se čini da bi se verbalna agresija mogla pretvoriti u sukob. U kontekstu suvremene hrvatske drame posebno je zanimljivo pratiti dramaturška rješenja koja će odgoditi konfliktne situacije i eventualno utjecati na potencijalne čitatelje ili gledatelje. U slučaju odabranoga dramskog teksta na komunikacijskoj je razini jasno fingiranje međurazinske komunikacije koja se na jezičnom planu prikazuje dijaloški, a na vremensko-prostornim se koordinatama očituje u brisanju psiholoških granica koje utječu na sama strukturalna obilježja dramskoga teksta, ali i na pojavu kolektivne pozornice ili višeglasja. Također je zanimljivo primijetiti kako se pojava višeglasja može ostvariti a da se nužno ne govori o epizaciji drame ili ubacivanju pripovjedne instance, nego se poruka čitatelju/gledatelju može posredovati na pragmastilističkoj i kognitivnostilističkoj razini, što je ponajprije razvidno u deiktičkoj prirodi ličnih zamjenica, na što se mogu usmjeriti i daljnja istraživanja.

Literatura:

- BENNISON, N.: Accessing character through conversation: Tom Stoppard's *Professional Foul*. In: CULPEPER, J., SHORT, M., VERDONK, P. (ed.): *Exploring the language of drama*. London: Routledge, 1998, s. 67–83. ISBN 0-203-00315-2.
- BIONDA, G. (2022): *Stilističko čitanje suvremene hrvatske drame – od dramskoga do kazališnog teksta* [online]. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet; 2022, s. 57–58. Available at: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:484726>. [cit. 07.04.2024].
- BIRCH, D.: *The language of drama: critical theory and practice*. London: Macmillan, 1991, 175 s. ISBN 0333516389.
- BOBIN, J.: The expression of passive aggression in family conflicts in selected American plays. *Jezyk. Religia. Tozsamosc* 2 (28) 2023, s. 21–40.

- COOK, G.: *Discourse and Literature: the interplay of form and mind*. Oxford: Oxford University Press, 1995, 285 s. ISBN 0194371859.
- CULPEPER, J.: (Im)politeness in dramatic dialogue. In: CULPEPER, J., SHORT, M., VERDONK, P. (ed.): *Exploring the language of drama*. London: Routledge, 1998, s. 83–96. ISBN 0-203-00315-2.
- EDELSKY, C.: Who's Got the Floor? *Language in Society*, 1981, č. 3, s. 383–421. ISSN 1234-5678.
- FREUD, S.: *Tumačenje snova I*. Novi Sad: Matica srpska, 1981, 350 s.
- GOFFMAN, E.: *Interaction Ritual: Essays on Face-To-Face Behavior*. New York: Anchor Books; Doubleday & Company, 1967, 270 s.
- HEGEL, G. W. H.: *Predavanja iz estetike I*. Zagreb: Demetra, 2011, 374 s. ISBN 9789532251234 (sv. 1.).
- HERMAN, V.: *Dramatic discourse: dialogue as interaction in plays*. London; New York: Routledge, 1995, 331 s. ISBN 0415184517.
- HERMAN, V.: Turn management in drama. In: CULPEPER, J., SHORT, M., VERDONK, P. (ed.): *Exploring the language of drama*. London: Routledge, 1998, s. 19–34. ISBN 0-203-00315-2.
- JEFFRIES, L., MCINTYRE, D.: *Stylistics*. New York: Cambridge University Press, 2010, 226 s. ISBN 978052172869.
- KAŠTELAN, L.: *Četiri drame*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1997, 190 s. ISBN 9536014874.
- KATNIĆ-BAKARŠIĆ, M.: *Stilistika dramskog diskursa*. Zenica: Vrijeme, 2003, 245 s. ISBN 9958778173.
- LJUBIĆ, L.: Privatni prostor u suvremenoj hrvatskoj drami. *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 2006, 32 (1), s. 360–374.
- LJUBIĆ, L.: Obitelj u suvremenoj hrvatskoj drami. In: HEĆIMOVIĆ, B. (ed.): *Kompleks obitelji i četvrt stoljeća tranzicije i globalizacije u hrvatskoj drami i kazalištu: Krležini dani u Osijeku*. Osijek, Zagreb: HNK Osijek, HAZU, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Zagreb, Filozofski fakultet, 2015, s. 162–168. ISBN 978-953-347-057-2.
- MUKAŘOVSKY, J.: Dvije studije o dijalogu. In: MIOČINOVIĆ, M. (ed.): *Moderna teorija drame*. Beograd: Nolit, 1981, s. 264–292.
- PAVIS, P.: *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Izdanja Antibarbrus, 2004, 451 s. ISBN 953-6160-63-3.
- PIŠKOVIĆ, T.: Dramski diskurs između pragmalingvistike i feminističke lingvistike. *Rasprave Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje*, 2007, č. 1, s. 325–341.
- PFISTER, M.: *Drama: teorija i analiza*. Zagreb: Hrvatski centar ITI, 1998, 449 s. ISBN 953-6343-12-6.
- SARRAZAC, J.-P.: *Poetika moderne drame: od Henrika Ibzena do BernaraMari Koltesa*. Beograd: Clio, 2015, 233 s. ISBN 9788671024907.

SEMINO, E.: Schema Theory and the Analysis of Text Worlds in Poetry. *Language and Literature*, 1995, 4 (2), s. 79–108.

SIMPSON, P.: Odd talk: studying discourses of incongruity. In: CULPEPER, J., SHORT, M., VERDONK, P. (ed.): *Exploring the language of drama*. London: Routledge, 1998, s. 34–54. ISBN 0-203-00315-2.

VRGOČ, D.: Nova hrvatska drama (primjeri dramskog stvaralaštva s kraja 80-ih godina). *Kolo*, 1997, (2), s. 80–3. ISSN: 1331-0992.

WEBER, J. J.: Three models of power in David Mamet's *Oleanna*. In: CULPEPER, J., SHORT, M., VERDONK, P. (ed.): *Exploring the language of drama*. London: Routledge, 1998, s. 112–128. ISBN 0-203-00315-2.

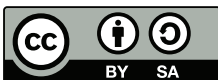
About the author

Gabrijela Puljić

University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences, Department of Croatian Language and Literature, Zagreb, Croatia

gpuljic@ffzg.hr

<https://orcid.org/0000-0003-1061-4228>



This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-SA 4.0 International license terms and conditions (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). This does not apply to works or elements (such as images or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights.