

Pragmastilistička analiza obiteljskih odnosa u suvremenoj hrvatskoj drami

Antičević, Iva

Master's thesis / Diplomski rad

2024

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:591218>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-10-08**



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

Repository / Repozitorij:

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





Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet u Zagrebu
Odsjek za kroatistiku

Iva Antičević

**PRAGMATILISTIČKA ANALIZA OBITELJSKIH ODNOSA U
SUVREMENOJ HRVATSKOJ DRAMI**

Diplomski rad

Zagreb, rujan 2024.

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za kroatistiku

Katedra za stilistiku

**PRAGMASTILISTIČKA ANALIZA OBITELJSKIH ODNOSA U
SUVREMENOJ HRVATSKOJ DRAMI**

DIPLOMSKI RAD

8 ECTS-bodova

Iva Antičević

Zagreb, 18. rujna 2024.

Mentor

dr. sc. Gabrijela Puljić

IZJAVA O AUTORSTVU DIPLOMSKOG RADA

Ovim potvrđujem da sam osobno napisala diplomski rad pod naslovom

Pragmatilistička analiza obiteljskih odnosa u suvremenoj hrvatskoj drami

i da sam njegova autorica.

Svi dijelovi rada, podaci ili ideje koje su u radu citirane ili se temelje na drugim izvorima (mrežni izvori, udžbenici, knjige, znanstveni, stručni članci i sl.) u radu su jasno označeni kao takvi te su navedeni u popisu literature.

Iva Antičević



Zagreb, 18. rujna 2024.

Sadržaj

1. Uvod.....	1
2. Pragmatilistička analiza dramskog teksta.....	2
2.1. Što čini pragmatilističke alate?	4
3. Suvremena hrvatska dramska obitelj	10
4. Neman novog tisućljeća pred vratima.....	16
4.1. Tanja Radović: <i>Iznajmljivanje vremena</i>	17
4.1.1. Preduvjet raspada je raspad	18
4.1.2. Tko je pred vratima?	25
5. Apatija sina razmetnoga.....	29
5.1. Ivor Martinić: <i>Dobro je dok umiremo po redu</i>	29
5.1.1. Vježbanje života	30
5.1.2. Vježbanje drame, drama izmiče	37
6. Početak je kraj je početak	40
6.1. Monika Herceg: <i>Ubij se, tata</i>	40
6.1.1. Obitelj kao obitelj	41
6.1.2. Entropija (autorskog) glasa.....	48
7. Zaključak.....	50
8. Popis literature	52
Kazalo imena	58
Kazalo pojmova	60
Sažetak	62
Summary	62

1. Uvod

Posljednje desetljeće prošlog stoljeća označava raskid s modernističkim tendencijama koje obitavaju u dramskom pismu i označava početak suvremene hrvatske dramske produkcije. Iako još uvijek ne postoji sustavan i cjelovit opis suvremene hrvatske drame nakon 90-ih, njezinih tematskih i stilskih silnica, gotovo da nema dramatičara koji u nekoj mjeri nije tematizirao obitelj. Obitelj je suvremenim hrvatskim dramatičarima poslužila za reflektiranje društveno-gospodarskih promjena koje su zahvatile hrvatsko društvo između dvaju tisućljeća, kritiku postojećih tradicionalnih obrazaca nuklearnih obitelji, tematiziranje pojedinačnih identiteta u složenoj mreži obiteljskih odnosa i propitivanje budućnosti koncepta obitelji u suvremenom kontekstu. Zbog usmjerenosti na komunikacijski aspekt teksta, koji se kada govorimo o drami tiče odnosa autora i čitatelja i komunikacije likova samih, potom činjenice da kvaliteta odnosa proizlazi iz kvalitete komunikacije te usmjerenosti na sociokulturni kontekst, pragmatilistički se alati pokazuju kao pogodna potka za analizu obiteljskih odnosa suvremenih hrvatskih dramskih obitelji.

U prvom ćemo poglavlju ponuditi okvir za pragmatilističku analizu dramskog teksta, definirati alate koje preuzimamo iz pragmalingvističke ostavštine i supostaviti pragmatilistiku drugim bliskim disciplinama, a koje mogu poslužiti za daljnje tumačenje odabranih tekstova. Drugo poglavlje zainteresirano je za prikaz dosadašnjih suvremenih hrvatskih dramskih obitelji, problema koji je nagrizaju i privatnih prostora u kojima obitava. Potom slijedi pragmatilistička analiza triju tekstova suvremene hrvatske dramske produkcije koji tematiziraju (nuklearnu) obitelj, a za koje smatramo da dobro ocrtavaju karakteristike suvremene hrvatske drame uopće. Ponudit ćemo pragmatilističko čitanje drama *Iznajmljivanje vremena* Tanje Radović, *Dobro je dok umiremo po redu* Ivora Martinića i *Ubij se, tata* Monike Herceg. Cilj je rada opisati način na koji dramatičari prikazuju obitelj i (skladne ili narušene) obiteljske odnose. Iz konverzijskog ponašanja likova utvrdit će se zajednički komunikacijski obrasci apostrofiranim obiteljima.

2. Pragmastilistička analiza dramskog teksta

Diskurzivni zaokret koji se odvija zadnjih 30-ak godina stilistici je omogućio stvaranje novih modela za interpretaciju književnih tekstova (usp. Katnić-Bakaršić 2015; Ryznar 2018). To znači da su nova strujanja unutar stilističkih krugova omogućila „zanemarenom djetetu“ (Culpeper, Short, Verdonk 1996, prema Katnić-Bakaršić 2003: 9), dramatičan stavu pozornost. Zahvaljujući razvoju pragmalingvistike¹, konverzacijske analize i analize diskursa, po prvi se put javljaju radovi i zbornici koji ističu stilističku vizuru dramskog teksta, a alati su spomenutih disciplina zadobili reputaciju početnih koordinata glede stilističke analize drame.

Naslovno apostrofiranu pragmastilistiku pomnije ćemo razjasniti. Riječ je o nimalo začuđujućem spoju uzmemo li u obzir da su obje sastavnice – pragmalingvistika i stilistika – zainteresirane za izbor koji čini korisnik jezičnog znaka iz svojeg jezičnog repertoara (Ryznar 2018: 255). Iz pragmalingvističke perspektive govorimo o izboru za kojim korisnici jezičnog znaka posežu u ostvarenju nekog cilja, točnije u obavljanju kakve radnje (npr. zahtjev, molba, obavijest). Izbor o kojem je riječ nastaje na temelju znanja, uvjerenja, pretpostavki, iskustava i namjera koje dijele korisnici jezičnog znaka. Izbor iz stilističke perspektive tiče se stilske razine samog teksta te učinaka koji izbori imaju na recipijenta (isto). Pragmastilistika integrira ta dva poimanja izbora, pa primjenom pragmalingvističkih alata luči jedinice kojima korisnici jezičnog znaka ostvaruju ciljeve, potom interpretira razloge koji su u pozadini takve uporabe jezičnih znakova, ne bi li otkrila i opisala pojave na razini samoga teksta, a koji ostavljaju različite učinke na čitatelja (npr. afektivni učinak). Važno je napomenuti da je pragmastilistika zainteresirana za odnos među autorom, čitateljem i tekstom u stvarnom sociokulturnom kontekstu (Wales 2011: 336; Warner 2014: 364). Jedinicu za kojom traga pragmastilističar mogli bismo nazvati

¹ U ovom ćemo diplomskom radu rabiti pojam „pragmalingvistika“. Pod pojmom pragmalingvistika podrazumijevamo disciplinu koja svaku uporabu jezika gleda kao djelovanje, a u opseg svojeg razmatranja uzima korisnika (pošiljatelja i primatelja) jezičnog znaka, jezični i izvanjezični kontekst (Palašić 2020: 14). Izvanjezični kontekst, odnosno „priopćajna situacija“ uključuje opis mjesta, vremena i svrhe jezičnog djelovanja (Soring i Penzinger 2001: 217) U *Struni – Hrvatskom strukovnom nazivlju* nailazimo još i na pojmove „pragmatika“ i „lingvistička pragmatika“ [<http://struna.ihjj.hr/naziv/pragmalingvistika/53697/>]. U definiranju odnosa među pragmatikom, pragmalingvistikom i lingvističkom pragmatikom valja posegnuti za Morrisovim poimanjem znaka. Uporaba nekog znaka definirana je sintaktičkim, semantičkim i pragmatičkim pravilima. Pragmatiku Morris definira kao disciplinu koja proučava odnos između znakova i onih kojih se njima služe, a takvo će viđenje kasnije preuzeti i Rudolf Carnap (Akmajian i sur. 2010: 364) S obzirom na to da je jezik samo jedan od mogućih znakovnih sustava, pragmalingvistiku (lingvističku pragmatiku) definiramo kao lingvističku inačicu pragmatike.

pragmastilemom. Leo Hickey zbrku glede razlikovanja temeljnih metodoloških pitanja među spomenutim disciplinama sažima u nekoliko krilatica, pa lingvist postavlja pitanje „Što si rekao?“, stilističar „Kako si to rekao?“, pragmatičar „Što si učinio?“, a pragmastilističar „Kako si učinio to što si učinio?“ (Hickey 1993, prema Ryznar 2018: 255).

Drama je konverzacijski žanr, a dijalog je njezin temeljni element. Dramski dijalog, kako navodi Short (1998: 179–181), funkcionira po zakonitostima svakodnevnog, spontanog² dijaloga. Određen je kontekstom u kojemu se odvija, konverzacijskim pravilima, izmjenama turnusa i eventualnim skrivenim značenjima koji se upisuju u iskaze. Iz toga dakako proizlazi činjenica da dramski dijalog zadovoljava sve premise jezičnog djelovanja³, što ga približava proučavanju dijaloga uopće (Katnić-Bakaršić 1999: 54). Svako odstupanje od pragmatičkih norma⁴, uloga⁵ ili očekivanja u svakodnevnom, spontanom dijalogu može dovesti do posljedica pa je zanimljivo promatrati kakvu ulogu odstupanja mogu imati na razini dramskog teksta i kakav se stilski učinak na taj način postiže.

Postavimo li metodološki okvir na takav način, mogli bismo svesti pragmastileme pod koncept otklona. Međutim pri takvom određenju ipak valja biti oprezan – otklon koji bi se ticao pragmastilističara ne tiče se nužno deskriptivnostilističke koncepcije otklona kao odstupanja od „uobičajenog, stilski neutralnog, neobilježenog načina izražavanja“ (Josić 2019: 33). Pragmastilem doista jest neka vrsta otklona, odstupanja od pravila (npr. kršenje principa kooperativnosti) ili očekivanja, ali da bismo mogli uočiti stilske učinke odstupanja, nužno je

² U literaturi još nailazimo i na sintagme poput „razgovor koji se prirodno odvija“ (engl. *naturally occurring conversation*) (Short 1998: 168) i „prirodni“ dijalog (Katnić-Bakaršić 2003: 38). Kod sintagmi „prirodni“ dijalog (i sama Katnić-Bakaršić stavlja navodnike) i neprirodni dijalog valja biti oprezan pa nam se zgodnijim rješenjem čine odredbe poput svakodnevnog dijaloga ili spontanog dijaloga. Uporabom navedenih sintagmi želimo dodatno ukazati na artifičijelnu prirodu dramskog dijaloga.

³ Primjerice Elam (1980: 145) navodi da je jezik dramskog teksta „mreža komplementarnih i konfliktnih ilokucija i perlokucija“, a jezična je interakcija likova više djelovanje nego opisivanje.

⁴ Pod pojmom norma podrazumijevamo regulatore čovjekova djelovanja, a jezične su norme samo dio društvenih normi. Jezične norme obuhvaćaju gramatički (fonološke, sintaktičke, semantičke) i pragmatički plan. Pragmatičke norme pak obuhvaćaju situacijske (prikladno, primjereno iskazivanje s obzirom na situaciju) i konverzacijske norme (reguliraju kooperaciju, relevantnost i koherenciju) (Ivanetić 1995: 11).

⁵ Pod pojmom uloga podrazumijevamo „skup društveno-situacijskih obilježja čovjekova ponašanja“ (Ivanetić 1995: 11). S obzirom na temu diplomskog rada, baviti ćemo se ulogom oca, majke, djeteta i sl.

razmatranje cjelokupnog dramskog konteksta, točnije okvira⁶ i scenarija⁷ svakog iskaza, odnosno „raznovrsnih mogućnosti dijaloga“ (Bionda 2022: 26). To znači da pragmatistom nikako ne proučavamo kao izoliranu jedinicu, nego ga uvijek promatramo u odnosu na kontekst u kojemu se pojavljuje. Kako bi to bilo moguće, valjalo bi naznačiti i nekoliko drugih posebnosti komunikacije u drami. Ponajprije, komunikacija se u drami odvija na dvjema razinama; prvu čini komunikacija između autora i čitatelja⁸, a drugu čini komunikacija koja se odvija među samim likovima (Short 1996: 169; Katnić-Bakaršić 2003: 18–22). Pragmatističar je stoga zaokupljen načinima na koji autor komunicira s čitateljima uz pomoć glavnog i pomoćnog teksta (npr. didaskalija) isto onoliko koliko je zaokupljen i interakcijom među samim likovima. On dakle kroz iskaze likova kroji zaključke o fiktivnom svijetu i dramskom kontekstu, a potom i o zahtjevima koje autor postavlja pred svojeg (implicitnog) čitatelja. Takva nas organizacija komunikacije u drami dovodi do čitatelja kao sudionika komunikacijskog procesa koji – oslanjajući se na vlastitu komunikacijsku kompetenciju – razlikuje fiktivnu od stvarne komunikacije, potom uočava posljedice komunikacijskog ponašanja likova, ali i dekodira autorove poruke koje su mu upućene (Bionda 2022: 50).

Vratimo li se na Hickeyjevo „Kako si učinio to što si učinio?“, zaključujemo da je cilj pragmatističkog čitanja dramskog teksta opis odnosa između primatelja i pošiljatelja poruke te opis ilokucijske snage poruke. S obzirom na dvorazinsku komunikaciju u drami, ono što se podrazumijeva u interakciji likova, a rekli smo da je to razumijevanje cjelokupnog konteksta iskaza, podrazumijeva se i u odnosu čitatelja i autora.

2.1. Što čini pragmatističke alate?

Nakon što smo definirali što je to pragmatistika i kako pragmatističar pristupa dramskom tekstu, ukratko ćemo nabrojati alate koje rabimo u analizi. Na kraju zbornika radova posvećenom jeziku dramskog teksta *Exploring the Language of Drama* Peter K. W. Tan, hotеći

⁶ Okvir (*frame*) je kognitivnolingvistički koncept koji podrazumijeva zajedničke pretpostavke o nekoj situaciji. Govorimo li o dramskom tekstu, mislimo o zajedničkim pretpostavkama koje se ne odnose samo na likove u interakciji, nego i na dramskog pisca i čitatelja.

⁷ Scenarij (*script*) označava zajedničke pretpostavke o slijedu kakve radnje, odnosno o redoslijedu sekvenci koje sačinjavaju kakvu radnju.

⁸ Čitatelj u ovom pogledu zapravo obuhvaća različite tipove čitatelja: „čitatelj u fotelji“, redatelj, urednik, producent, scenograf, glumci (Bionda 2022: 50).

savjetovati buduće stilističare koji žele napisati esej o drami, sugerira oslanjanje na analizu govornih činova, princip kooperativnosti, teoriju uljudnosti i konverzacijsku analizu (1998: 166–169). Prva tri alata preuzeta su iz pragmalingvističkog nasljeđa stoga će predstavljati okosnicu rada. Konverzacijske ćemo se analize, a potom i diskursne stilistike dotaknuti u onoj mjeri u kojoj se one mogu nastaviti na pragmastilistička čitanja dramskog teksta.

Govorne činove i jezično djelovanje vezujemo uz britanskog filozofa Johna Langshawa Austina i njegovu znamenitu knjigu *Kako djelovati riječima* (1962). Esencijalnu dihotomiju teorije govornih činova čini opreka *konstativ* (iskaz kojim se nešto konstatira i koji podliježe kriteriju istinitosti ili neistinitosti) i *performativ* (iskaz kojim se ništa ne konstatira, stoga ne podliježe navedenim kriterijima, ali može biti posrećen i neposrećen što ovisi o uvjetima u kojima je iskazan). Teoriju je govornih činova u početku temeljio na visokoritualiziranim radnjama (npr. vjenčanje, imenovanje, krštenje) da bi ju naposljetku proširio na svakodnevne i uobičajene radnje (npr. obećanje, naredba, praštanje). U konačnici razvija pet razreda glagola svrstavajući ih u pojedini razred s obzirom na njihovu ilokucijsku snagu, a oni su kako slijedi: verdiktivi, egzercitivi, komisivi, behabitivi i ekspozitivivi (2014: 107). Prve su dvije skupine ponajviše vezane uz performative institucionaliziranog tipa, primjerice suđenja ili vođenja sastanka. Svrha je komisiva pak obvezivanje govornika na činjenje kakve radnje u budućnosti (obećanje, zahtjev, obveza, preuzimanje odgovornosti). Behabitivi su vezani uz društveno ophođenje (zahvale, čestitanje), a posebno su plodno tlo za neiskrenost (2014: 114). Naposljetku ekspozitivivima se izražavaju stavovi i čine kakva pojašnjenja (potvrde, tvrdnje, opisivanje, napominjanje).

Austinovu teoriju govornih činova književni su teoretičari razradili dalje, pa se – oslanjajući na koncept performativa – književnost počinje tumačiti kao čin, događaj (usp. Culler 2001: 111–125). Njegova je teorija zadobila značajno mjesto glede interpretacije samih književnih tekstova, a u tom je pogledu značajan doprinos Shoshane Felman, koja zaključuje da je uzrok sukoba u Molièrovu *Don Juanu* ustvari različito poimanje jezika (1993: 22–23). Don Juanu govoriti znači djelovati, stoga je njegov jezik performativan i ne podliježe kriteriju istinitosti. Međutim njegove obožavateljice na jezik gledaju kao na sredstvo prenošenja istine pa je njihov jezik konstativan.⁹ Vratimo li se na stilistiku, Katnić-Bakaršić zaključuje kako uspješne analize

⁹ Pod našim nebom Pišković (2004) propituje različito poimanje jezika između likova Krležine drame *U agoniji*. Na istom korpusu autorica iz perspektive feminističke lingvistike pristupa konceptu pristojnosti (bila bi to uporaba onoga

dramskog teksta nema bez analize govornih činova s obzirom na to da pošiljatelji poruke posežu za govornim činovima u ostvarenju kakvog interakcijskog cilja (2003: 96). Dakle u interpretaciji se osvrćemo na ilokucijsku moć iskaza i perlokucijski učinak koji čin ima na primatelja poruke. Jedan od mogućih puteva kojim može teći pragmatistička analiza dramskog teksta vezan je uz kategorizaciju govornih činova s obzirom na njihov učinak u komunikacijskoj situaciji – konsens ili disens (Ivanetić 1995: 72–74). Konsens se kreće od neagresivnog djelovanja kojim se održava ili stabilizira odnos, točnije postiže nekonfliktno stanje, dočim je disens nesklad koji nastaje kada jedan ili više sudionika ne odustaje od svojeg komunikacijskog cilja. Interpretacijom govornih činova, osim što razlučujemo uzroke i načine nastanka konflikta, zapravo dolazimo i do značajnih spoznaja o samim likovima, njihovim stavovima¹⁰ te odnosima moći koji diktiraju njihovu dinamiku.¹¹

Herbert Paul Grice zadobio je počasno mjesto u filozofskom i lingvističkom nasljeđu ponajprije odmičući se od ideje idealnog jezika i smještajući svakodnevni, spontani jezik i njegove zakonitosti u prvi plan. Osim toga, Grice smatra da je svaka konverzacija neka vrsta „zajedničkog napora“ u kojemu se, ako ne vidi jasan cilj, onda barem nazire „prihvatljiv smjer“ (1975: 45). Taj cilj ili smjer može biti razvidan od samog početka ili se može modificirati tijekom razgovora. U pozadini svake interakcije zapravo je princip kooperativnosti koji nalaže da svaki sudionik konverzacije mora oblikovati svoj doprinos tako da bi odgovarao zahtjevima situacije i ciljevima konverzacije u koju je uključen (isto). U okviru teorije razvit će četiri maksime kojih se valja pridržavati. Maksima kvantitete tiče se doprinosa koji u komunikacijskoj situaciji mora biti primjeren – ni više, ni manje informativan. Maksimom kvalitete ukazuje na nužnost iskazivanja istinitih sadržaja i sadržaja za koje postoji primjeren dokaz. Maksima relevantnosti nalaže, kako

što Austin označava behabitivima) kao konceptu koji se više vezuje uz ženski jezik. Zaključuje kako iz perspektive feminističke lingvistike valja izbjegavati podjele na ženski i muški jezik jer se u empirijskim istraživanjima za to teško nalaze potvrde (2004: 338).

¹⁰ Na ovom bismo mjestu u tekstu ukazali i na koncept modalnosti kao sredstva pomoću kojeg govornici iskazuju stavove. Oslanjajući se na Fowlera i Simpsona, Gibson i Whiteley (2018: 109–112) iznose četiri tipa modalnosti: deontička, bulomejska, epistemička i perceptivna. Deontičku modalnost vezujemo uz izricanje dužnosti, zahtjeva ili obveza, bulomejsku uz izricanje želja, epistemička se pak odnosi na razinu govornikova uvjerenja u kakav iskaz, a perceptivna uz govornikova auditivna i vizualna opažanja.

¹¹ U tom je pogledu izrazito informativna i zanimljiva studija Valerie Lowe ‘*Unhappy*’ confessions in *The Crucible* u stilističkom zborniku *Exploring the Language of Drama* (1998). Drama govori o mladoj služavki Titubi koja, pod pritiskom svojih gospodara, priznaje da je vještica. Lowe pragmatističkom analizom ukazuje na neposrećenost Titubina priznanja zbog neravnomjerne raspodjele moći. Potom ukazuje i na jaz između onoga što govornik želi reći i onoga kako izgovoreno tumači slušatelj, odnosno ukazuje na pošiljateljevu nemogućnost kontrole perlokucijskih učinaka vlastitih iskaza.

joj samo ime i kaže, relevantnost u određenoj komunikacijskoj situaciji. U konačnici, maksima modaliteta regulira nejasnoće i dvosmislenost, nalaže lapidarnost i uvažavanje redoslijeda. Kršenje maksima u svakodnevnoj, spontanoj interakciji više je pravilo nego izuzetak. Intencionalnim kršenjem maksima prenosi se implicitni sadržaj, odnosno nastaju konverzacijske implikature. Govornici često na pitanja daju pretjerano opširne odgovore, ublažavaju istinu, odmiču se od teme razgovora i neočekivano mijenjaju govorničke uloge, a ponekad su nejasni i dvosmisleni. Isto to dakako očekujemo i u interakciji među dramskim likovima, a svrha je kršenja maksima, osim razvoja fiktivnog svijeta zbivanja i dinamike likova, postizanje kakva stilskog učinka. Čitatelju preostaje raspoznati kada i zašto likovi narušavaju načelo kooperativnosti, kakvu poruku autor upućuje takvim konverzacijskim ponašanjem likova te u konačnici kakav učinak autor želi postići na čitatelja (npr. stvaranje komičnog učinka kršenjem koje od maksime).

S obzirom na to da smo rekli kako je kršenje maksima više pravilo nego iznimka, nameće se pitanje zašto je tomu tako. Kao jedan od mogućih odgovora može poslužiti teorija uljudnosti koju razvijaju Geoffrey Leech, a potom dalje razrađuju Penelope Brown i Stephen Levinson. Kako sam Leech tumači, princip kooperativnosti održava komunikacijski kanal i zajednički cilj, dok princip uljudnosti regulira pozitivne odnose među sugovornicima (Leech 1983: 82). Uljudnost bismo svakako mogli nazvati strategijom koju govornik primjenjuje kako bi ostvario određeni cilj, stoga je često pokazatelj „različitih stupnjeva (ne)solidarnosti između odašiljatelja i primatelja poruke“ (Marot 2005: 56). Leech naime postulira šest maksima koje pridonose regulaciji odnosa među sudionicima konverzacije, a to su kako slijedi: maksima takta (Minimiziraj štetu za sugovornika; Maksimiziraj korist za sugovornika), maksima velikodušnosti (Minimiziraj korist za sebe; Maksimiziraj korist za sugovornika), maksima odobravanja (Minimiziraj kritiziranje sugovornika; Maksimiziraj pohvalu sugovornika), maksima skromnosti (Minimiziraj pohvalu sebe; Maksimiziraj kritiziranje sebe), maksima slaganja (Minimiziraj neslaganje sa sugovornikom; Maksimiziraj slaganje sa sugovornikom) i maksima suosjećanja (Minimiziraj nesuosjećanje ili antipatiju između sebe i sugovornika; Maksimiziraj suosjećanje ili simpatiju između sebe i sugovornika) (2014: 34–35).

Strategijama uljudnosti bavili su se još Penelope Brown i Stephen Levinson. Osim Gricea, značajan je utjecaj na njihovu teoriju izvršio i sociolog Erving Goffman, odnosno njegov koncept

lica.¹² Brown i Levinson lice tumače kao sliku o sebi koju pojedinac želi stvoriti i održati tijekom interakcije s drugim (1987: 61). Razrađujući koncept lica uvode pojmove pozitivnog i negativnog lica. Prvotna je želja sudionika konverzacije poštovanje, zbog čega se pozitivno lice može očuvati izricanjem pohvala, podrške i uvažavanjem identiteta sugovornika. Potonji se koncept odnosi na želju pojedinca za neometanim djelovanjem, a negativno se lice može očitovati uporabom indirektnih iskaza. Licu se može prijetiti pa autori razrađuju pet strategija kojima se to čini. Na vrhu piramide nalazi se direktnost ili suhoparna službenost (*bald-on-record*) (Bionda 2022: 49), dakle iskazi su to u kojim nema ublažavanja ilokucijske snage. Sljedeća je strategija pozitivna uljudnost, a postiže se ublaživanjem iskaza kroz uporabu nadimaka, odmilica, izražavanjem dobrih želja i slično. Treća je strategija usmjerena na sugovornikovo negativno lice, a ono se postiže indirektnim, ublaženim i nenametljivim iskazima. Neizravnom uljudnošću (*off record*) od sugovornika se očekuje iščitavanje govornog čina. Posljednja strategija zapravo je izbjegavanje ili odustajanje od bilo kakve strategije.¹³ Neuljudnost u dramskom dijalogu uvijek je izbor autora, a motivirana je aspektima fiktivnog svijeta koji se razrađuju i porukom koju autor takvim stilskim prenosi čitatelju (Culpeper 1998: 87).

Dijaloška priroda dramskog teksta otvara brojne smjerove u kojima može teći daljnja stilistička analiza predložka. Na početku smo poglavlja rekli da su razvoj pragmalingvistike, konverzacijske analize i analize diskursa označili početak stilističkog bavljenja dramom. Navedene nam se discipline čine logičnim slijedom pragmastilističkog čitanja i opisa kakvog dramskog teksta. Konverzacijska analiza u odnosu na pragmalingvistiku, koja jezik vidi kao sredstvo djelovanja, uporabu jezika gleda kao mjesto uspostavljanja odnosa između onog tko govori i osobe koja će vjerojatno govoriti sljedeća. Kako navodi Clift, dva su temeljna pojma iz kojih konverzacijska analiza derivira spoznaje – *akcija* (u značenju *djelovanje*) i *sekvenca* (slijed djelovanja kroz konverzaciju, odnosno sredstvo kojim se djelovanje implementira) (2016: 2–3). Replike koje upućuju likovi mogu se u tom kontekstu podvesti u dvije kategorije – replike davanja

¹² Goffmanov pojam lica vuče korijene iz engleske usmene tradicije, a povezan je s osjećajem srama i poniženja, stoga se uz njega veže frazem *losing face*. U našem jeziku na takav način funkcionira koncept obraza, pa se obraz može izgubiti, ukaljati, oprati. U kontekstu analize dramskog teksta, ipak se čini prikladnijim držati pojma lica (Bionda 2022: 49).

¹³ Na pragmalingvistici dobro znanom prozoru Bionda će ilustrirati navedene strategije. Primjer bi suhoparne službenosti stoga bio iskaz „Zatvori prozor“, pozitivne uljudnosti „Dragi, zatvori prozor“, negativne uljudnosti „Možeš li, možda, zatvoriti prozor“, neizravne uljudnosti „Prehladno je u sobi“. Izbjegavanjem primjene kakve strategije možda se ne ispunjava cilj, ali se povećava mogućnost prehlade (2022: 49).

i replike traženja (Katnić-Bakaršić 2003: 45). Preuzimajući govornu ulogu davanja ili traženja, otvara se komplementarna uloga sugovorniku, a njegova reakcija na dodijeljenu ulogu može biti poželjna ili nepoželjna.¹⁴ Dok se konverzacijska analiza zaustavlja na opisu poželjnih i nepoželjnih reakcija, stilistika tumači funkciju tih kršenja. Vratimo li se na naše određenje pragmastilistike i nužnost čitateljskog oslanjanja na vlastitu komunikacijsku kompetenciju, a potom i kontekstualizaciju pisanog teksta i poruke koja se njime prenosi, dolazimo do koncepta stila kao diskursa, odnosno diskursne stilistike. Diskursnostilistička analiza nastavila bi se na pragmastilističku na način da bi iznjedrila stilske formacije koje same po sebi potom mogu prerasti u diskurs (npr. poetički, antipoetički, aktivni, pasivni, inovativni, konzervativni) (Biti 2004: 159).

U ovom kratkom pregledu opisan je samo jedan od mogućih pristupa proučavanju dramskog teksta – pragmastilistički. Katnić-Bakaršić (2006: 235–236) kao neizostavan aspekt proučavanja dramskog dijaloga navodi još i tumačenje odnosa dominacije i subordinacije te kognitivne sheme¹⁵. Završetak pragmastilističkog tumačenja dramskog teksta početak je kojeg drugog pa se metafora raskrižja koju spominje Katnić-Bakaršić (2015) čini nikad aktualnijom.

¹⁴ Jedan je od mogućih smjerova konverzacijske analize i izmjena turnusa (*turn-taking*). Stilističaru koji se zaputi u analizu izmjene turnusa Herman (1998: 25) nudi neke aspekte koji služe kao nit vodilja, a tiču se ponašanja likova u govornoj situaciji. Stoga stilogenim postaje tko se obraća komu, komu se nitko ne obraća, tko sluša ili ne sluša o čemu se govori, odgovaraju li sudionici razgovora na ono što govornik izriče, jesu li oni koji preuzimaju riječ pak oni kojima je prethodni turnus upućen, duljina iskaza, (stilske) karakteristike govora likova, način na koji je preuzimanje riječi izvršeno i naposljetku, pojava i uzroci tišine.

¹⁵ Sheme koje navodi Katnić-Bakaršić razvijaju se pod djelokrugom kognitivne psihologije i lingvistike i više bi se ticale kognitivnostilističkog pristupa dramskom tekstu. Pod pojmom *shema* podrazumijevaju se znanja i očekivanja govornika nastala prethodnim iskustvima. Što su kognitivni modeli govornika bliži, oni će lakše komunicirati. Sukob ili otežana komunikacija među likovima može proizlaziti iz različitog pozadinskog znanja, shema i očekivanja. Nešto više o pozadinskom kognitivnom mehanizmu lika saznajemo iz njegova gledišta (*point of view*). McIntyre (2004: 144), oslanjajući se na Chatmana (1978), razlikuje perceptivno i konceptualno gledište, prvo vezano uz ono što lik fizički vidi, a drugo vezano uz njegovu ideologiju, vjerovanja i način razmišljanja. McIntyre stoga (2006: 47–54) preuzima Shortove jezične indikatore gledišta (shematski orijentiran jezik, jezik ispunjen vrijednosnim stavovima, razlika između dane i nove informacije, deikse, izravna ili neizravna reprezentacija misli i percepcije, organizacija događaja) i pridodaje im pragmastilističke koncepte poput presupozicija i Griceova načela kooperativnosti. Sve navedeno dakle tekstni su signali pomoću kojih stilističar uočava i interpretira uvjerenja lika, a takva se vrsta analize svakako pokazuje pogodnom kada je riječ o analizi sukoba.

3. Suvremena hrvatska dramska obitelj

Određeno razdoblje društvenog razvoja povezano je s pripadajućim modelom obitelji. To znači da je ponuditi jedinstvenu definiciju obitelji izrazito teško, stoga je prikladnije govoriti o različitim „obiteljima”. Sociološko se mišljenje o obitelji kroz povijest također mijenjalo pa će primjerice funkcionalisti nuklearnu obitelj smatrati ključnom instancom reprodukcije, odgoja djece i socijalizacije ili drugačije rečeno – primarne socijalizacije i stabilizacije ličnosti (Giddens 2007: 175). Funkcionalističke postavke oštro su osporavane najprije zbog inzistiranja na opravdanosti podjele kućnog rada na muškarce i žene, a potom i zbog upitnog odnosa spram priznavanja važnosti društvenih institucija, poput vlasti, škole i medija. Tijekom 70-ih i 80-ih godina prošlog stoljeća feminističke će perspektive isticati skepsu o obitelji kao suradničkoj jedinici kako bi propitale i istaknule iskustva žena u obiteljskoj zajednici (isto). Posljedično će se razviti i nove sociološke perspektive koje će sve više isticati transformaciju obiteljskih oblika, a u prvi će plan dospjeti teme poput sve većih očekivanja od veza i odnosa, povećanih stopa razvoda, pojava samohranih kućanstava, ponovno sklopljenih brakova i rekonstruiranih obitelji (Giddens 2007: 178–183). Uzmemo li u obzir suvremeno hrvatsko društvo, ono je od devedesetih naovamo suočeno s promjenama na svim područjima društvenog života i još uvijek je u tranziciji od tradicionalnog ustroja prema modernitetu. Zapadno društvo, pa tako i hrvatsko, ima dugu povijest „kriza” obitelji, a takav se diskurs pojavljuje u okolnostima kada se samo društvo nalazi u tranziciji iz jednog sociokulturnog modela u drugi (Moore 1994: 6). Dio te, ako ne krize, onda barem zapitanosti o budućnosti i prirodi obiteljskih odnosa odrazit će se na hrvatsku književnost, poglavito dramu.

Početak suvremene¹⁶ hrvatske dramske produkcije smještamo u devedesete godine prošlog stoljeća (npr. Lederer 2004: 17–25; Weber-Kapusta 2014: 1). Lederer će ovo razdoblje označiti

¹⁶ Pišući o tom razdoblju, teoretičari se služe i brojnim drugim oznakama: *postmodernistička*, *mlada* i *nova/novija hrvatska drama*. Nije zgoreg ukratko napomenuti što ostale sintagme obuhvaćaju. Naime, kako navodi Bionda (2022: 116), uporabom oznake *postmodernistička hrvatska drama* teoretičari ukazuju na odnos dramskih tekstova spram modernističkih modela dramskog pisma koji hrvatskom dramom obitavaju sve do osamdesetih. Postmodernističke tendencije koje uočavamo ponajprije se odnose na uporabu jezika drugih medija, poremećaja ustaljenih dramskih funkcija vremena i prostora, kao i uvođenje novih tema i motiva (Lederer 2004: 29). *Mlada hrvatska drama*, čini se, najrasprostranjenijom oznakom za dramatičare koji stasaju počevši s Gavranovim projektom *Suvremena hrvatska drama*. Boris Senker (2001) i Jasen Boko (2002) opredjeljuju se za naziv *novija/nova hrvatska drama*. Rafolt (2007: 7) napominje kako je Bokin epitet nova „kao adekvat, ako ne i pandan, popularnome dramsko-poetičkome obrascu ‘nove europske drame’ u razdoblju devedesetih.“

razdobljem zaokreta, ističući napuštanje modernističkih tendencija i usmjeravanje ka postmodernističkoj poetici (2004: 33). Već tada nazire se heterogenost suvremenog hrvatskog dramskog stvaralaštva, a ono podrazumijeva i supostojanje različitih generacija pa je pronaći zajednički nazivnik ili okosnicu izrazito teško.¹⁷ Načelno rečeno, prva polovica devedesetih godina u literaturi je uglavnom označena eskapističkim tendencijama (npr. Boko 2002: 7, Bagić 2016: 126). Dramski svjetovi najmlađeg naraštaja autora ograđuju se od izravnog tematiziranja tmurne i neizvjesne zbilje. Kako navodi Weber-Kapusta, odbijanje tematiziranja ratne zbilje znak je egzistencijalne dezorijentiranosti pred nesigurnostima koje donosi novi poredak stvarnosti (2014: 14). S tim u vezi, Boko konstatira da je temeljna odrednica devedesetih zapravo tjeskobnost (2002: 8). Hrvatskim dramatičarima pripisat će se „novi osjećaj svijeta, u kojemu se tektonski društveno-politički poremećaji osjećaju prije kao slutnja ili naznaka nego što se o njima izravno govori” (2002: 20). U drugoj polovici devedesetih snažnije se progovara o aktualnim stanjima zbilje, pa se kao tematske formacije pojavljuju rat, postratna trauma, tranzicija i globalizacijski trendovi. Osim toga, novo će tisućljeće aktualizirati žensko dramsko pismo, ustoličiti razdoblje postdramskog kazališta¹⁸ i na velika vrata smjestiti tehnološka čudesa (npr. Senker 2001: 36, Rafolt 2007: 21, Car-Mihec i Rosanda Žigo 2021: 468). Suvremena je hrvatska drama od druge polovice devedesetih uvelike zainteresirana za tematiziranje žarišnih rak-rana zbilje, počevši od traume i otuđenja, propitivanja ženskih identiteta i identiteta uopće, pa sve do informacijsko-komunikacijskih tehnologija. Komentirajući tako zajedničke crte suvremenih hrvatskih dramatičara, Lana Šarić utvrđuje da je to „izniman smisao za sadržaj; za stvarnost, za ovdje i sada“ (2011: 38).

U zborniku povodom dvadeset i petih Krležinih dana u Osijeku pod naslovom *Kompleks obitelji i četvrt stoljeća tranzicije i globalizacije u hrvatskoj drami i kazalištu* objedinjeni su brojni

¹⁷ Posljednje desetljeće prošlog stoljeća ujedno je i posljednje sustavno opisano i kanonizirano desetljeće glede hrvatskog dramskog stvaralaštva.

¹⁸ Sintagma *postdramsko kazalište* vezana je uz istoimenu Lehmannovu knjigu, kojom se nastoji naznačiti nova paradigma u tumačenju odnosa između dramskog teksta i kazališta. Dramski je tekst u postdramskom kazalištu samo „element, sloj ili ‘materijal’ scenskog oblikovanja, a ne njegov gospodar“ (2004: 16). Time se zapravo želi ukazati na zaokret koji se, počevši od 1970-ih, očituje prodorom kazališne perspektive i kodova u dramski tekst. Kako Lehmann napominje „samo konstelacija elemenata odlučuje o tome treba li se neki stilski moment čitati u kontekstu neke dramske ili postdramske estetike“ (2004: 24). Tipičnim se karakteristikama ovakve vrste kazališta pokazuju grotesknost, fragmentirana naracija, stilska heterogenost, hipernaturalistički i neoekspresionistički elementi, točnije sve ono „što slavi kazalište kao proces“ (isto).

tekstovi koji potvrđuju da je obitelj tema za kojom hrvatska drama poseže često. Dramatičarima može biti aktualna jer okuplja različite tipove identiteta, bez obzira na to je li riječ o užoj ili široj obitelji, i u tom se pogledu pokazuje kao sjecište sila koje se mogu sukobljavati. Antagonističke sile drame koje dovode do sukoba stvarat će atmosferu iz koje se potom lako dadu iščitati društveni, politički i filozofski uzroci (Pavis 2004: 364–365). Sve to naravno moguće je uz premisu da je obitelj osnovna društvena jedinica, točnije „društvo u malom”. Autori koji se odlučuju tematizirati obitelj čine to na nekoliko načina – ona im služi kao sredstvo intimističkog propitivanja vlastitog identiteta ili kao institucija čije postojanje valja propitati, no gotovo je uvijek prikazana kao institucija duboko nagrizena društvenim zbivanjima (Ljubić 2015: 164).

Kao ogledne primjerke hrvatskih dramskih obitelji u čijem je središtu pojedinac, Ljubić navodi obitelji iz *Mrtve svadbe* Asje Srnc Todorović i *Posljednje karike* Lade Kaštelan (2015: 164–165). U *Mrtvoj svadbi* granica je između života i smrti zamučena, pa inače mrtva, ali u lijevom krilu ormara pohranjena, Majka komunicira s likovima koji pripremaju Kćerkinu svadbu. Izdvaja se lik Kćeri, koja pristaje na udaju samo kako bi ispunila svoju dužnost. Na kraju drugog epiloga dolazi mrtva, a njezina je simbolička smrt, kako navodi Petranović (2005: 162–164), samo perpetuiranje ustaljenih obrazaca, stoga i ona zadobiva svoje mjesto u ormaru. *Posljednja karika* Lade Kaštelan u središte zbivanja smješta tri naraštaja žena, a okupljene protagonistice jednostavno su označene imenima Baka, Majka i Ona. Kroz Njezin se lik najjasnije propituje utjecaj nasljeđa na pojedinca te, svjesna zapletenih mreža ljubavnih odnosa svojih prethodnica, propituje koncept majčinstva. Zajedničko je protagonisticama Asje Srnc Todorović i Lade Kaštelan krhki i fluidni identitet i preispitivanje nametnutih uloga. Pozicioniranje pojedinca unutar složene mreže obiteljskih (i društvenih) odnosa tematizira i Tomislav Zajec u drami *Ono što nedostaje*. Šesnaestogodišnji David, sin Muškarca i Žene, nakon objave svoje homoseksualnosti ne dobiva povratni odgovor, a nakon što uviđa da empatiju i suosjećanje ne može dobiti ni dijalogom intimizacije, počinut će samoubojstvo (Bionda 2021: 138).

Od individualnih previranja i smještanja unutar vlastite obitelji postepeno dolazimo do obitelji kao žrtve sumorne zbilje. Kao predstavnice potonje u literaturi se uglavnom spominju drame *Cigla* Filipa Šovagovića, *Veliki bijeli zec* Ivana Vidića, *Jug II* Davora Špišića i *Posmrtna trilogija* Mate Matišića. Šovagovićeva drama prati četvoricu braće Ciglenečki koji dane provode negdje na zagrebačkoj periferiji, potom najmlađi brat Cigla dobiva poziv za vojsku, a po povratku

se teško privikava na novi poredak stvarnosti. Rasap je obitelji uvjetovan ratnom zbiljom, a obrisi tmurne svakodnevice vidljivi su u mutnim poslovima u koje se upušta najstariji brat Levi. Prvi dio drame *Veliki bijeli zec* Ivana Vidića odvija se 30. svibnja 1995. na dan jarunskog mimohoda, dok je drugi dio smješten pet godina kasnije. Sveobuhvatniji prikaz zbilje postiže se odabirom likova iz različitih slojeva društva. U središtu je zbivanja obitelj satnika Lukše koji na mimohodu shvaća da državu nije briga za one koji su je prvotno i izgradili. Lukša se odaje alkoholu, njegova obitelj zapada u neimaštinu i naposljetku su primorani pojesti kućnog ljubimca kako bi preživjeli. U Špišićevoj drami *Jug II* okidač za rasap obitelji nesreća je u šećerani, ali se dodatno pogoršava gospodarskim neprilikama. Poslijeratna trauma najbolje je oslikana u Matišićevoj *Posmrtnoj trilogiji*. U trima dramama pojavljuje se plejada likova koja nije u mogućnosti prevladati ratnu traumu, a izdvajamo primjerice likove u potrazi za tjelesima bližnjih, bivše vojnike pored čijeg je imena naznačen postotak invaliditeta, odbačenu djecu i prostitutke. Ljubić navodi i drame koje odlaze korak dalje i propituju budućnost obitelji kao institucije te navodi *Svinje* Tomislava Zajeca, *Dolinu ruža* Ivana Vidića i *Moj sin samo malo sporije hoda* Ivora Martinića (2015: 164–165). U *Svinjama* Tomislava Zajeca upoznajemo dvije sestre koje život provode uzgajajući životinje na farmi, a slobodno vrijeme – osim pjesmom i plesom – ispunjavaju odlascima u grad i ubijanjem profesora. *Dolina ruža* utopijski je svijet u koji odlazi Vidićev Petar, inače korumpirani bankar koji obitelji uskraćuje mogućnost beskonačne kartične kupovine i samim je time dovodi do egzistencijalnog ruba. Likove Martinićeve drame upoznajemo na dan Brankova rođendana, a suočeni su – osim s planiranjem proslave – i s nemogućnosti prihvaćanja njegova invaliditeta. Obitelj kao da ne ispunjava svoju funkciju. Tako je majka frustrirana zbog organizacije svečanosti, otac vječito odsutan, dementna se baka vraća u vrijeme mladenačkih ljubavi, a sestra Doris previše je okupirana zbivanjima na vlastitom ljubavnom planu.

Nisu samo vanjski čimbenici poput gospodarskih (ne)prilika ili izraženih društvenih promjena razlog rasapa obitelji. Smatramo li obitelj osnovnom društvenom jedinicom (svojevrsnim društvom u malom), uvidjet ćemo kako promjene koje će zahvatiti društvo mogu potjecati iz obitelji same. Tako će Kristini Gavran u drami *Spremni* strah od smaka svijeta poslužiti kao platforma za kritiku društva čija „[je] formativna jedinica obitelj zapravo leglo krajnje sebičnog djelovanja“ (Gašparović 2013: 170).

Govorimo li već o obitelji, valjalo bi naznačiti još i činjenicu da riječ „obitelj“ proizlazi od glagola „obitavati“, a zasnovana je na zajedničkom životu užeg kruga srodnika¹⁹. Osim što često tematizira obitelj, suvremena hrvatska drama posljedično zaviruje i u privatne prostore, točnije obiteljski dom. Funkcija prostora u dramskom tekstu ne zaustavlja se samo na pružanju okolnosti za djelovanje likova. Djelovanjem likova, njihovim kretanjem kroz prostor upisuje mu se smisao i on stoga postaje značenjskim mjestom. Omeđen četirima zidovima obiteljski dom trebao bi se manifestirati kao mjesto ugodna života. Znakovitim bi se mjestom unutar obiteljskog doma stoga trebao smatrati stol kao simbol suživota svih članova obitelji, mjesto susreta i razumijevanja, svojevrsna jezgra svetosti. Simbolička se priroda stola može nazrijeti iz brojnih frazema i značenja koja utjelovljuju, primjerice *postaviti stol* u značenju pripremiti obitelj/koga drugog za blagovanje. Nadalje, frazemi *biti na stolu* ili *staviti na stol* najšire rečeno označavaju ponuđeni izbor (jela ili čega drugoga). Poznajemo i frazem *staviti (sve) karte na stol* u značenju otkrivanja namjera, *okupiti oko stola* podrazumijeva stanovitu vrstu prihvaćanja. Krenemo li u suprotnom smjeru, *staviti (što) pod stol* znači skrivati namjere. Stol se dakle pokazuje kao izrazito znakovito mjesto – mjesto je to susreta, iz čega posljedično proizlazi slaganje ili sukob. Osim toga, izrazito se plodonosnim čini proučavanje stola iz perspektive semiotike svakodnevice, koja – kako navodi Katnić-Bakaršić (2006: 88) – otkriva znakove i složene odnose znakova svuda oko čovjeka, na čovjeku i u čovjeku (npr. način odijevanja, govora, hodanja). To dakako uključuje i predmete kojima je okružen ili kojima se svakodnevno služi. Napomenimo još da je sveti prostor prema Elliadeu znakoviti prostor, to mjesto erupcije svetoga, mjesto hijerofanije (2005: 15–18) – a skladna bi obitelj smještena u obiteljskom domu svakako predstavljala najveći stupanj svetog, odnosno put do neba. No čini se da su privatni prostori suvremenih hrvatskih dramskih obitelji daleko od idiličnih, upravo suprotno – gotovo su uvijek negativno označeni, a vrlo često se povezuju i s ludničkim prostorima. Ljubić tako zamjećuje da su suvremeni hrvatski dramatičari „potražili čovjeka na vjetrometini poslijeratne zbilje – pronašli [su] ga u njegovu stanu, u luđačkoj košulji, kraj zeca u pacu“ (2006: 372).

Korpus koji ćemo analizirati sačinjen je od triju suvremenih hrvatskih drama koje tematiziraju obitelj – *Iznajmljivanje vremena* Tanje Radović, *Dobro je dok umiremo po redu* Ivora Martinića i *Ubij se, tata* Monike Herceg. Na razmeđi između tradicionalnog i modernog naše se

¹⁹ HJP = Hrvatski jezični portal <https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search> [pregled 9. 2. 2024]

suvremene hrvatske dramske obitelji lako mogu uklopiti u model dramskih obitelji koji opisuje Ljubić (2015). Radović tako obitelj suočava s rapidnim razvojem digitalne tehnologije, gospodarskim neprilikama i potrošačkom kulturom. Ivor Martinić pak zainteresiran je za izražen proces individualizacije, dok Monika Herceg u dramsko stvaralaštvo vraća teme rata, poraća i traume. Zajedničko svim trima dramama zapitanost je nad budućnosti tradicionalne nuklearne obitelji. S obzirom na temu našeg rada, zanimat će nas kako se takva obitelj nosi s promjenama koje donosi nova struktura stvarnosti, odnosno kakvi se komunikacijski obrasci pojavljuju u njihovim odnosima. Uzimajući u obzir *Europsku studiju vrednota*, u kojoj Hrvatska sudjeluje dvaput, kao jedna od temeljnih obiteljskih vrijednosti navodi se „spremnost na raspravljanje o problemima između muža i žene” (Ljubić 2015: 168). Kako kvaliteta obiteljskih odnosa ovisi o kvaliteti komunikacije, pragmatistički alati pomoći će nam da u govornim situacijama dramskih obitelji iščitamo narušene odnose, neuspješne komunikacijske obrasce ili nemogućnost prevladavanja obiteljskih problema.

4. Neman novog tisućljeća pred vratima

O posljednjoj će godini devedesetih Krešimir Bagić pisati na sljedeći način: „Ulazak u zadnju godinu devedesetih – dvijetisućitu – uzbudio je i svijet i Hrvatsku. Svijet je strahovao od milenijskog buga, tj. od mogućnosti da računalni sustavi, koji bilježe zadnje dvije znamenke, poistovjete 1900. i 2000. godinu i tako nanesu goleme štete gospodarstvu” (2016: 131). *Y2K bug* mogao je uzdrmati sve – dizala, avione, sustave za kontroliranje temperature, a svijet se još jednom našao pred apokalipsom. Tanja Radović, dramatičarka čije se ime u antologijama pojavljuje tek „sporadično i oprezno” (Car-Mihec 2006a: 320), ne libi se tematizirati digitalne svjetove i nove medije, a oni postaju okosnicom i temeljnim izazovom njezina dramskog stvaralaštva (Car-Mihec 2007: 516). Boris Senker će Tanju Radović (uz Ivanu Sajko) nazvati predstavnicom „recimo tako tehno-drame” (2001: 36). Zanimanje za digitalne tehnologije i svjetove posebice je zastupljeno u njezinu ranom stvaralaštvu, odnosno prvoj zbirci dramskih tekstova *Iznajmljivanje vremena* (2001) sačinjenoj od šest drama – *Mačja glava* (1995), *Iznajmljivanje vremena* (1995), *Kompjutor* (1996), *Mreža* (1998), *Zarobljeni u crtežu* (1998) i *Putovanje u plavo* (2000). U svakom od pobrojanih tekstova ljudski su odnosi u nekoj mjeri propitani kroz digitalnu matricu. Nataša Govedić zahvalit će „Bogu (onom kasparovskom)” što računala i suvremena ljudska paranoja pred njima napokon ulaze kao tematske iskrice u suvremenu hrvatsku dramu (Govedić 1997, prema Car-Mihec 2006b: 104).

U drami *Mačja glava* tako zavirujemo u isprazni, otuđeni i sivi život jednog bračnog para. Natruhe životnosti pojavljuju se samo kada se na televiziji prikazuje njihova omiljena sapunica te oni oponašaju emotivne prizore iz života televizijskih likova:

(muž i žena za televizorom; ona štrika, on stišće daljinski upravljač; neko vrijeme šute)

MUŽ: *(glazba početne špice)* Evo ga, počinje! *(oboje ustanu i izvode scenu)*

ŽENA: Ti znaš da nikada neću postati tvoja žena, Stiiv!

MUŽ: Nemoj mi to činiti, Liiz!

ŽENA: Prekasno je, Stiiv! Ne znam bi li među nama sve moglo biti kao prije.

MUŽ: Obećajem ti da se to više nikada neće ponoviti Liiz! (2001: 17)

Car-Mihec u Radovićkinjoj drami *Kompjutor* prepoznaje aktualna stanja svijeta i panični strah od računalne tehnologije (2006b: 104–105). Kompletna je *cyberpunk* kultura uronjena u strah od budućnosti, a u navedenoj drami strah je utjelovljen u liku Gospođe Voditelj, male poduzetnice

koja osjeća dubinsku nelagodu zbog gubitka kontrole nad informacijama, čemu prethodi uvođenje računalnog sustava u poduzeće. U isto vrijeme njezin zaposlenik Vinnie napokon se osjeća kao gospodar svoje, doduše digitalne, stvarnosti i fasciniran je beskrajnim mogućnostima računala. Kada ono preuzme kontrolu nad poslovanjem, a potom i njihovim ponašanjem, Gospođa Voditelj zatočena je u neprekidnom nizu ponavljanja zahvalnog govora povodom napredovanja. Vinnie imitira Simbu iz Disneyjeva *Kralja lavova*, a šarmantni prodavač računala G. Computing poput kakve pokretne reklame ponavlja prodajne fraze kojima pokušava privući nove kupce. Granica između realnog i digitalnog dodatno se propituje kroz likove Orfeja i Kiborga (Euridike) u drami *Mreža*. Orfej, surfer i ovisnik o NET-u pronalazi idealnu partnericu u ženi-stroju, no zbog ulaska u zabranjene zone NET-a kažnjen je povratkom u stvarni svijet. NET postupno preuzima kontrolu nad životima svih likova te u pozadini proizvodi sablasne replike: „I am that which is happening. I am all those who are. Those who are not will never happen. I am and shall be until the end of the eternity.” (2001: 138). *Kompjutor i Mreža* ogledni su primjeri *cyberdrama* za koje su karakteristični motivi otuđenosti, virtualni svjetovi, kompjutorske tehnologije, entropija, emocionalni, psihički i fizički raspad likova (Car-Miheć i Rosanda Žigo 2018: 321). Preostaje nam vidjeti kako se navedena obilježja uklapaju kada se u cjelokupnu formulu uključi obitelj.

4.1. Tanja Radović: *Iznajmljivanje vremena*

Iznajmljivanje vremena Radovićkina je drama koja, čini se, uvelike objedinjuje tendencije suvremene hrvatske drame devedesetih. S jedne strane, ogledni je primjerak socijalnog eskapizma karakterističnog za dio dramskog stvaralaštva tog razdoblja, no u drami se pak s druge strane mogu nazrijeti društveno-gospodarske boljke vremena u kojemu nastaje. Drama je sačinjena od dvaju dijelova i sedamnaest slika te prikazuje četiri obitelji koje dolaze na dvotjedni odmor. Posrednik je između posjetitelja i pravog vlasnika kuće računalo koje djeluje kao panoptički aparat, odnosno načelo stalne vidljivosti. Oduzimanje prava na komunikaciju s drugim posjetiteljima jamči izoliranost, što znači da će se obiteljski odnosi – bili skladni ili ne – dodatno intenzivirati. U konačnici, njihove će živote zloglasni vlasnik kuće prekrajati i pretakati po vlastitom nahođenju.

Dramski likovi ne nose specifična imena, nego su označeni svojim obiteljskim ulogama: Muž, Žena, Sin (I) i Kći (djeca prvog bračnog para) i Sin (II) (sin drugog bračnog para). Već samim imenovanjem likova Radović upućuje na to da će u prvi plan ipak staviti bračne odnose.

To je dodatno naznačeno i svojevrsnim nadnaslovima *Priča prvog/drugog/trećeg/četvrtog bračnog para*. Cilj je dakle autorice prikazati i iscrpiti raznovrsne oblike nuklearne obitelji u različitim stadijima svojeg postojanja – prvi bračni par ima dvoje djece u tinejdžerskoj dobi, drugi ima bolesnog dvadesetogodišnjeg sina, treći bračni par dolazi u kuću za odmor odmah nakon vjenčanja, a četvrti je bračni par najstariji i prvi se put nakon dugo vremena nalazi na odmoru bez djece.

4.1.1. Preduvjet raspada je raspad

Prizor prvog bračnog para započinje ulaskom u besprijekorno uređenu dnevnu sobu. Obitelj je pretrpana stvarima kojima može ispuniti vrijeme u narednim danima, a već iz prvih nekoliko replika daje se zaključiti u kakvom su međusobnom odnosu²⁰:

Muž: **Aaaaa, evo naše kućice!** (*Baca se u naslonjač, otpuhuje.*)

Žena: Ne bacajte stvari na pod! Jedva sam ih spakirala! (*Skuplja stvari s poda i pokušava ih raspakirati i smjestiti negdje; djeca bjesomučno švrljaju i pretražuju sve što ima u kući; ulaze i izlaze lupajući vratima.*)

Muž: Napokon dva tjedna odmora! **Moraš priznati – ovo mi je sjajan potez!** Od sada, svake godine dva tjedna u ovoj kući su naša!

Žena: (*Nabrušeno.*) Nadam se da će ta dva tjedna odmora biti i **moja dva tjedna!**

Muž: A kad se to nas dvoje nismo zajedno odmarali?

Žena: **Nemoj me vući za jezik...**

Muž: Neću. Eto, sad će napokon popustiti napetost koja nam u gradu ne da ljudski živjeti. (*Stanka.*) **Sad ću si ja natočiti malo piva...** (*Ne miče se.*) Trebali bi zaliti nečim ovaj odmor. (*Stanka.*) **Dušo, a gdje si ostavila limenke piva?** (1998: 85)

Muževom je replikom otvorena drama. Riječ je o iskazu koji, uz pomoćni tekst, uspostavlja prostor dramskih zbivanja. Napomenimo samo da se prezentativom „evo“, kojem je svojstvena uskliknost i pokaznost (Silić i Pranjković 2007: 257), otvaraju i prizori sljedećih dviju obitelji. Takvom se replikom, osim referencijalne, ostvaruje i fatička funkcija. Muž želi uspostaviti, a potom i zadržati veselo obiteljsko ozračje. Između ostalog, vrlo je zadovoljan činjenicom da je inicijator ideje o odmoru, pa samim ulaskom u kuću za njega odmor i počinje. Čini se ipak da se Ženinih dva tjedna neće drastično razlikovati od uobičajenih; vidljivo je to u implicitnom govornom činu u kojem se nada da, nakon što je spakirala, a potom i raspakirala cijelu obitelj, dva tjedna odmora podrazumijevaju i dva tjedna odmora za ženu. Čak i kada odlučuje pronaći pivo, Muž to ne čini

²⁰ Mjesta označena podebljanim fontom dalje u tekstu intervencije su autorice radi jasnijeg upućivanja.

samostalno. Krivnju za negativnu obiteljsku atmosferu svaljuje na gradsku vrevu i ubrzani način života. Iz dinamike prvog bračnog para jasno se vide obrasci tradicionalnih obitelji u kojima žena zauzima ulogu domaćice, a otac radi izvan kuće i na taj način skrbi za obitelj. U replikama se konstruira klišeizirana slika muško-ženskog odnosa u kojoj djelatnost muškarca prestaje u trenutku kada nešto plati/omogućí, dok se od žene očekuje briga oko kućanstva, puta i djece. Ni djeca nisu posebno oduševljena dolaskom na odmor. Kuća za odmor je izolirana, stoga su djeca ostavljena bez ikakvih podražaja, a Kći i Sin (I) zapravo nemaju ništa zajedničko:

Muž: Zabavi se nečim. Mogla bi, recimo, naučiti nešto raditi...

Kći: (*Prekine ga.*) Došla sam se odmarati!

Muž: Pa onda se odmaraj!

Kći: Hoću, ali što da radim?!?

Muž: Zabavljaj se s bratom.

Kći: Ja nemam veze s njim. Izmisli ti nešto kad si me ovdje doveo! (1998: 85)

Između Muža i Kćeri stvara se dijalog koji narušava maksimu kvantitete, pa likovi tautološkim ponavljanjem zapadaju u ironiju. Riječ je o, kako kaže Weber-Kapsuta, „egoističkom nerazumijevanju dramskih likova od kojih svatko teži zadovoljenju vlastitih potreba” (2014: 99). Sljedeća sekvenca možda i najbolje oslikava sveopću atmosferu prvog bračnog para:

Žena: Mogla bi se dignuti, lijenčino, i pomoći mami!

Kći: Ja neću biti kao ti!

Žena: (*Mužu.*) Opali joj pljusku!

Muž: Nemojte opet počinjati! Na odmoru smo!

Žena: Neki su na odmoru!

Muž: (*Kćeri.*) Obećaj majci da ćeš joj pomoći i ispričaj se. Hajde, kupit ću ti nešto.

Kći: (*Majci.*) Obećajem da ću ti pomoći i ispričavam se. (1998: 85)

Odnos između prvog bračnog para temelji se na strogo određenim tradicionalnim obrascima ponašanja – Žena je u ulozi domaćice koja ne dobiva pomoć i podršku ostalih ukućana, Muž je skrbitelj obitelji čija se moć očituje u mogućnosti da priušti što materijalno. Djeca su u očima roditelja nezainteresirana i nezahvalna, a sama su izrazito nezadovoljna. Primjerice, Kćerina isprika (behabitiv) i obećanje (komisiv) ne podliježu kriterijima posrećenosti – izrečeni su samo da bi se ublažio trenutačni sukob i eventualno ostvarila materijalna korist, a neprijateljstvo prema majci očitovat će se i kasnije kroz tekst. Sin (I) u prvoj slici progovara svega nekoliko puta i jedan je od mnogobrojnih Radovićkinih likova koji zapada u stanje opčinjenosti digitalnom tehnologijom. Naposljetku, Muž jedini način pomirbe među likovima vidi u okupljanju pred

televizorom kako bi pratili novu humorističnu seriju. Čini se da prvi bračni par i njihova djeca jedino funkcioniraju ili kada su potpuno odvojeni jedni od drugih ili kada njihovu pozornost zaokupljaju digitalni svjetovi. Riječ je dakle o akutnom stanju otuđenja i stereotipizaciji međuljudskih i obiteljskih odnosa (Weber-Kapusta 2014: 97). U prošlom smo poglavlju spomenuli stol kao izrazito znakovito mjesto za obitelj. Pretpostavljamo da je to mjesto susreta i razmjene iskustava, no Radovićkina prva obitelj zadobiva groteskne obrise upravo okupljena oko obiteljskog stola. Druga slika prvog bračnog para započinje Ženinim pozivom (ili naredbom):

Žena: Ručak!!! (*Odbrojava, prije nego je stigla do kraja, djeca brzo sjedaju i halapljivo jedu.*) **Jedan!... Dva!.. Tri!... Sad!** (*Sjedaju muž i žena.*) Već ste počeli jesti, a još nismo rekli da je početak! (*Muž i žena počnu halapljivo jesti; svi se razmahuju priborom i jedni druge prekidaju u govoru; jedu, mljackaju, srču, zveckaju, sve u isti mah, ali u izuzetno sinkroniziranom brzom ritmu.*) U svakoj obitelji zna se gdje je početak! (*Srče.*) Nevjerojatno pohlepna i neodgojena djeca! (1998: 86)

Žena je ta koja pripravlja ručak, postavlja stol, a potom i okuplja ostatak obitelji. Njezinim metadramskim odbrojavanjem, koje je prva tekstualna naznaka utjecaja digitalne matrice nad dramskim likovima i tekstem, započinje groteskni banquet:

Žena: Tako prljavi sjedate za stol!
Muž: (*Srče.*) Pusti ih na miru! Cjepidlačiš!
Žena: Ma nemoj! To je zato jer tebe uopće nije briga za djecu, ni za kuću, ni za išta! (*Mljacka.*)
Sin (I): (*Sestri.*) Dodaj mi kruh.
Kći: (*Bratu.*) Dodaj ti meni. (1998: 86)

Čitatelj već otprilike može očekivati u kojem će smjeru teći obiteljski ručak. Žena uglavnom upućuje optužbe na račun neodgojenosti djece ili nezainteresiranosti Muža, Muž pokušava ublažiti postojeće stanje jer smatra da dolaskom u kuću za odmor svi njihovi problemi moraju iščeznuti, a Kći i Sin (I) neposlušni su. Ponavljanjem naredbi o prosljeđivanju kruha pokazuje se da nitko nije u nadmoćnoj poziciji, što će reći da svatko ostaje bez željenog – bilo da je riječ o kruhu ili razumijevanju drugih ukućana. Zbivanja se dodatno usložnjavaju kada se replike likova miješaju, pa Kći kudi roditelje, a Sin (I) izgovara repliku koju je nešto ranije izgovorio Muž. Pojava takvih izmiješanih replika i uloga svakako je začudna, no očitovat će se kroz cjelokupan dramski tekst, stoga je valja ponnije razmotriti. Miješanje replika iz jednog konteksta u drugi nikada nije uzrok sukoba. Umjesto toga, obitelji dolaze u kuću za odmor s već narušenim obiteljskim odnosima koji se potom samo dodatno intenziviraju, a umjesto da se obitelj sukobi ili eventualno komuniciranjem razriješi sve svoje nedaće, u cjelokupnu se radnju suptilno upliće digitalna tehnologija koja

manipulira njihovim životima, pače replikama. Najbolje je to vidljivo na primjeru obiteljskog ručka prvog bračnog para. Nakon što se odmah po dolasku u kuću za odmor počela osjećati napetost, a iz replika se likova daje zaključiti da je takva obiteljska atmosfera i inače uobičajena, nemogućnost razrješenja problema na vidjelo izlazi kada su članovi obitelji okupljeni oko stola. S obzirom na to da su zapali u začarani krug nezadovoljstva i fokusiranosti na vlastita htijenja, preostaje jedino da se njihovim replikama manipulira. Kulminacija prikaza obiteljskog ručka prvog bračnog para očituje se izgovranjem replika unatrag, stoga slika ručka završava Ženinim pozivom s početka:

Žena: Djeca neodgojena i pohlepna nevjerojatno! Početak je gdje se zna u obitelji svakoj. Početak je da rekli nismo još, a jesti počeli ste već sad! Sad!... Tri!... Dva!... Jedan! Ručak!!! (*Naglo ustanu od stola, mrak.*) (1998: 86)

Priča drugog bračnog para također započinje ulaskom u dnevnu sobu. Drugu obitelj čini sredovječni par i njihov Sin (II) u invalidskim kolicima. Za razliku od prve obitelji, u kojoj su znakovi nezadovoljstva vidljivi na samom početku, druga se obitelj isprva čini znatno skladnijom. Riječ je o požrtvovnim roditeljima koji bježe od gradske vreve i gužve, a komunikacija bračnih partnera uvijek u skladu s djelovanjem na pozitivno lice sugovornika. Svakako se daje zamijetiti isti obrazac tradicionalne obitelji u kojoj Muž skrbitelj omogućuje dvotjedni odmor, a iscrpljenoj je Ženi taj odmor prijeko potreban. Sažalijevanje Sina (II) zamaskirano je u roditeljsku brigu i stoga nije začudno što ga oslovljavaju s „mali” iako ima dvadeset godina, napose riječ je o mladiću koji gestama i mimikom ukazuje na znakove mentalne zaostalosti, a njegove govorne sposobnosti nisu prešle mogućnost ponavljanja slogova. Neobičan obrazac ponašanja vidljiv je u Ženinu obraćanju Mužu; nekoliko ga puta oslovljava s „dragi naš tata”. Na tom mjestu u tekstu postaje razvidan temeljni problem drugog bračnog para. U priči prošlog bračnog para znakovita su mjesta stol, televizija i računalo, no sada će to biti veliki bračni krevet. Na njemu Sin (II) spava omamljen sedativima, a podno se njegovih nogu razotkriva nedostatak intimnosti između Muža i Žene:

Muž: **Dođe li tebi ponekad želja kao meni?**

Žena: Ni govora!

Muž: Baš nikada?

Žena: Što ti pada na pamet? **Ja sam majka bolesnog djeteta. Opterećena sam i bolesna.**

Muž: Aha. (*Stanka.*) Ti misliš da je tvoja bolest takve naravi da nikako ne bismo mogli...

Žena: (*Prekine ga.*) Takve je naravi. **Alergična sam na prašinu, dlake i mirise...**

Muž: Pa – okupao bih se i depilirao.

Žena: ...**životinjskog porijekla**. Ne mogu riskirati da se opet ospem.

Muž: **To svakako ne. Treba čuvati zdravlje da ga nitko ne ugrozi.** (1998: 87)

S obzirom na to da Sin (II) ima dvadesetak godina, drugi bračni par dvadesetak godina živi tako da zatamljuje svoje želje i nagone. Skrb o djetetu i briga oko kućanstva Ženu su naposljetku doveli do takvog stanja, a Muž je taj koji je posljedično također trpio. Eufemizmima stoga pokušava održati Ženino pozitivno lice ne bi li zadobio priznanje kako je i njoj cijelo to vrijeme nedostajalo intimnosti. Na Ženino odbijanje on ipak nastavlja indirektno insistirati na bliskosti, barem to podrazumijevalo neizravan dodir:

Muž: **Ti si diva žena. Koliko samo patiš! Htio bih nekako olakšati tvoje muke.**

Žena: Može mi pomoći samo tvoja bezgranična ljubav.

Muž: O, to svakako! Ti znaš koliko te volim. (*Stanka.*) **Ipak, htio bih ti pomoći nekako....**Ustvari, ne moramo se uopće dodirivati... možemo ostati obučeni...(*Mrak.*) (1998: 87)

Njegova se uvjeravačka strategija dakle očituje u oslanjanju na maksimu suosjećanja i očuvanju pozitivnog lica sugovornika. Svojim replikama kao da sugerira: „Ono što tebi može pomoći u tvojoj bolesti, upravo je ono što ti ja – zbog sebe – moram dati”. Možemo reći da se u prikazu drugog bračnog para dodatno potvrđuje teza o sebičnosti svih likova. Uzrok sebičnosti leži u činjenici da likovi na vrijeme ne iskazuju svoje želje i stavove pa opće nezadovoljstvo prelazi u sebična htijenja.

Treći bračni par novopečeni su mladenci kojima roditelji omogućuju dvotjedni odmor. Komunikacija između Muža i Žene ispunjena je obraćanjima poput „ljubavi”, „najdraži moj”, „anđele moj”, „najdraža moja”. S obzirom na to da su previše fokusirani na vlastiti užitak, nakon što ih u spolnom činu prekine zvuk kosilice, Muž odlučuje pretući vrtlara. Najstariji i četvrti bračni par na putovanje prvi put nakon dugo godina odlazi sam. Čini se da su ih godine obiteljskog života u potpunosti udaljile, a jedina zajednička tema su djeca:

Muž: Ne mogu više! Strašno su zasitne ove pahuljice.

Žena: Slabo jedeš, dragi! Uzmi još.

Muž: Zaista ne mogu više. Pomalo su jednolične.

Žena: (*Sláže njegov tanjurić.*) Ništa im ne fali. Spremit ću ovo za sutra. To je lagana hrana. Šeteta ju je baciti. **Pitam se samo kako će se naša djeca snaći s kućanstvom.** (1998: 90)

Muž i Žena bez prestanka šalju poruke i upućuju pozive djeci. Indikativna je Ženina rečenica u kojoj kazuje da je bez njih besmisleno kuhati, pospremati, čak i svađati se. Bračni su odnosi stoga

trpjeli zbog djece, no ni djeca nisu ostala pošteđena – pretjerano zaštitnički nastrojeni roditelji likuju nad činjenicom da su im odabrali prikladne bračne partnere. Analizom replika svakog lika dolazimo do zaključka da u njihovu govoru nema ničeg distinktivnog. Jezik je svih muževa, žena i djece lišen svake stilogenosti ili začudnosti koja bi nas uputila u kakvu dublju karakterizaciju lika. Njihovi sukobi, na prvu, čitatelju ne predstavljaju izazov i pretjerano ne utječu na razvoj njih kao likova. Riječ je o klišeiziranim mjestima ljudskih i obiteljskih odnosa – nezahvalna djeca, nezadovoljne žene, nesvjesni muževi, autoritarni odgojni stil roditelja i zaneseni mladi bračni par. Radovićkin stilski minus-postupak, odnosno izostanak stilogenosti u govoru različitih likova upravo je u svrhu postizanja klišeizirane slike obiteljskih odnosa. Obitelji su mislile da će dvotjedni odmor unijeti mir i riješiti ih svih nelagoda koje donosi gradski život, no trzavice su se upravo tamo pojavile ili dodatno intenzivirale. Svakako je zanimljivo i to što svaka obitelj u nekom trenutku spominje zloglasno računalo i krucijalno pravilo da komunikacija s drugim posjetiteljima i vlasnikom može biti samo u svrhu razmjene računa, ali nikako privatne prirode:

Muž: Paži što radiš! Taj kompjutor služi za vezu s ostalih četvoro vlasnika kuće. Ne diraj fajlove s računima i porezima.

Žena: Najviše od svega sviđa mi se to što nemamo nikakvih kontakata s drugim vlasnicima. Poludjela bih da mi dolaze u goste i da moram s njima biti „prijateljica”. (1998: 85)

(...)

Žena: Pa da, što će nam kompjutor?

Muž: Zbog elektronske pošte. Samo tako možemo razmjenjivati informacije o računima s ostalim vlasnicima. Privatni kontakti, pa ni oni preko telefona nisu predviđeni. (1998: 87)

Žena: Ali, ja nisam umorna! No, dobro, valjda ćemo smisliti nešto. (*Ustane, šeta po sobi.*) Evo, imamo kompjutor za zabavu.

Muž: Ma ne, to je za kontaktiranje s ostalim vlasnicima.

Žena: Pa u ugovoru stoji da nema komunikacije s ostalima.

Muž: To je samo fiktivna veza za novčane transakcije. (1998: 89)

Činjenica da se informacija pojavljuje u razgovoru svake obitelji dodatno pokazuje stupanj bliskosti njezinih članova. Oni o pojedinostima puta nisu prethodno pretjerano razgovarali. Osim toga, muževi su ti koji uglavnom iznose specifičnosti komunikacije s drugim posjetiteljima, čime se dodatno potvrđuje obrazac muškarca-skrbitelja koji materijalno zbrinjava obitelj. Međutim neki likovi ipak imaju određeni stupanj znanja o uvjetima boravka, pa opetovanu pojavu sličnog razgovora možemo tumačiti i kao vrstu referencijalnog dijaloga. Katnić-Bakaršić naime referencijalni dijalog smatra signalnom dvorazinske komunikacije u drami (2003: 154). Očigledno

je dakle da će računalo odigrati izrazito bitnu ulogu u životima četiriju obitelji jer se čitatelja često podsjeća na njegovo postojanje u dramskom prostoru.

Radnja prvog dijela drame isprekidana je i trima slikama nadrealnih zbivanja. U prvoj takvoj slici Sin (I) i Kći prilaze Sinu (II) koji spava u kolicima, bude ga i podučavaju govoru i hodu. Nakon što mu ostave početnicu za učenje slova i Grimmove bajke, Sin (II) u drugoj nadrealnoj slici dolazi Ženi trećeg bračnog para. Sin (II) Ženu oslovljava s „mama”, a potom i objašnjava da je njezin sin iz budućnosti. U trećoj se nadrealnoj slici okupljaju svi likovi koje smo dosad upoznali i ponavljaju replike iz prethodnih slika. Iako je više likova označeno imenom Žena i Muž, čitatelj s obzirom na sadržaj replike može razlučiti o kojem je točno bračnom paru riječ. Nadrealna razina dakle pokazuje nam da se likovi, za koje nam se izričito napominje da se ne smiju susresti, ipak mogu naći zajedno. Stil se njihovih replika ne mijenja, ali se replike lako premještaju iz jednog konteksta u drugi.

Iako su u već spomenutim referencijalnim dijalozima likovi isticali supostojanje, ali nemogućnost komunikacije jednih s drugima, dalo bi se zaključiti da kuća za odmor ima više odvojenih ulaza, stanova i prostorija za sve obitelji koje su na odmoru u datom trenutku te da je riječ o vremensko-prostornoj simultanosti. No pogledamo li autorske upute s početka priče svakog bračnog para, uvidjet ćemo nešto drugo, sve obitelji o kojima čitamo svoju priču započinju istoj dnevnoj sobi:

Besprijekorno uređena dnevna soba; ulaze muž, žena i dvoje djece pubertetskog uzrasta pretovareni kovčezima, vrećicama i kojekakvim stvarčicama za odmor i razonodu. (1998: 85)

U istu, besprijekorno uređenu dnevnu sobu ulaze sredovječni muž i žena; muž nosi gomilu stvari; žena gura invalidska kolica u kojima se nalazi sin od dvadesetak godina koji držanje, mimikom lica i pokretima pokazuje znakove retardiranosti. (1998: 86)

Ulaze novopečeni mladenci u istu, besprijekorno uređenu dnevnu sobu. (1998: 88)

U istu, besprijekorno uređenu dnevnu sobu, ulazi stariji bračni par s malo prtljage koju jedva nose. (1998: 90)

Samo prvi bračni par zadobiva ‘neutralan’ početak, no svaki sljedeći dolazi u dnevnu sobu u kojoj je prethodno već netko boravio. ‘Neutralni’ početak priče prvog bračnog para dokida se Ženinim odbrojavanjem na početku ručka kojeg nisu svjesni ostali likovi, a ni ona sama. Na drugoj komunikacijskoj razini čitatelj je dakle u stanovitoj, ali ne potpunoj prednosti. Autorska instanca

vješto manipulira brojem informacija i ponašanjem likova. Čitatelju je od početka naznačeno da će biti riječi o više bračnih parova tj. obitelji, no nesrazmjer između onoga što govore likovi i onoga što se pojavljuje u autorskim uputama dakako može izazvati zbunjenost. Osim toga, cjelokupna dužina i raspored slika također su specifični. Slike su kratke, brzo se izmjenjuju, a pojava nadrealne razine ukazuje na raznovrsne mogućnosti i kontekste u kojima se mogu pojaviti likovi. Sve nas navedeno zapravo navodi na pojavu epiziranja u drami, točnije pojavu montaže kao dramaturške tehnike. Montažu će Pfister definirati kao promjene u prostorno-vremenskom kontinuitetu koje impliciraju instancu koja te promjene provodi (1998: 120–121). Smatramo da je nesklad u informacijama kojima barataju likovi (npr. činjenica da su sve obitelji ipak smještene u istoj dnevnoj sobi) i pojava istih replika u različitim kontekstima posljedica posredujućeg komunikacijskog sustava, a pripovjedna instanca nesklad u dramski tekst uvodi s ciljem postizanja stilskog učinka. U konačnici, ona će se pojaviti i u unutrašnjem komunikacijskom sustavu – ili barem zalupati na vrata kuće za odmor.

4.1.2. Tko je pred vratima?

U prvom dijelu drame ustanovili smo klišeiziranu sliku obiteljskih odnosa, a značajno je mjesto u svakoj od priča o bračnim parovima pojava replika koje se tiču računala. Kao što smo rekli, računalo je načelo stalne vidljivosti i čitatelja se na njegovo postojanje kroz dijaloge likova podsjeća često. Napomenimo još i odnos samih likova spram računala – Sin (I) i Kći rado zamjećuju njegovu prisutnost u dnevnom boravku, dok drugi likovi, muževi i žene, osjećaju otpor i jezu, pa ga čak i prekrivaju plahtom. Jasna je dakle stratifikacija između mlađe generacije koja raste tik uz digitalnu tehnologiju i starije generacije koja veći dio života provodi bez nje.

Uloga računala zadobit će nove obrise u drugom dijelu drame, posebice u nastavku priče prvog bračnog para. Ono što se događa prvoj obitelji zapravo je karakteristično za dramsko pismo Tanje Radović uopće – ne postojati u računalnoj bazi podataka, odnosno u virtualnom svijetu, dakle znači ne postojati uopće. Nemogućnost Muža da financijski zbrine obitelj jasan je prodor društveno-gospodarskih odlika postratnog hrvatskog društva. S obzirom na to da se obitelj teško prilagođava nedaćama vremena, tehnološkom razvoju i bujanju potrošačke kulture, preostaje joj

samo brisanje iz baze podataka.²¹ Indikativno je to što proces brisanja predvodi Sin (I) kao predstavnik mlađeg naraštaja:

Sin(I): Provalio sam šifru glavne baze podataka u policiji i izbrisao sve podatke o nama. A onda sam išao redom. Nema nas više ni u jednom kompjutoru na kugli zemaljskoj.

Kći: Provalio si u najbolje osiguranu bazu?! Pa ti si genij!

Muž: Što kažete, djeco? Nema više dugova, nema računa, nema vjerovnika... (1998: 92)

Prikaz prvog bračnog para skončava porukom vlasnika ispisanom na računalu „Znam da ste tu. Dolazim. Vlasnik kuće za odmor.” (1998: 93). I dok je prvi dio drame tematizirao sukob i teškoće u uspostavljanju obiteljskog sklada, drugi se dio uvelike oslanja na topose filmova (i književnosti) strave i užasa. To opravdava i pojavu straha kao temeljne emocije koja se daje zamijetiti u iskazima likova. Sin (II) osjeća prisutnost svih prethodnih posjetitelja koji su svoj život ostavili u kući za odmor, a kuća oživljava i zadobiva groteskne obrise – iz zidova proviruju uši, ruke, oči i prsti. Žena trećeg bračnog para tvrdi kako čuje vlastite replike iz budućnosti, koje se uzgred rečeno poklapaju s replikama Žene četvrtog bračnog para iz prvog dijela drame. Čitatelj bi svakako mogao pomisliti da je u drami riječ o prikazu života jedne obitelji kroz različite etape njezina postojanja, stoga bi redosljed zbivanja, ako bismo se oslonili na kronologiju, glasio: treći bračni par (mladenci), drugi bračni par (sin jedinac koji je invalid), prvi bračni par (Sin (I) i Kći, no to ne objašnjava što se zbilo sa Sinom (II)) i četvrti bračni par (stariji bračni par). Dramski tekst ustrojen je tako da se oslanja na čitateljevo prethodno znanje ili sjećanje o specifičnim iskazima iz prethodnih slika. Pojava takvih replika, a smatramo ih pragmastilemima, u drugom kontekstu ili priči kojeg drugog bračnog para nije s ciljem uvođenja reda ili kronologije u tekst, nego upravo suprotno.

U tom su pogledu izrazito znakovite poruke koje se razmjenjuju uz pomoć računala. Kada Sin (I) prekrši pravilo i stupi u komunikaciju s drugim posjetiteljima, dobit će poruku: „Ne poznajemo vas”. Saznajemo i da je pošiljalac te poruke Žena trećeg bračnog para. Na tom bismo mjestu u tekstu ponovno mogli pomisliti da je riječ o vremensko-prostornoj simultanosti, no primatelj poruke „Ne poznajemo vas.” bit će i četvrti bračni par. Također će ju u računalu ispisati Muž iz priče prvog bračnog para nakon što vlasnik najavi svoj dolazak. Čitatelj dakle ponovo nije u mogućnosti uspostaviti kakve vremensko-prostorne odnose ili logičan slijed događanja. U

²¹ Nešto slično pojavljuje se i u romanesknoj produkciji toga vremena, a takve će tendencije Kolanović označiti sintagmom „kontaminacija potrošačkom kulturom” (2011: 369).

konačnici, pokazuje se da kuća za odmor polako guta posjetitelje, a likovi shvaćaju da su iznajmljivanjem kuće zapravo vlasniku ustupili odsječke svojeg života. Vlasnik kuće će se naposljetku i pojaviti pred vratima četvrtog bračnog para:

(Zvono na vratima. Vrata se širom otvaraju. Iza nema nikog. Muž i žena prestrašeno kriknu, poskoče i uzviknu nekome koga samo oni, s užasom i prezrenošću vide.) (1998: 94)

Neman pred vratima, pretpostavljamo, digitalna je tehnologija koja oduzima odsječke vremena svojih posjetitelja, a priču potom zamućuje, ubrzava, odvija unatrag inkorporirajući nadrealnu razinu ili elemente filmova (i književnosti) strave i užasa. Odnos prostora i vremena u digitalnom je kontekstu također zamućen, pa je zapravo moguće iznajmljujući prostor, ustupiti vrijeme. Uz sve navedeno, likovi za koje pretpostavljamo da ih proizvodi digitalna matrica (npr. vrtlar) ne navode se u popisu likova. To s jedne strane može ukazati na svemoćnost digitalne matrice nad dvorazinskom komunikacijom, ali i na krhkost i rasap identiteta u novom poretku stvarnosti. Zanimljiv nam je u tom pogledu i iskaz Muža drugog bračnog para:

Muž: Tako da svatko ima osjećaj da je jedini vlasnik. I da nitko nikome ne dosađuje. **Tvrtka preko koje smo kupili svoja dva tjedna odmora jamči zaštitu privatnosti. To je u redu!** Isplati se malo više platiti pa se riješiti svih nametljivaca koji vole gurati nos u tuđi život. (1998: 87)

Upravo je privatnost svih obitelji narušena tako što su njihovi životi postali ništa drugo doli materijala koji digitalna matrica prisvaja, prožima, prekraja, a potom i prezentira onako kako ona to želi. U konačnici, likovi ne nose specifična imena, niti imaju idiolekt koji bi ih razlikovao od drugih likova. Čitatelj se kreće od jedne do druge slike pokušavajući usustaviti i definirati odnose među likovima i obiteljima, no dramska se radnja raspršuje u heterogene vidove, odnosno strukturirana je po 'shemi raspadanja' (Car-Mihec 2006a: 223). S obzirom na to da smo rekli kako je cilj pragmatističkog čitanja drame opis odnosa između primatelja i pošiljatelja poruke te opis ilokucijske snage poruke, zaključujemo da je pojava istih replika kod raznovrsnih likova, pojava istih replika u raznovrsnim kontekstima te nemogućnost definiranja pošiljatelja i primatelja pojedinih replika i poruka naznaka emocionalnog, fizičkog i psihičkog rasapa identiteta, a potom i obitelji. U tom pogledu replike su likova, da ostanemo u duhu Radovićkine poetike, *hiperlinkovi* koji nas odводе od jedne obitelji do druge i izmještaju iz jednog odsječka vremena u drugi, upravo s onom lakoćom kojom to činimo u virtualnim svjetovima.

Dok postmodernizam tehnologiju uglavnom pozicionira u okvire negativnih tvrdnji, posthumanistička misao zauzima neutralni stav (Dixon, 2007: 17, prema Car-Miheć i Rosanda Žigo 2021: 476). Radović ostaje dosljedna svojoj poetici, pa digitalnu tehnologiju prikazuje kao dvosjekli mač – ona omogućuje izoliranost za koju obitelj smatra da joj je prijeko potrebna, no upravo će nedostatak kakvih drugih okolnosti na površinu iznjedriti probleme koji nagrizaju obitelj. Usto, nove tehnologije na dosjetljiv način rabi i u izgradnji samog dramskog teksta. Jasan je također i stav dramatičarke o tradicionalnoj obitelji u suvremenom kontekstu. Niti jedna od prikazane četiri obitelji nije se uspjela spasiti od zloglasnog vlasnika kuće za odmor. Vratimo li se na prethodno poglavlje u kojem smo rekli da kvaliteta obiteljskih odnosa proizlazi iz kvalitete komunikacije, zaključujemo da suvremene hrvatske obitelji Tanje Radović ne iskazuju jasno svoje želje i stavove, što posljedično dovodi do nezadovoljstva. Obitelj dakle nikako ne uspijeva jasno komunicirati, riješiti svoje probleme i uspostaviti skladne obiteljske odnose. Prvi (i opširniji) dio drame tematizira tradicionalni tip obitelji u kojima se kuća veže uz žensko rodno polje, a muškarac je taj koji materijalno zbrinjava obitelj. Radović svoj komentar na aktualno stanje stvari jasnije razrađuje u drugom dijelu kada obitelj „provlači“ kroz digitalnu matricu. Obitelj u kojoj su narušeni odnosi lako može postati žrtva novih tehnologija koje su pred vratima.

5. Apatija sina razmetnoga

Ivor Martinić od 2009. godine, kada debitira s dramom *Ovdje piše naslov drame o Anti*, do danas zadobio je važno mjesto unutar suvremenog hrvatskog dramskog stvaralaštva. *Drama o Mirjani i ovima oko nje* otvorila je 150. sezonu Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu, a *Moj sin samo malo sporije hoda* postala je jedna od najnagrađivanih hrvatskih kazališnih predstava. Dramski izričaj temelji na prikazu banalnosti svakodnevice i čini to u skladu s onim što Sarrazac naziva „dramom života”, koja pak tematizira sve sitne događaje na granici beznačajnog, a velikih sudbinskih obrata nema (2015: 48). Kritičari mu pripisuju izrazitu svijest o vlastitom dramskom tekstu (Ljubić 2011: 12), često ga se povezuje s klasicima poput Čehova i Ionesca, dok Diana Meheik navodi kako je Martinića unutar suvremene hrvatske dramske produkcije teško previdjeti zbog načina „na koji upotrebljava jezik” (2013: 167).

5.1. Ivor Martinić: *Dobro je dok umiremo po redu*

Lucija Ljubić u članku *Suvremena hrvatska dramska obitelj* Martinića prepoznaje kao autora koji se odvažuje na propitivanje budućnosti obitelji (2015: 165). Sam je autor smatra zajednicom koja u velikoj mjeri upija sve društvene promjene.²² Vrlo često obitelj prikazuje kroz prizmu obiteljskih svečanosti, za koje Senker primjećuje teatralan i predvidljiv tijek pa je svaka greška u obavljanju propisanih radnji začudnog karaktera (2015: 10). To se posebice očituje u obiteljskim svečanostima cikličkog tipa poput rođendana, koji Martinić razrađuje u drami *Moj sin samo malo sporije hoda*, a koji Ljubić naziva rasadnikom svih mogućih konflikta (2011: 12). Drama *Dobro je dok umiremo po redu* napisana je 2015. i premijerno izvedena 2019. godine u Zagrebačkom kazalištu mladih. Martinić u središte smješta obitelj u jednokratnoj obiteljskoj svečanosti – otvaranju Jankova restorana. Matko Botić dramsku će radnju opisati kao „rastreseno skupljanje krhotina razrušenih obiteljskih odnosa” (2019: 5).

²² Martinić, Ivor. 2019. Smrt i odlazak stalne su mi teme. Svi iz malog mjesta žive s time da će možda otići. Nacional, 20. 9. 2019. <https://www.nacional.hr/martinic-smrt-i-odlazak-stalne-su-mi-teme-svi-iz-malog-mjesta-zive-s-time-da-ce-mozda-otici/> [pregled 5. 6. 2024].

5.1.1. Vježbanje života

Dramu čini osam likova – Paolo, njegovi roditelji Janko i Elza, očeva djevojka Nikolina, Paolova djevojka Lucija i tri očeva prijatelja, Mirko, Zdeslav i Dražen. Radnja je podijeljena na tri dijela, a u autorskim uputama s početka doznajemo da je uslijed poplava u gradu otkazano svečano otvorenje Jankova restorana, zbog čega Janko, Nikolina i Jankovi prijatelji obavještavaju uzvanike o odlaganju proslave. Otvorenje restorana ujedno se poklapa i s noći Paolova odlaska u Ameriku. Likovi stoga ostaju u restoranskom prostoru kako bi dočekali Paola i potom ga ispratili na aerodrom. Prostor dramskih zbivanja u suprotnosti je s eksterijerom, riječ je naime o velikom, prekrasnom, skupom i suhom prostoru u kojem se naizgled ništa ne odvija, a to će, čini se, potvrditi i sam Janko iskazom: *Eto, nema proslave. Tu se večeras ništa neće dogoditi.*

Svakodnevni, spontani dijalog usmjeren je ka skladnom djelovanju, što znači da održavanje komunikacijskog kanala reguliraju princip kooperativnosti i pripadajuće maksime, a odnose među sugovornicima strategije uljudnosti. Dramski će dijalog Marina Katnić-Bakaršić stoga nazvati začudnom verbalnom interakcijom upravo zbog toga što nailazimo na kršenje „pravila svojstvenih prirodnoj konverzaciji” (2003: 41). To što dramski likovi krše neku maksimu ili djeluju neuljudno zapravo je očekivano, a takve pojave u tekstu uvijek tumačimo kao aspekte fiktivnog svijeta, odnosno karakterizacije lika. Analizirajući *Dramu o Mirjani i ovima oko nje* Bionda zamjećuje jezične reakcije likova koje su neprikladne, neočekivane ili neprilagođene kontekstu (2022: 158). Isti obrazac ponašanja daje se zamijetiti i kod naše dramske obitelji:

NIKOLINA: Nemoj biti neukusan, molim te. Kao prvo – ti si vlasnik restorana u maloj siromašnoj zemlji. Vau. Bravo. Kakav osrednji bogataš?! To što živiš između jako siromašnih, ne znači da se možeš zvati bogatašem. Svi ste isti. Mali uspjeh u maloj zemlji odmah je veliki uspjeh. Vlasnik jednog restorana odmah je bogataš. A da ne govorim da svijet najednom ne postoji. Uspjeh u maloj zemlji eliminira svijet jer kome je više u interesu da taj svijet postoji. Ne postoji ništa iznad vašeg malog uspjeha. **Previše si zadovoljan svojim životom. To me nervira.**

JANKO: **Zadovoljan sam jer imam tebe i ovaj restoran. Meni ništa više ne treba.** (2016: 134).

Nikolinin je iskaz neuljudan. Započinje ga etiketiranjem, nastavlja retoričkim pitanjem i završava poopćavanjem Jankova uspjeha. Njezina će obraćanja Janku u kasnijim sekvencama prerasti i u verbalnu agresiju, no iz pragmatističke perspektive stilogena je Jankova reakcija. On se naime obazire samo na posljednji dio iskaza, a u svojim reakcijama uvelike se oslanja na strategije uljudnosti i ne dozvoljava da Nikolinine prijetnje njegovu pozitivnom licu dovedu do kakva

sukoba. Izbjegavanje sukoba među dramskim likovima karakteristično je za cijeli dramski tekst i postiže se na nekoliko načina: 1. likovi zanemaruju cijelu poruku ili njezin veći dio i odgovaraju neočekivano, 2. pošiljatelj poruke sam preusmjerava temu razgovora, 3. odgovorom na upućenu poruku koji u cijelosti izostaje, što je signalizirano pojavom didaskalije *Tišina*, 4. ulaskom novog lika u trenutku kulminacije odnosa između drugih dvaju likova:

NIKOLINA: Zaljubljeni smo jedno u drugo. I to sa svim žrtvama koje idu s time, naravno da se imamo čega bojati. Trebala sam ti ostati ljubavnica. Ja ne znam što će me sutra početi nervirati, a kamoli hoćeš li mi ići još više na živce. Ali ti si previše pošten i sretan što si uspio biti sa mnom. Nije bilo druge. Glup si. Baš si glup. Strašno je kako brzo vi muškarci pomislite da ste besmrtni i da vam nitko ništa ne može. Dovoljan je jedan ostvareni san i jedna žena. **A baš sam se bila naučila kako se živi bez ljubavi. To su bile moje najljepše godine. Jesi zvao u bolnicu?**
JANKO: Javit će mi ako nešto bude. (2016: 134)

JANKO: Zašto si onda došla?
ELZA: Zato što si snove o ovom šanku i o velikim okruglim stolovima sanjao dok si bio sa mnom u braku. Ja večeras imam pravo biti ovdje.
Tišina. (2016: 139)

NIKOLINA: Neću. Hoćeš prestat govorit o meni kao o lijepoj hrani?
JANKO: Plašiš me.
NIKOLINA: I to je nešto. Je li, plašim te?
JANKO: Smiri se.
NIKOLINA: Plašim te? Bu! Neka te plašim. Bu! Vidi me! Žena od krvi i mesa. Jesam strašna? Bu! Bojiš se? Bu!
Janko uhvati Nikolinu i čvrsto je primi. Ona se opire, ali onda odustane. Glumci to sjajno igraju. Za to vrijeme na vratima se pojavljuje Elza. (2016: 136)

Prigušivanje (engl. *attenuation*) odvija se naglo jer ustroj dramskog teksta nalaže da je mogućnost nastavljanja razmjene replika u takvu tonu minimalna (usp. Vuchinich 1986: 284). Dijalog se sukoba stoga nikada ne realizira u potpunosti, a izostajanje pravovaljanih reakcija, pojava tišine ili uvođenje novog lika u svrhe je dedramatizacije samog teksta. Čitatelj tako ostaje uskraćen za veliki katarzični sukob, no Martinić će to nadomjestiti stvaranjem specifičnog pulsirajućeg dramskog ritma. Da bismo pomnije objasnili o čemu je riječ valja posegnuti za konceptom razvijenim pod okriljem konverzacijske analize, a riječ je o pozornici ili podiju (engl. *floor*). Preuzeti turnus značilo bi preuzeti riječ te u isto vrijeme i stupiti na (imati) pozornicu (Herman 1998: 22). Idealni tip pozornice onaj je u kojoj sudjeluju govornici jedan po jedan – govornik je u središtu pozornosti, sugovornici ga slušaju, potom odgovaraju na njegov iskaz i preklapanja nema. Martinić tekst organizira u skladu sa spomenutim tipom pozornice, ali valja naglasiti da je u svakom trenutku

jedan lik u svojevrsnoj povlaštenoj poziciji jer njegove replike opsegom premašuju replike drugih likova. Tako svaki lik zadobiva jednak prostor za iznošenje vlastite nelagode.

Kada smo iznijeli neke osnovne pragmatističke postavke dramskog teksta, valja podrobnije iznijeti o kakvoj je točno dramskoj obitelji riječ. Na samom početku drame susrećemo Janka, njegove prijatelje i petnaest godina mlađu (trofejnu) djevojku Nikolinu. Kao što smo već rekli, otvaranje restorana poklapa se s noći Paolova odlaska u Ameriku. Ujedno je i Jankova i Nikolinina prva godišnjica veze, a o obiteljskoj drami u pravom smislu riječi govorimo jer se nenadano na vratima hotela pojavljuje Elza, Jankova bivša supruga i Paolova majka. Okolnosti za dramski sukob dakle ima – Janko napušta bivšu suprugu nakon godina zajedničkog života, vrlo brzo započinje vezu s Nikolinom i zahvaljujući njezinim dizajnerskim rješenjima napokon otvara luksuzni restoran o kojem prethodno maštao i s Elzom:

ELZA: Lijepo je. Drago mi je da vidim prostor dok nema ljudi.

NIKOLINA: S punom rasvjetom je to potpuno druga priča, ali to ćete vidjeti nekom drugom prilikom.

ELZA: I ovako vidim da su materijali koje ste izabrali jako kvalitetni. Nije se štedjelo, a opet nije toliko skupo da pomisliš: vidi vlasnika, potrošio pravo bogatstvo na ovaj stol, a djeca u Africi gladna.

JANKO: Odmah ti u Afriku!

ELZA: Da. Ove poplave, strašno. Sad rekli na radiju, pronašli prvu žrtvu.

NIKOLINA: Ozbiljno?

ELZA: Tako kažu.

NIKOLINA: Bože, a kiša uopće ne staje.

ELZA: Da. Tu pada, a tamo se rijeke izlijevaju. Nego ne znam kako se čestita vlasnicima na otvorenju restorana.

JANKO: Ne znam. Mislim da nema nikakvog običaja.

ELZA: Valjda nije pogrešno reći: sretno.

JANKO: Valjda nije.

ELZA: Dugo se jelo i pilo u ovom restoranu!

JANKO: Najbolje da nazdravimo. To se sigurno radi na otvorenjima.

NIKOLINA: Idem po novo vino. (2016: 137)

Nelagoda među likovima svojevrsnog ljubavnog trokuta svakako je zamjetna, Janko i Nikolina nisu sigurni u kojem će tonu Elza usmjeriti svoje djelovanje. Njihova razmjena primjer je fatičkog dijaloga koji je usmjeren na održavanje same komunikacije. Marina Katnić-Bakaršić nazvat će ga i podvrstom dijaloga intimizacije jer takav tip dijaloga ne prenosi nikakvu konkretnu informaciju, ali je zadužen za stvaranje bliskosti među likovima (2003: 151). Nikolina je prva koja odgovara na Elzin iskaz i ne čini to kako bi istaknula ili učvrstila poziciju nove Jankove partnerice, upravo suprotno – persira joj i implicitno sugerira da će se ponovo s njima naći na službenom otvorenju

restorana. Naposljetku koristi svaku mogućnost isključivanja iz razgovora, svjesna da među bivšim supružnicima još uvijek postoji nešto što se nije do kraja izreklo. Kako je riječ o specifičnoj obiteljskoj svečanosti – jer likovi se naime nikada nisu našli na otvaranju restorana na kojemu je prisutan i bivši partner – ne mogu sa sigurnošću odabrati ni prikladnu formu behabitiva, a u njihovoj je razmjeni izražena metajezična funkcija. Bijeg iz nepoznate komunikacijske situacije najbolje se postiže ritualiziranom radnjom, zdravicom. Nakon što su likovi porazgovarali o vremenu, interijeru restorana, čestitali sve što se trebalo i moglo čestitati i nazdravili, jedina zajednička tema koja preostaje je Paolo. Elza je naime razočarana činjenicom da prekida romantični odnos s Lucijom. Svojim će pasivno-agresivnim²³ komentarom (*To se valjda tako radi kad naiđu nove prilike.*) zauzeti povlaštenu govorničku poziciju:

JANKO: Kako si u zadnje vrijeme?

ELZA: Odlično.

NIKOLINA: Idem provjeriti skladište, jesu li svi prozori dobro zatvoreni...

ELZA: Nema potrebe za tim, Nikolina. Sjedni. Divna ti je haljina.

NIKOLINA: Hvala.

ELZA: Ti si jako lijepa, Nikolina.

NIKOLINA: Hvala.

ELZA: Imaš prekrasne oči. Ja to obično ne govorim drugim ženama, ali ti baš imaš prekrasne velike oči. Čovjek samo treba imati tako velike prekrasne oči i odmah mu je u životu puno toga dostupnije, puno se više puta možeš zaljubiti. To je čudesno, kako si lijepa. Ja tu ne mogu ništa, mogu ja to mrziti, ali ti ćeš i dalje biti lijepa, pa je najbolje da ti odmah kažem da si lijepa, da smo s time gotove.

NIKOLINA: Hvala.

ELZA: Možeš imati kojeg god muškarca želiš.

NIKOLINA: Hvala.

ELZA: Nema na čemu.

Tišina. (2016: 138–139)

I iako bismo očekivali da će se Elzine replike nastaviti u pasivno-agresivnom tonu punom aluzija i indirektnosti, čini se da će njezina komunikacijska strategija biti suprotna. Likovi, preuzimajući dominantnu govorničku poziciju, zapravo žurno žele iskazati svoju stranu priče, imenovati novi poredak (svoje) stvarnosti i čine to ne obazirući se na strategije uljudnosti. Svrha imenovanja bila bi unošenje reda, odnosno proglašenje (novonastalih) obiteljskih i međuljudskih odnosa. Njihovi su iskazi stoga performativi, a preuzimanje dominantne govorničke pozicije kao da osigurava i uvjete posrećenosti. Elza će tako obznaniti da se pomirila s onim što joj je bivši muž priredio,

²³ Pasivno-agresivno ponašanje definiramo kao „nekonfrontirajući način prenošenja negativnosti” te pod manifestacijama takvog ponašanja ubrajamo manipulaciju, pasivnost i indirektnost (Bobin: 2023: 24).

ispričati se na eventualnim nelagodnostima te konačno ustvrditi razlog pucanja braka koji se ogleda u činjenici da se Janko promijenio:

ELZA: Željela sam vam reći da sam šok koji ste mi priredili savladala. Istina je, bila sam u velikom šoku, reagirala sam kako sam reagirala i ja vam se sada na tome ispričavam. Od svega toga je prošlo nekoliko mjeseci i kao što vidite ja sam večeras tu, sjedim tu s vama dosta hladna i mirna i ne mislim ništa pretjerano komplicirano.

NIKOLINA: Drago mi je da nema nekih zamjeranja.

ELZA: Zamjeranja ima, ali nema smisla o tome govoriti. Kako zamjeriti to što se Janko promijenio.

JANKO: Nisam se promijenio.

ELZA: Ne, ti si se promijenio. Ja tebi ništa osim toga što si se promijenio ne zamjeram. Vidim da si zaljubljen i ne vidim ništa lijepo u tome. Budimo iskreni, to mi se gadi jer postoje godine kada je zaljubljenost lijepa, a postoje one kada to nije. U tvojim godinama ništa takvo nije lijepo, nego je glupo, ali mora se valjda u životu ponekad biti i glup.

Tišina. (2016: 139)

Iz stilističke perspektive zanimljive su reakcije sugovornika kojima ne preostaje ništa drugo no pomiriti se s izrečenim, bez obzira koliko uljudne ili neuljudne replike povlaštenog govornika bile. Činjenica da se likovi pretjerano ne suprotstavljaju znak je opće otuđenosti i apatije, dakle ne žele se sukobiti čak ni kada je netko neuljudan prema njima. U odnosu Janka i Nikoline razvidni su Nikolini performativi – ona ga smješta u bogataše osrednjeg tipa, omalovažava njegov uspjeh i iako se klasno pozicionira ispod njega (*Jesam! Ja sam ti elegantni predmeti zbog kojih ljudi odlaze iz svojih kuća i dolaze negdje gdje se osjećaju ugodno i ekskluzivno*), svjesna je svoje zavodničke nadmoći. Lucija će pak preuzeti zasluge za Paolove akademske uspjehe pa obznaniti da je napisala njegov diplomski rad i polagala njegove ispite. Želja likova za imenovanjem stvari onakvim kakvim ih oni doista vide ogleda se još i u Elzinu upozorenju Janku nakon što je nazove dijelom *ove* obitelji. S obzirom na to da njihove obitelji više nema, nije prikladno rabiti takvu oznaku. Iz Jankove i Elzine razmjene saznajemo i razloge kraha jednog braka i jedne obitelji – otuđenost, manjak afektivnosti i nemogućnost postizanja suradnje i dogovora (*Ali vrijeme je prolazilo, ja sam postajala sve nesavršenija žena, a ti si postajao sve nesavršeniji muškarac; Puno sam radila, ti si puno radio, tu negdje je bio i Paolo i to je sve. Sati na poslu i umorni sati s Paolom – to je bila naša obitelj*). Još se jednom aktualizira suvremena hrvatska dramska obitelj koja pod nametom promjena ne uspijeva valjano komunicirati i razrješavati nedaće koje joj stoje na putu.

Zbivanja u restoranskoj sali isprekidana su odlascima, najprije u bolnicu jer se tamo na samrti nalazi Jankov otac, a potom i na aerodrom kako bi likovi ispratili Paola. Nesklad između primarnog i sekundarnog dramskog vremena, odnosno izvanscensko komprimiranje vremena (usp.

Pfister 1998: 398) razrješuje se u restoranskoj sali za stolom kao referentnom točkom. Razočarani Paolovim prijezirnim pogledom na posljednje emotivne trenutke između Janka i njegova oca raspoznajemo i želju roditelja za uspostavljanjem bilo kakvog odnosa s djetetom, a posebice je to vidljivo kada Janko preuzme dominantnu govorničku ulogu te izgovara: *E bilo mi to zadnje na ovom svijetu, taj mali gad će mi večeras reći: tata. On će meni reći: tata!* (2016: 143). Potreba da se stvari valjano ili nanovo imenuju očituje se kod Janka koji zamjećuje da je Paolu uvijek primjerenija bila riječ „otac” u odnosu na „tata”. Izreći „tata” značilo bi pokazati da je u njihovu odnosu ipak postojalo ljubavi. No s druge strane slušalice komunikacija je apatija jer nitko ne uspijeva uspostaviti komunikaciju s Paolom – neće se pojaviti u restoranu, neće odgovoriti na pozive i neće pričekati na aerodromu kako bi se pozdravio. Paolovo apatično ponašanje očituje se u negiranju uloge sina i uskraćivanju roditeljske uloge Janku i Elzi. Primijenimo li tipologiju izmještenih identiteta karakterističnih za hrvatsku romanesknu produkciju koju nudi Molvarec (2017: 148), (dramski) Paolo uklapao bi se u lik (*i*)*migranta* dakle onoga koji se vrlo vjerojatno za života neće vraćati u zemlju iz koje odlazi. Paolo ne odlazi zbog neimaštine, on odlazi jer mu se *gade naše ružne siromašne fasade i što se ljudi loše oblače i što su siromašni i što nema novca, i ne želi imati ni rodbine ni roditelja, ni rođendane ni smrti* (2016: 143). Matko Botić stoga ga s razlogom naziva „protagonist kojeg nema” (2019: 5). Noć otvorenja i Paolovo izmicanje poslužili su za uspostavljanje nove dinamike odnosa u nekadašnjoj obitelji:

JANKO: Laku noć, bivša ženo.

Elza izlazi.

LUCIJA: Laku noć, bivši oče moga dečka.

JANKO: Laku noć.

Lucija izlazi.

NIKOLINA: Laku noć.

JANKO: Laku noć

Nikolina izlazi. (2016: 150–151)

Elza i Janko obznanjaju da su bivši supružnici. Bili su i prije, ali sada je to napokon izrečeno i zauvijek uspostavljeno. Odnosi u nekadašnjoj nuklearnoj obitelji na kraju dramskog teksta ipak se razrješuju – odnosa više nema. Lucija se oprašta od Janka, no Paola ne naziva bivšim dečkom jer još uvijek traga za načinima obnavljanja njihove veze. Razmjena između Nikoline i Janka površna je i hladna, ne pojavljuje se nikakva odmilica što sugerira kraj romantičnog odnosa.

Kako su tema našeg diplomskog rada obiteljski odnosi, napomenimo da se Martinićeva obitelj ipak nalazi u ponešto privilegiranom položaju. Naime, odnosi među likovima načeti su ekonomskim prilikama vremena. Posttranzicijsko je to doba otvaranja prema zapadnom svijetu, a likovi se mogu podijeliti na materijalno situirane (Janko, Paolo, Elza, odnosno naša nuklearna dramska obitelj) i one manje povlaštene (Nikolina i Lucija). Nikolina je od djetinjstva na meti muških pogleda zbog svojeg atraktivnog izgleda, a Lucija ni ne pomišlja na odlazak u Ameriku zbog siromaštva i bolesne majke o kojoj brine. Martinić dakle svoju dramsku obitelj ne provlači kroz sito neimaštine, ali je iz replika razvidno da je obiteljski život za sve članove bio breme, odnosno da obiteljski život i nije bio naročito ispunjavajuć. Samim time potvrđuje se i određenje Lucije Ljubić kojim Martinića smješta u autore koji propituju budućnost obitelji u suvremenom kontekstu (2015: 165). Janko i Elza ustvrdit će i temeljni problem svojeg dosadašnjeg (su)života, a to je manjak života:

NIKOLINA: Kako možeš uopće govoriti o zaljubljivanju? Neukusno je. Prestani, molim te.
JANKO: Ti si talentirana za život. Pjevaš, govoriš strane jezike, imaš oko za lijepo... Ti si talentirana zato što si radoznala. (2016: 136)

ELZA: Sada znam kako živjeti. Jao, kako ću ja jednom živjeti. Ne u ovom životu, prekasno je, ali jednom hoću. Jao, kako ja jednom hoću! Naučit ću tango, otputovat ću u Južnu Ameriku i ludo ću se zaljubljavati. Jao, kako ću se ja zaljubljavati! Ajmo, cure. Laku noć, bivši mužu. (2016: 150)

Zbivanja između Janka, Nikoline, Elze i Lucije zaokružena su svojevrsnim okvirom u kojemu se pojavljuju Jankovi prijatelji Mirko, Zdeslav i Dražen. Na početku se okupljaju oko stola punog raznovrsne hrane i razgovaraju o smislu života. Trojac također neprikladno reagira, posebice kada Janko propituje njihove moralne i estetske odluke. Osim toga, sinergičnim izgovaranjem replike gotovo da zadobivaju karakteristike koralnosti (usp. Sarrazac 2015: 119). Imitiranjem se te svečane atmosfere otvorenja i salonskih razgovora ističe teatralnost predložka i učvršćuje početna pozicija likova koji su zatopljeni u nesretnom okružju bez mogućnosti uspostavljanja valjanih odnosa, pa je razmjena među prijateljima puko ispunjavanje fatičke funkcije jezika:

JANKO: Zato što da bi uživali u hrani moramo zaboraviti da se hranimo i da bi preživjeli. I da ne treba samo preživjeti. Treba, kad se za to stvore uvjeti, i živjeti.

MIRKO: Platon je rekao da su užici samo olakšanje patnje.

ZDESLAV: Dobro je rekao.

NIKOLINA: Dajte, molim vas.

MIRKO: Epikur kaže da je uživanje u životu ključno. Isto tako, kaže da takvo uživanje mora biti umjereno

i osoba mora imati na umu moguće negativne posljedice.

JANKO: Umjereno uživanje, kažeš?

MIRKO: Tako kaže Epikur.

ZDESLAV: U pravu je.

DRAŽEN: Je. Slažem se. (2016: 132)

No nakon što Janka u nekom smislu napuste svi (bivša supruga, nova partnerica, bivša djevojka njegova sina, sin, otac) uz njega će ipak ostati samo Mirko, Zdeslav i Dražen. Dedramatizacija koja je vidljiva kroz cijeli dramski tekst ipak ne vodi u katastrofu, nego u život. Svako napeto mjesto u drami prigušeno je, velikog sukoba nije bilo, a novi odnosi među likovima formirani su apatičnim imenovanjem, apatičnim reakcijama i proglašavanjem nove stvarnosti. U konačnici, dva pola međuljudskih odnosa nisu ljubav i mržnja, nego ljubav i apatija. U dramskom tekstu naposljetku susrećemo dijalog intimizacije i reakcije likova koje su po prvi put prikladne:

DRAŽEN: Otišli nam očevi. Sad smo mi na redu.

MIRKO: Ti prvi! Ti si najstariji!

DRAŽEN: Ja najstariji!? Ne ide ti to tako. U mojoj obitelji, s tatine strane, svi su doživjeli stotu. Jedino nismo imali sreće sa ženskom linijom.

ZDESLAV: Ako je suditi po Mirkovu trbuhu, on bi mogao prvi.

MIRKO: Ma, ja to skinem brzo.

ZDESLAV: Brzo, ha?

MIRKO: Nego! Ne smijem više zbog kolesterola jesti masno. Od sljedećeg mjeseca – dijeta. Ima sad neka američka, navodno kilogrami samo padaju.

ZDESLAV: Hajde da i to vidimo.

JANKO: Što ćete piti?

Mirko, Dražen i Zdeslav govore što će piti, a Janko nosi pića. Piju. Razgovaraju. Žive. (2016: 151)

U trenutku kada Janko ostaje bez svega, jedina utjeha može se pronaći u svakodnevnom čavrljanju ili jednostavnoj rečenici „Dobro je dok umiremo po redu“. Okupljanje u restoranskoj sali poslužilo je za razrješenje svih prijašnjih nejasnih odnosa, a likovi sada – uključujući i razmetnoga sina – napokon mogu početi živjeti.

5.1.2. Vježbanje drame, drama izmiče

Ukratko ćemo se osvrnuti i na stil autorskih uputa koji je pokazatelj Martinićeva osebnog izričaja. Naime, čitatelj koji je upoznat s njegovim prethodnim dramskim ostvarajima očekivat će neobičan popis likova i reducirani tip didaskalija u kojima se ogleda tendencija za preispitivanjem statusa autorskog glasa. Krenemo li od popisa likova, vidjet ćemo da je na prvom mjestu Paolo,

odnosno lik koji se ne pojavljuje u drami, a svi su ostali likovi opisani kroz srodstvo/vezu s njim. Janko je označen kao *njegov otac, 55 godina*, a primjerice Lucija kao *njegova djevojka, 25 godina*. Gotovo da je riječ o prilagođenom obiteljskom stablu na čijem je vrhu lik-okidač svih zbivanja. Smještanjem Paola na vrh popisa likova stvara se svojstven spektar očekivanja koja su potom iznevjerena što dalje govori u prilog dedramatizaciji same radnje. Paolo nikad ne dolazi i neće objasniti ni roditeljima, ni bivšoj djevojci zašto ih napušta, a likovi se jedino mogu pomiriti s novonastalim životnim okolnostima ili tek početi živjeti. Nadalje, funkcije Martinićevih didaskalija su, kako navodi Bionda, metajezični komentar, referencijalnost i pisano verbaliziranje tišine (2022: 156). Didaskalije u drami *Dobro je dok umiremo po redu* uklapaju se u navedena obilježja, ali za tekst je karakteristična i jedna novina – uz reducirane i lapidarne didaskalije, pojavljuju se i znatno opširniji i narativniji tip. Razgranati tip didaskalija Katnić-Bakaršić naziva „proznim ostrvcima u drami“ (2003: 172). Pojavljuju se na početku svakog od triju dijelova i u trenucima uvođenja novih ili odlaska prijašnjih likova.

Martinićeve autorske upute karakterizira ironičnost, apostrofiraju se glumci i scenograf čime se dodatno naglašava izvedbena priroda dramskog teksta, a ponavljanjem segmenata u istoj didaskaliji narušava se maksima kvantitete. Vremensko-prostorno određenje tek je djelomično (*Oni mu lijepo i s ukusom odgovaraju te uzimaju svoja pića, a potom svi zajedno umorni sjednu negdje u tom velikom, prekrasnom i skupom restoranu*). Uz sve navedeno, u didaskalijama se sažimaju iskazi likova (*Netko od njih kaže “eh”, netko možda “ah”, netko možda nešto drugo što se već kaže u trenutku kad negdje daleko ljudi umiru*), a indikativno je to što se upravo sažimaju i iznose pretjerano uljudni iskazi. Riječ je naime o svojevrsnom tipu autoreferencijalnosti dramatičara koji osvještava suvremenu, ispraznu komunikaciju bez kršenja strategija uljudnosti i maksima načina. Autorskom glasu kao da nije važno koji od likova govori određeni iskaz kada su ionako isprazni i izrečeni samo u svrhe očuvanja komunikacijskog kanala. Njegovo na prvu nepouzdanu određivanje prostora, vremena, odnosa i govora među likovima nije posljedica nemogućnosti autorskog glasa da upravlja svijetom dramskih zbivanja, upravo suprotno. Likovi znaju postupati u slučaju otkazivanja proslave i znaju voditi duge razgovore o smislu života oko bogatog stola punog raskošne hrane, stoga nema potrebe da se takvi razgovori detaljnije prikazuju osim svojevrsnog sažetka u samim autorskim uputama. Ono što međutim ne znaju valjano je komunicirati u braku, roditeljstvu, romantičnoj vezi ili prijateljstvu. Da bi to naučili, osigurani su im odsustvo protagonista bez kojeg se mora naučiti živjeti, oduzimanje roditeljske uloge,

izoliranost zbog poplava u gradu radi čega su suočeni jedni s drugima i u konačnici, neobična jednokratna obiteljska svečanost koja uvjetuje nemogućnost prikladnog jezičnog ponašanja, ali koja će rezultirati razrješenjem svih nejasnih odnosa. Drama, točnije veliki sukob izmiče kako bi likovi dobili priliku za novi život, a sve to pred očima čitatelja.

Zaključno, mogli bismo reći da okosnicu Martinićeva teksta čini svijest o artifičnosti dramskog diskursa i izraženi procesi individualizacije u suvremenom kontekstu. Artifičnost se dramskog diskursa ne očituje samo snažnim prodorom autorskog glasa kao jednog od stilskih obilježja njegova stvaralaštva. Da bi u prvi plan smjestio navedeno obilježje dramskog diskursa, autor odabire narušene obiteljske odnose, a potom i dramske situacije koje pogoduju nastanku (obiteljskog) sukoba – obiteljsku svečanost, susret prevarene žene i mlađe ljubavnice, susret bivših supružnika, izoliranost u prostoru, smrt bliskog člana obitelji i odlazak djeteta. Sve navedeno ipak ne dovodi do jedne od dviju krajnosti koju bismo mogli očekivati – sukoba ili pomirenja. Umjesto toga, pragmatističkim alatima izdvojili smo pragmatične, poput performativa i neprilagođenih jezičnih reakcija, koji govore u prilog sveopćoj apatiji i ambivalentnosti u komunikacijskom ponašanju likova. Članovi suvremene hrvatske dramske obitelji drže se ravnodušno jedni prema drugima te lišavaju jedni druge obiteljskih uloga. U dramskom tekstu na primjeru Janka i njegovih prijatelja ipak svjedočimo dijalogu intimizacije, no indikativno je što se takvo što ne odvija među članovima nuklearne obitelji. Martinić dakle nastavlja stvarati dramske tekstove u svjetlu zapitanosti o budućnosti nuklearne obitelji u suvremenom kontekstu.

6. Početak je kraj je početak

Sraz prirode i ruralne zajednice, u kojoj se smrt (životinjska i ljudska) pojavljuje kao stari znanac, odjednom postaje porozan prodorom tehnoloških čudesa. Upravo će priču o obitelji i zavičaju u transformaciji iz jednog vremena u drugo iznijeti Monika Herceg 2018. godine prvom pjesničkom zbirkom *Početne koordinate* nagrađenom Goranom za mlade pjesnike. Sljedećom će zbirkom *Lovostaj* smjelo propitati poziciju žene u patrijarhalnom društvu, iznjedrujući pitanje o kolaboraciji poezije i angažmana (Bagić 2023: 67). Treća pjesnička zbirka *Vrijeme prije jezika* nastoji prodrijeti do svijeta kojeg jezična rešetka još uvijek nije omeđila, a u tom će vakuumu pronaći samo jedno – ljubav. Postaje jasno da je riječ o autorici samosvojna izričaja kojoj poetski jezik služi za prodor do istine, a dodatno podcrtava svoju poziciju (objektivnog, ali doduše ponekad i optimističnog) tragača uplivom frazarija prirodnih znanosti što pak postaje jednom od temeljnih odrednica njezina opusa. No nakon tri uspješne pjesničke zbirke Herceg se okreće dramskoj formi pa će dramom *Gdje se kupuju nježnosti* utabati put i prvoj zbirci dramskih tekstova objavljenoj 2022. godine pod naslovom *Ubij se, tata*. U pet drama autorica propituje dinamiku narušenih međuljudskih odnosa, iznoseći priču o nasilju i otuđenju. Izmučene obitelji i ljubavnici, ubijene žene i žene-osvetnice tako dostižu u prvi plan.

6.1. Monika Herceg: *Ubij se, tata*

Drama tematizira peteročlanu obitelj nagrizenu talogom prošlosti, odnosno ratnim zbivanjima i njihovu nemogućnost izlaska iz traumatičnog stanja. Autorica se nastavlja na tradiciju progovora o ratnoj zbilji, poraću, nasilju i traumi koja se u hrvatskom dramskom pismu snažnije javlja od druge polovice devedesetih godina, no unoseći stanovit pjesnički senzibilitet u cjelokupan tekst. Općenito se za dramsko stvaralaštvo Monike Herceg navodi stilsko-formalna poetizacija dramskog diskursa (Petranović 2023: 93), a njezine će drame kritičari i publika uglavnom percipirati kao poetske drame. Sintezu teatrološke i književnoteorijske svjetske i domaće literature o poetskoj drami ponudit će Petranović (2024). Autorica sintezu započinje ističući razliku između drame u stihu koja se pojavljuje još u antičko vrijeme i moderne poetske drame koja se razvija u 20. stoljeću kao reakcija na realističko dramsko pismo i komercijalizaciju kazališta. Kao glavna obilježja poetske drame ističu se uporaba stiha, otklon od realističkog prikaza i usredotočenost na

riječ, odnosno jezik. S obzirom na to da je riječ o konceptu vezanom uz specifičan povijesni kontekst, tek nam sljeduje definirati, opisati i usustaviti spoznaje o poetskoj drami i njezinoj pojavnosti u postmodernističkom dobu. Primjerice, Patrice Pavis zamjećuje izostanak poetskih drama iz suvremenog (doduše francuskog) stvaralaštva, no svejedno ističe prodor poezije u kazalište 20. stoljeća, a njezina uloga seže od ukrasa dijalogu bez utjecaja na dramsku formu do promišljanja i preispitivanja dramske forme uopće (Pavis 2016, prema Petranović 2024: 281). Potonja je uloga u skladu s koncepcijama postdramskog kazališta koje dokida linearnu dramaturgiju i ističe statičnost. Na našim su prostorima poetske drame pisali poneki, a opisivali je rijetki. Zornija određenja poetske drame ponudio je Nedeljko Mihanović. Poetskoj će drami pripisati usredotočenost na monološki karakter, prevagu unutarnjih iskustava nauštrb izvanjskim sukobima i emotivnu svrhovitost naspram spoznajne funkcije (Mihanović 1984, prema Petranović 2024: 283). Ponajviše je o poetskoj drami i drami u stihu u kontekstu hrvatske književnosti pisao Pavao Pavličić, opisujući različite oblike njezine pojavnosti do druge polovice 20. stoljeća. U kontekstu Hercegičina teksta čini nam se indikativno Pavličićevo određenje poetske drame kao rubnog dramskog žanra zbog prevage snage riječi u odnosu na cjelinu dramske radnje (Pavličić 2000, prema Petranović 2024: 283). Očigledno je da i jedan i drugi teoretičar kao temeljnom oznakom poetske drame smatraju prevagu poetske funkcije jezika, usmjerenost na monološke strukture i izostanak kakve razvedenije radnje. Sagledamo li dramu *Ubij se, tata* u svjetlu navedenih obilježja, ali i u svjetlu suvremenih dramskih strujanja, postaje jasno da je izrazito teško definirati prevagu poetskog nad dramskim. Monika Herceg, pjesnikinja, piše sebi svojstven dramski tekst koji odlikuje usmjerenost na dijalog ili točnije, opetovana težnja za uspostavljanjem dijaloga i fragmentirana dramska radnja koja u konačnici ipak zadobiva cjelovitost.

6.1.1. Obitelj kao obitelj

Već prvi susret s Hercegičnim autorskim uputama zadaje stanovit obzor očekivanja. Nailazimo tamo, između ostalog, i rečenicu *Obitelj kao obitelj*. Iako se pojava tautologije, ali i općenito figurativnog jezika iz pragmatističke perspektive smatra kršenjem maksime kvantitete, čitatelj zapravo nije uskraćen za kakvu važnu informaciju, upravo suprotno. Strogo definirani nisu ni vrijeme (*Večeraju. Možda ručaju*), ni prostor (*Moglo bi ovo biti bilo koje mjesto na svijetu*). Ispraznost referencijalne uloge didaskalija oslikava ispraznost koja je svojstvena dramskoj obitelji,

a tautologija ne krši maksimu kvantitete, nego dodatno pojačava iskazivačku snagu (usp. Bagić 2015: 307). Čitatelj dakle već od prvih stranica može očekivati besmislenost i prazninu u konverzacijskom ponašanju likova. Takvo stanje prvotno zatičemo, stoga ga valja smatrati početnom točkom u analizi, a svako odstupanje sagledati u kontekstu cjelokupne dramske radnje. Etiketa poetske drame, čini se, prišivena je zbog smjene govora likova koji od ispraznog, lapidarnog i ponekad neuljudnog postaje nešto ekspresivniji i opširniji. Oprimjerimo najprije oba tipa govora:

NAJSTARIJI SIN: Opet se pokušava ubiti?

SREDNJI SIN: Opet?

MAJKA: Opet.

NAJSTARIJI SIN: Opet.

Bože, dosadan je više.

MAJKA: Hoće tko krastavce?

SREDNJI SIN: To su tvoji domaći? (2022: 9)

SREDNJI SIN: Ali čovjek je samo zbroj sjećanja koji se mijenja kroz vrijeme. Ovdje, mama, nitko nije ono što jest. Svi smo mi pokušaj sadašnjosti opterećen svim prošlim koracima.
Bojim se da ću ovako usamljen ostati do kraja. (2022: 36)

Uloga prvog tipa govora prikaz je isprazne dramske sadašnjosti i svakodnevice u kojoj se ništa naročito ne događa te apatije koja se razvija prema Ocu jer ga čak ni njegova obitelj ne zaustavlja u pokušajima samoubojstva. Uloga je drugog tipa govora emocionalno-psihološka karakterizacija likova te iznošenje prošlih događaja i proživljene traume, odnosno ispunjavanje referencijalne funkcije. Kombiniranjem dvaju tipa govora ispisuje se, točnije izriče, povijest obiteljske nesreće koja će rezultirati neobičnom naslovnom sintagmom *Ubij se, tata*. Tekst je dodatno zgušnjen neravnomjernom alternacijom između dvaju stilova i njihovom nasumičnom grafičkom organizacijom. Na čitatelju je dakle da luči prošlo vrijeme od sadašnjeg, unosi red i kronologiju u zamršene obiteljske odnose koji će rezultirati otuđenom dramskom sadašnjicom. Iz pragmatilističke perspektive zanimljiva je smjena dvaju vrsta iskaza u dijaloškim sekvencama i reakcije likova na takvu organizaciju govora. Organizacija replika također uvjetuje napetost kod čitatelja, jer on nikad nije siguran u kojem će se smjeru razviti prikazi obiteljskog života, odnosno koja će točka u konverzaciji predstavljati okidač za smjenu tipova govora. Neusklađenost (engl. *incongruity*) nastaje kada govornik, u ovom slučaju lik, ne prati poznate i očekivane smjerove i rutine u kojima se odvija konverzacija (Simpson 1998: 40). S obzirom na to da je dramska

sadašnjost likova obilježena ispraznim razgovorom, apatijom i manjkom suosjećanja, pojava ekspresivnog govora čitatelju zadaje specifičan ritam čitanja, a na razini likova nemogućnost pravovaljane reakcije.

Hercegičinu dramsku obitelj čine Otac, Majka, Najstariji, Srednji i Najmlađi sin. Već iz popisa likova jasno je što ju nagrizava. Otac je bivši alkoholičar, ratni veteran i nasilnik. Majka i sinovi uglavnom životare smješteni u kući. Iz konverzacije sinova saznajemo za nasilne obrasce ponašanja kojima i sami postaju skloni te se u nekoliko navrata ističe nemogućnost ostvarivanja stalnog zaposlenja ili uspostavljanja kakvog dugotrajnijeg intimnog odnosa s nekim drugim. U jedanaest dijelova prikazan je život obitelji u različitim vremenskim odsječcima. Tercijarno dramsko vrijeme obuhvaća dugi period od početka rata i Očeva odlaska na bojište – kada bračni par ima samo Najstarijeg sina – do perioda kada je Otac obolio, a trojica su sinova odrasli ljudi.

Iz pragmatilističke vizure najzanimljiviji su nam prvi (*Bojiš se smrti, tata*), četvrti (*Njega si volio, tata*), sedmi (*Volio sam te, tata*) i deseti (*Jedimo u miru, tata*) dio. Razvidno je da se dramska sadašnjost likova uklapa u model koji Sarrazac označava kao „ponavljanje-variranje” (2015: 37–39). Život je dramskih likova začarani krug koji čine Očeve remisije bolesti i pogoršanje psihičkog stanja. Otac boluje od PTSP-a, a moguće i od nekog oblika psihotičnog poremećaja. Kad njegovi iskazi postanu zasićeni mislima o ratu, skrivenim namjerama ukućana i izdaji poziva se liječnik (*Da ne skrivate nekoga? Lažete me? Opet ste se okrenuli protiv mene. Moji vlastiti. Vi ćete me izdati!*). Izvanjski će entitet stoga odvođenjem Oca privremeno uvesti red u dramsku obitelj. Kada se pak vrati kući, Otac dane provodi iznalazeći mjesto na kojem bi se ubio. Likovi se jedino mogu okupiti oko stola i razgovarati o hrani. S obzirom na to da obiteljski dom povezuje suprotne koncepte (život i smrt), ali i da je riječ o pojedincima koji se nikako ne uklapaju u postojeće društvo, stoga je potrebno da netko izvanjski u njihove odnose uvede red, prostor u kojem borave pokazuje se u svjetlu heterotopije devijacije (Foucault 1996: 12). Uz sve navedeno, dramski model „ponavljanje-variranje“ ukazuje i na dodatna značenja koja se manifestiraju svakim novim ciklusom ponavljanja. U prikazima obiteljskog ručka i trenucima smjene jednog tipa govora u drugi, variraju odsječak obiteljske povijesti o kojoj govori pojedini lik i trauma koju je u tom razdoblju života doživio. Tako će primjerice Žena u jednom dijelu kazivati o trenutačnoj neimaštini hrane, dočim u drugom načinu pripreme ogrjeva za zimu. Takav ustroj radnje ide u prilog prevage dramskog nad poetskim. Za dramski je tekst ključna razlika u ponašanju, iskazima

i postupcima likova u naizgled istoj situaciji. Preostali dijelovi analeptički su skokovi u različite odsječke djetinjstva sinova koje je obilježeno roditeljskim svađama, Očevim nasilništvom, nasilništvom sinova prema drugoj djeci, neimaštinom i maštanjem o bijegu. S obzirom na prisutnost analepsi jasno je oslanjanje na još jedan dramaturški postupak – retrospekciju. Retrospekcija uključuje prisjećanja, asocijacije i ponovno oživljavanje te dopušta ličnosti koja se prisjeća lutanje prostorom i vremenom (Sarrazac 2015: 31). Uz sve navedeno, retrospekcija fragmentira dramu čineći ličnost stranom samoj sebi (isto). Ponavljanje-variranje i retrospekcija dedramatizacijski su postupci. Oni usporavaju tijek dramskih zbivanja te, u slučaju ove dramske obitelji, u prvi plan ističu neuspješnost u komunikacijskim obrascima i nemogućnost nošenja s traumom. S obzirom na to da su likovi iz stalne putanje od sadašnjosti u prošlost te da njihov govor alternira iz jednog tipa u drugi, jasno je da je riječ o fragmentiranim i raspršenim jedinkama. Obitelj zapinje u vrtlogu vlastite nesreće bez mogućnosti pronalaska rješenja jer svaki put kada počinju normalno funkcionirati, vraćaju se kazivanju o traumatičnim doživljajima.

Drama se dakle zadržava na tipskom mjestu obiteljskog života, velikom blagovaonskom stolu. Apsurdnost se zbivanja očituje u činjenici da Očeve prijetnje nitko ne doživljava ozbiljno:

SREDNJI SIN: Stari se opet pokušava ubiti?
NAJSTARIJI SIN: Aha.
SREDNJI SIN: Ma znaš da ne možeš ovdje nigdje jebeni štrik zataknuti.
NAJMLAĐI SIN: Tata! Ajde dođi.
MAJKA: Ohladit će se.
NAJMLAĐI SIN: I tekma je brzo.
OTAC: Nigdje se čovjek ne može normalno ubiti. (2022: 31)

OTAC: Jebem ti mater! U ovoj kući čovjek se ne može ni pošteno objesiti!
MAJKA: Ajde fala bogu. Dođi sad da pojedemo normalno.
NAJMLAĐI SIN: Što si spremila?
SREDNJI SIN: Miriši fino.
MAJKA: Gulaš, onako kako volite. Doduše pileći, ali fin je kao svinjeći. Piletine imam. Ne kupujem više svinjetinu. (2022: 32)

NAJSTARIJI SIN: Opet se pokušava ubiti?
SREDNJI SIN: Aha.
MAJKA: Ma pustit će ga. Jedite. Gdje vam je brat?
SREDNJI SIN: Nemam pojma. Pa nismo mu mi čuvari.
NAJSTARIJI SIN: Možda je zapeo u gužvi.
MAJKA: Valjda će doći dok se ne ohladi. (2022: 53)

Obitelj okupljena za stolom, nakon što zamijeti Očevo neobično ponašanje ili odsutnost kojeg od članova, razgovor gotovo uvijek usmjerava na hranu. Jedina je to naznaka i jedino mjesto na kojemu se donekle pojavljuju uljudni iskazi u vidu komplimenata na račun pripremljene hrane. Čak i kada likovi pokušavaju uspostaviti nekakav oblik bliskosti i zanimanja za živote drugih ukućana, interes s druge strane gotovo da ne postoji:

SREDNJI SIN: (...) Jesi ti preselio
u novi stan? Niste se ti i Ana na kraju pomirili?
Nije ti ona bila loša. Bila je pametna. Moglo se
s njom pričati. Nije bila mutava. Ne kao ona
jedna, kako se zvala, s njom nije mogao čovjek
ništa razgovarati. Samo je šutjela cijelo vrijeme.
Ana je bila za društvo. Nije čovjeku bilo tlaka
s njom sjediti.

NAJSTARIJI SIN: Ma ništa od toga. Jebiga. Nekad ne ide. Mama,
je li dobar on prema tebi?

Tišina. Majka za malenim sudoperom sprema suđe.

NAJSTARIJI SIN: Čuješ što te pitam, mama? (2022: 13)

Najstariji sin izbjegava razgovor o svojem emocionalnom stanju i radije usmjerava temu na odnos Majke i Oca. U sličnom tonu reagira Majka, najprije izostankom reakcije, a potom kratkim i dvosmislenim odgovorima (*Nešto se okrenulo u toj glavi. Vrag će ga znati*). Razrađujući Toolanovu kategorizaciju replika davanja i traženja Katnić-Bakaršić u klasične parove komplementarnih replika ubraja pitanje i odgovor, ponudu i prihvaćanje, traženje i davanje, kompliment i prihvaćanje (2003: 45–46). Odgovor na upućenu repliku pritom može biti poželjan i nepoželjan. Jasno je da likovi ipak pružaju stanovit odgovor, no on nije pretjerano informativan, stoga krši maksimu kvantitete i ne nudi prostor za razvijanje konverzacije u daljnjem smjeru. Kada jezik likova prelazi iz svakodnevnog u onaj znatno ekspresivniji, reakcija će u potpunosti izostajati. S obzirom na to da Najstariji sin reagira neočekivano, odnosno neusklađeno, neće dobiti traženi odgovor. Konverzacija je moguća jedino ako se tema ponovo usmjeri na hranu:

NAJSTARIJI SIN: (...)
Je li velika tvoja noć, mama?
Mama, zaista nam je izgledalo
kao da ruke žele pobjeći
Od tebe i od nas
Kada bi nas grlila.
(...)
Zemlja će čuvati. Zemlja u kojoj se susreću mr-

tvi i sve ovo što hrani postojanje. Zemlja, jedino
Mjesto koje može razumjeti kako do smrti na-
Stane obilje života.
Zar ne, mama?
Kao zemlja.
MAJKA: Nešto si rekao?
SREDNJI SIN: Ma ništa. Vrelo je.
MAJKA: Pa tek sam iz peći izvadila, ima pet minuta. (2022: 12)

Riječ je o izrazito opširnom dramskog tekstu koji ima specifičan ritam. Likovi se okupljaju oko stola dok se Otac pokušava ubiti, razgovaraju o hrani, potom neki lik djeluje neusklađeno te ekspresivnim jezikom zadire u prošlost i iznosi svoje emocionalno-psihološko stanje, replike i razumijevanje drugih likova gotovo uvijek izostaju, a iz kruga teških misli likove će prenuti razgovor o hrani. Kroz cijeli dramski tekst daje se zamijetiti pojava motiva mesa, vode i slonova. Likovi halapljivo jedu meso i razgovaraju o klanju životinja kao o nečem svakodnevnom, voda se pojavljuje u iskazima kao nešto čija bi konzumacija u litrima trebala pročititi sva traumatična iskustva. Dvojica će starijih sinova biti fascinirani slonovskom ljubavi prema mladunčadi jer sami neće iskusiti roditeljsku ljubav. Najstariji i Srednji sin u očajničkom su traganju za dijalogom intimizacije. S obzirom na to da su veći dio života svjedočili Očevu nasilnom ponašanju i bolesti te Majčinoj nesreći, osjećaju se zanemareno. Osim što su u autorskim uputama opisani na isti način (*najveći teret sam sebi*), dijele i isto komunikacijsko polje, a njihove se replike poprimaju gotovo isti oblik ili se komplementarno nižu:

NAJSTARIJI SIN: Pijan si, stari.
SREDNJI SIN: Stari, pijan si. (2022: 28)

NAJSTARIJI SIN: Tata, nemoj.
SREDNJI SIN: Nemoj, tata. (2022 29)

SREDNJI SIN: Ponor koji još uvijek vjeruje da može postati osoba.
NAJSTARIJI SIN: Ponorić.
SREDNJI SIN: Nikad neću odrasti.
NAJSTARIJI SIN: Mali smiješni ponor.
SREDNJI SIN: Popišan.
NAJSTARIJI SIN: Neprilagođen.
MAJKA: Što ste tako ozbiljno? Evo i kolača.
SREDNJI SIN: Ma pričamo o poslu. Stari neće jesti?
MAJKA: Ma nek jede kad hoće. Jesu vam fini kolači? Dala mi vaša strina recept, to su oni njeni koje je voljela spremati. Nisu ni nešto komplicirani. (2022: 17)

Čini se da su i najveće žrtve nasilnog Oca. U svojim iskazima neprestano ponavljaju sintagme koje im je nekoć upućivao (*Ne znamo mi što je rat., Ali moramo. Da očvrsnemo., Deset skleкова na smrznutoj zemlji. Pedeset skleкова na smrznutoj zemlji.*), a znak su traumatičnih iskustava koja se vraćaju u svijest i koja ih priječe u svakodnevnom funkcioniranju. Iako ga u govoru uglavnom oslovljavaju sa „stari“, naslovi dijelova u kojima se donekle sažima i sama radnja te ekspresivniji govor nosi imenicu „tata“. Negdje u procesu odrastanja izgubili su se i posljednji znaci afektivnosti. Kada govore o osjećajima koje imaju prema njemu, zamjetna je uporaba perfekta, a njegovo trenutačno stanje opisuju uz ironijski odmak (*On je sad kao dobar. Otkako je obolio., Što to on sad izvodi?*). Iako su iskustva dvojice starijih sinova najizraženija, dramski tekst otvara prostor i za perspektivu svih drugih likova. Majka je tako zarobljena u nesretnom braku, vječito vezana uz kuhinju i kućanske poslove. Otac, obilježen vlastitim ludilom, neće dobiti željeno razumijevanje i pomoć starijih sinova:

SREDNJI SIN: I meni. Idemo? Kasnim već ionako. Dogovorilo sam se s Draganom da se vidimo.
NAJSTARIJI SIN: To je ona koka s posla?
SREDNJI SIN: Aha. Čini se dobra cura.
OTAC: Ja sam taj rat.
NAJSTARIJI SIN: Mama, mi idemo. Oni će doći po njega. (2022: 82)

Dedramatizacijski postupci, odnosno isticanje perpetuiranosti svakodnevnih zbivanja te učestalo vraćanje u prošlo vrijeme, ispunjavaju svoju funkciju samo ako se u nekom trenutku dogodi neočekivan rez. U tom je pogledu izražena uloga Najmlađeg sina koji je u autorskim uputama opisan kao *zadnja tišina* i čije su replike kvantitativno najmanje zastupljene. Braća su nasilna prema njemu zbog činjenice da je objekt očinske ljubavi koju zadobiva ne samo time što je rođen nakon rata, nego i dijeleći zajedničke interese. Očinsku će ljubav njemački psihoanalitičar Erich Fromm opisati kao uvjetnu ljubav čije je načelo „Volim te zato što ispunjavaš moja očekivanja, što vršiš svoju dužnost, što si sličan meni“ (1986: 43). Najmlađi sin na Očeve neuljudne iskaze (*Ne znate vi što oni meni tamo rade! Nemate pojma. I boli vas briga. Ma fuj.*) reagira rezignirano (*Umoran sam. Stvarno sam umoran.*), ali u posljednjem dijelu ne zove liječnika, nego mu iz ruku otima pištolj i prislanja sebi na glavu. Do propasti cjelokupne obitelji dolazi dakle u onom trenutku kada nema treće strane (liječnika) koji intervenira i suzbija Očevo ludilo. Postupak Najmlađeg sina zrcaljenje je destruktivnih obrazaca ponašanja kojima je svjedočio od malih nogu – najprije gledajući braću, a potom i Oca. S obzirom na to da se rat (ili

općenito govoreći, nasilje) u kontekstu dramskog teksta često naziva bolesti, ona je sada zahvatila sve članove obitelji. Tekst nudi svojevrsan epilog *Tata, mogao si biti pjesnik* u kojemu se okupljaju sinovi i Otac. Likovi će istaknuti iscjeliteljsku moć riječi i umjetnosti, no njihovi iskazi ponovo će biti natopljeni nasiljem i analepsama. Kada pak iskazi poprime nešto pozitivniji ton (*Samo nas ljubav može spasiti. Samo te ljubav može spasiti.*) pojavljuje se granata koja ih sve raznosi. U završnoj autorskoj uputi nailazimo na:

Umiruće zvijezde rasvijetle cijelu galaksiju, ponekad. Ponekad traju danima. Dok sva njihova ljubav i svjetlo ne ode do svakog kutka svemira. Pa se rode neki drugi svemiri. Neki drugi sustavi. Neke druge zvijezde. U tim grobovima. (2022: 92)

Prikaz ove ugašene dramske obitelji završava naznakama da je ona samo jedna u nizu.

6.1.2. Entropija (autorskog) glasa

Na početku smo poglavlja rekli da je prostorno-vremensko određenje u drami tek djelomično te da u autorskim uputama nailazimo na tautologije poput *Obitelj kao obitelj* ili *Ponor kao ponor* kojima čitatelj ne ostaje uskraćen za informacije o svijetu dramskih zbivanja, nego se dodatno naglašava ispraznost života dramske obitelji. Pogledamo li zornije stil Hercegićinih autorskih uputa, uvidjet ćemo da su štire, elidirane te da obiluju neodređenom zamjenicom *neki*. Pojedine rečenice ili njihove varijacije pojavljuju se na više različitih mjesta poput *Entropija je stalna*, *Entropija je uvijek u rastu*, *Entropija svemira u stalnom je rastu* i *Entropija svemira i dalje je u stalnom rastu*. Autorski glas nije u mogućnosti jasno definirati prostorije u kojima se likovi nalaze, predmete koje imaju uz sebe, niti jasnije definirati njihova emocionalna stanja. Nemogućnost jasnog definiranja dramskih zbivanja izravno se iskazuje prezentom prvog lica jednine (*Ne znam za kakve se to dimnjake i kako može objesiti*) i ostavljanjem mogućnosti čitatelju za punjenje značenjem (*Sinovi se igraju, možda u sredini sobe. Kako god tko zamisli.*).

Autorski glas ustrojiti će svijet dramskih zbivanja na način da je njegova temeljna odrednica nered. Na prvoj komunikacijskoj razini (autor-čitatelj) vidljivo je to po stilu autorskih uputa u kojima se jasno ne definiraju prostor i vrijeme zbivanja, niti dublje određuju sami likovi i njihove radnje. Usto, nasumična smjena dvaju tipova govora ostavlja čitatelja da zaključuje o eventualnim primateljima poruke. Na drugoj komunikacijskoj razini (lik-lik) likovi su suočeni s opetovanim

proživljavanjem istog događaja koji je okidač za prisjećanje o traumi. Iskazi koje upućuju ne dostižu do primatelja, odnosno na njih nema povratne reakcije, pa ostaju u vakuumu pojedinačnih sudbina (*Kako sam? Ne znam. Ni za to ne postoji riječ kao što ne postoji ni riječ za ono tko sam.*). Entropija ili mjera nereda u Hercegičinu tekstu dodatno se očituje kroz dedramatizacijske postupke ponavljanja-variranja i retrospekcije koji fragmentiraju dramsku radnju i likove čine stranim samim sebi. I baš kao što *umiruće zvijezde rasvijetle cijelu galaksiju*, ugašena obitelj Hercegičina dramskog teksta nosi univerzalnu priču o generacijskoj traumi i nemogućnosti bijega iz nje.

U konačnici, Hercegičina je dramska obitelj zatočena između prošlosti i sadašnjosti. U konverzijskom ponašanju likova očituju se neprikladne jezične reakcije na iskaze, nemogućnost uspostavljanja dijaloga intimizacije te nepoželjne reakcije na drugi dio komplementarnih replika. Takva otuđena sadašnjost ove dramske obitelji uvjetovana je proživljenim traumatičnim stanjem koje likovi konstantno verbaliziraju, ali preostali članovi – koji bi jedini mogli i pomoći u ublažavanju traume – ne čuju. Skokovi iz jednog vremena u drugo i opetovano verbaliziranje traume dovode do fragmentacije ličnosti. Zatočeni u talogu prošlosti i bremenu sadašnjice, nisu u mogućnosti uspostaviti kakve druge odnose te se pokazuju nepodobnim za funkcioniranje u suvremenom kontekstu.

7. Zaključak

U teorijskom smo dijelu rada ponudili okvir za pragmatilističko čitanje dramskog teksta te smo supostavili pragmatilistiku drugim bliskim disciplinama, poput konverzacijske analize ili diskursne stilistike. Također smo ponudili pregled dosad opisanih karakteristika suvremene hrvatske drame i kontekstualizirali suvremeno hrvatsko dramsko pismo koje tematizira obitelj. Analizom triju tekstova suvremene hrvatske dramske produkcije zaključujemo da je obitelj u suvremenoj hrvatskoj drami uvijek pod snažnim utjecajem vanjskih čimbenika. Promjene koje će zahvatiti postratno hrvatsko društvo tako će se u velikoj mjeri odraziti i na obiteljsku dinamiku. U drami *Iznajmljivanje vremena* Tanje Radović obitelj dolazi u kuću za odmor, a njezine posjetitelje regulira i prati zloglasno računalo. Ivor Martinić u drami *Dobro je dok umiremo po redu* posljednji put okuplja obitelj netom prije nego će sin zauvijek napustiti zemlju. Egoističko nerazumijevanje glavnih likova pod utjecajem je snažnog procesa individualizacije koji se ogleda i u svojevrsnom lišavanju obiteljskih uloga. Monika Herceg u drami *Ubij se, tata* stvara gotovo apsurdne prizore u kojima ukućani nagovaraju oca na samoubojstvo jer je to jedini bijeg iz siromaštva, postratne traume, nasilnih obrazaca ponašanja i opće nesreće. Obitelj je tako prikazana kao izrazito negativna institucija koja se ne uspijeva prilagoditi izazovima i zahtjevima suvremenog doba. No nisu samo vanjski čimbenici ti koji uvjetuju nesklad u dramskim obiteljima. Njihovi narušeni odnosu nastaju zbog nemogućnosti za pravovaljanom i jasnom komunikacijom. Prikrivanje želja i problema u konačnici uvjetuje nezadovoljstvo svih članova obitelji. Pragmatilističkim alatima utvrdili smo da su zajedničke karakteristike u komunikacijskom ponašanju apostrofiranih dramskih obitelji nemogućnost uspostavljanja dijaloga intimizacije, nemogućnost prikladnih reakcija na upućeni iskaz i učestalo kršenje maksime kvantitete. Usto, dramske obitelji združuju i nezadovoljne žene uglavnom vezane uz kućanske poslove i odgoj djece, odsutni muževi, nezadovoljna djeca. Prostori u kojima obitavaju poprimaju negativne karakteristike, bez obzira je li riječ o kući za odmor, poslovnom prostoru ili obiteljskom domu. Nadalje, svi obiteljski problemi zornijim postaju kada su obitelji okupljene oko stola, čime se dodatno potvrđuje njegova simbolična i dramaturška moć.

Iako *Europska studija vrednota* pokazuje da je važan čimbenik uspješnih obiteljskih odnosa spremnost na raspravljanje o problemima (Ljubić 2015: 168), naše dramske obitelji okupljaju se oko stola i o svojim problemima, ako govore, govore prekasno, a rješenje uglavnom

ne iznalaze. Bijeg iz mučnih odnosa nikad nije rad na postizanju sklada, nego odabir samoće, pa čak i smrti. Bez obzira na uvriježenu misao o sretnim obiteljima koje su sretna na isti način, čini se da su (suvremene hrvatske) dramske obitelji prije svega nesretne na isti način.

8. Popis literature

Predmetna literatura

Herceg, Monika. 2022. *Ubij se, tata*. Zagreb: Fraktura.

Martinić, Ivor. 2016. Dobro je dok umiremo po redu (drama). *Kazalište XIX*, 67–68, str. 130–151.

Radović, Tanja. 1998. Iznajmljivanje vremena (drama). *Kazalište I*, 1 (Glumište), str. 83–95. Preuzeto s <https://hrcak.srce.hr/189286> [pregled 11. 2. 2024].

Radović, Tanja. 2001. *Iznajmljivanje vremena*. Zagreb: SKUD Ivan Goran Kovačić, Meandar.

Stručna literatura

Akmajian, Adrian – Demers, Richard A. – Farmer, Ann K. – Harnish, Robert M. 2010. *Linguistics, an introduction to language and communication*. MIT Press.

Austin, John Langshaw. 2014 [1955/1962]. *Kako djelovati riječima*. Zagreb: Disput.

Bagić, Krešimir. 2015. *Rječnik stilskih figura*. Zagreb: Školska knjiga.

Bagić, Krešimir. 2016. *Uvod u suvremenu hrvatsku književnost 1970. – 2010*. Zagreb: Školska knjiga.

Bagić, Krešimir. 2023. *Republika stiha*. Zagreb: Matica hrvatska.

Bionda, Gabrijela. 2021. Homoseksualnost i rodni identitet u suvremenoj hrvatskoj drami. U: Krešimir Bagić – Miranda Levanat-Peričić – Leszek Małczak (ur.) 2021. *Periferno u hrvatskoj književnosti i kulturi*. Katowice: Wydział Humanistyczny Uniwersytetu Śląskiego, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Sveučilište u Zadru, 130–144.

Bionda, Gabrijela. 2022. *Stilističko čitanje suvremene hrvatske drame – od dramskoga do kazališnoga teksta*. Doktorski rad. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.

Biti, Marina. 2004. Interesna žarišta stilistike diskursa. *Fluminensia* 15, 1–2: 157–169.

Bobbin, Joanna. 2023. The expression of passive aggression in family conflicts in selected American plays. *Język. Religia. Tożsamość* 2 (28), str. 21–40.

Boko, Jasen. 2002. *Nova hrvatska drama – izbor iz drame devedesetih*. Zagreb: Znanje.

Botić, Matko. 2019. Protagonist kojeg nema. Ivor Martinić: Dobro je dok umiremo po redu, Zagrebačko kazalište mladih. *Kazalište*, XXII, 79/80, str. 5–11. Preuzeto s <https://hrcak.srce.hr/237957> [pregled 16. 1. 2024].

Brown, Penelope – Stephen Levinson. 1987. *Politeness – Some Universals in Language Usage*. Cambridge: Cambridge University Press.

Car-Mihec, Adriana. 2006a. *Mlada hrvatska drama (ogledi)*. Osijek: NEOTRADIČIJA.

Car-Mihec, Adriana. 2006b. Drama i cyberpunk (*Kompjutor Tanje Radović*). *Kazalište IX*, 25/26, str. 104–109. Preuzeto s <https://hrcak.srce.hr/188485> [pregled 3. 2. 2024].

Car-Mihec, Adriana. 2007. Mediji kao dramski izazov. *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu XXXIII*, 1, str. 489–517.

Car-Mihec, Adriana – Rosanda Žigo, Iva. 2018. Reprerentacija tijela u cyberdramama Tanje Radović. U: Munir Mujić – Sanjin Kordić – Vahidin Preljević (ur.) *Sarajevski filološki susreti IV*. Sarajevo: Bosansko filološko društvo, 319–332.

Car-Mihec, Adriana – Rosanda Žigo, Iva. 2021. Utjecaj digitalne tehnologije na oblikovanje dramskih likova. *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu XLVII*, 1, str. 465–485.

Clifford, Rebecca. 2016. *Conversational Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press.

Culler, Jonathan. 2001. *Vrlo kratak književni uvod*. Zagreb: AGM.

Culpeper, Jonathan – Mick Short – Paul Verdonk. 1998. *Exploring the Language of Drama*. London: Routledge.

Culpeper, Jonathan. 1998. (Im)politeness in dramatic dialogue. U: Jonathan Culpeper – Mick Short – Peter Verdonk (ur.) 1998. *Exploring the Language of Drama. London*. London: Routledge, 83–96.

Elam, Kier. 1980. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Methuen.

Eliade, Mircea. 2002. *Sveto i profano*. Zagreb: AGM.

Felman, Shoshana. 1993. *Skandal tijela u govoru: Don Juan s Austinom ili zavođenje na dva jezika*. Zagreb: Naklada MD.

Foucault, Michel. 1996. O drugim prostorima. *Glasje III*, 6, str. 8–14.

Fromm, Erich. 1986. *Umijeće ljubavi*. Beograd, Zagreb: Nolit, Naprijed.

Gašparović, Tajana. 2013. Najmlađa generacija hrvatskih dramatičara. *Kazalište XVI*, 53/54, str. 164–171. Preuzeto s <https://hrcak.srce.hr/186318> [pregled 8. 1. 2024].

Gibbons, Alison – Sara Whiteley. 2018. *Contemporary Stylistics. Language, Cognition, Interpretation*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Giddens, Anthony. 2007. *Sociologija*. Zagreb: Nakladni zavod Globus.

Grice, Herbert Paul. 1975. Logic and Conversation. U: Peter Cole – Jerry L. Morgan (ur.) 1975. *Speech Acts*, 41–58.

Herman, Vimala. 1998. Turn management in drama. U: Jonathan Culpeper – Mick Short – Peter Verdonk (ur.) 1998. *Exploring the Language of Drama*. London: Routledge, 19–34.

Hickey, Leo. 1993. Stylistics, Pragmatics and Pragmastylistics. *Revue belge de philologie et d'histoire* LXXI, 3, str. 573–586.

HJP = Hrvatski jezični portal <https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search> [pregled 9. 2. 2024].

Ivanetić, Nada. 1995. *Govorni činovi*. Zagreb: Zavod za lingvistiku Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

Josić, Ljubica. 2019. *Lingvistička stilistika*. Zagreb: stilistika.org

Katnić-Bakaršić, Marina. 1999. *Lingvistička stilistika*. Budimpešta: Open Society Institute.

Katnić-Bakaršić, Marina. 2003. *Stilistika dramskog diskursa*. Zenica: Vrijeme.

Katnić-Bakaršić, Marina. 2006. *Stilističke skice*. Sarajevo: Connectum.

Katnić-Bakaršić, Marina. 2015. *Stilistika na raskrižju – kojim putem dalje?*. U: Ryznar Anera (ur.) 2015. *Svijet stila, stanja stilistike*. Stilistika, <https://stilistika.org/katnic-bakarsic> [pregled 25. 11. 2023].

Katnić-Bakaršić, Marina. 2019. Značenja vrata: prilog semiotici svakodnevice. U: *Stil, kultura, semiotika*. Sarajevo: University Press, str. 87–103.

Kolanović, Maša. 2011. *Udarnik! Buntovnik? Potrošač...Popularna kultura i hrvatski roman od socijalizma do tranzicije*. Zagreb: Naklada Ljevak.

Lederer, Ana. 2004. *Vrijeme osobne povijesti*. Zagreb: Naklada Ljevak.

Leech, Geoffrey. 1983. *Principles of Pragmatics*. London: Routledge.

Lehmann, Hans-Thies. 2004. *Postdramsko kazalište*. Prev. Kiril Miladinov. Zagreb, Beograd: Centar za dramsku umjetnost, Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti.

Ljubić, Lucija. 2006. Privatni prostor u suvremenoj hrvatskoj drami. *Dani Hvarškoga kazališta*, XXXII, 1, str. 360–374. Preuzeto s <https://hrcak.srce.hr/73062> [pregled 31. 12. 2023].

Ljubić, Lucija. 2011. On ne hoda – on se vozi. Ivor Martinić, Moj sin samo malo sporije hoda, Zagrebačko kazalište mladih. *Kazalište*, XIV, 47/48, str. 10–15. Preuzeto s <https://hrcak.srce.hr/186677> [pregled 2. 2. 2024].

Ljubić, Lucija. 2015. Obitelj u suvremenoj hrvatskoj drami. U: Branko Hećimović (ur.) 2015. *Kompleks obitelji i četvrt stoljeća tranzicije i globalizacije u hrvatskoj drami i kazalištu: Krležini*

- dani u Osijeku*. Zagreb, Osijek: HNK Osijek, HAZU, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Zagreb, Filozofski fakultet, str. 162–168.
- Marot, Danijela. 2005. Uljudnost u verbalnoj i neverbalnoj komunikaciji. *Fluminensia*, XVII, 1, str. 53–70. <https://core.ac.uk/download/pdf/14378622.pdf> [pregled 20. 1. 2024].
- McIntyre, David. 2004. Point of View in Drama: a socio-pragmatic analysis of Dennis Potter's *Brimstone and Treacle*. *Language and Literature* XIII, 2, str. 139–160.
- McIntyre, David. 2006. *Point of View in Plays. A Cognitive Stylistic approach to Viewpoint in drama and other text-types*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Meheik, Diana. 2013. Drama se tu već dogodila. U: Martinić, Ivor. *Drama o Mirjani i ovima oko nje*. Fraktura: Zaprešić.
- Molvarec, Lana. 2017. *Kartografije identiteta. Predodžbe izmještanja u hrvatskoj književnosti od 1960-ih do danas*. Zagreb: Meandarmedia.
- Moore, Henrietta. 1994. *Is there a crisis in the family?*. Geneva: Word Summit for Social Development.
- Palašić, Nikolina. 2020. *Pragmalingvistika – lingvistički pravac ili petlja?*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada; Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet.
- Pavis, Patrice. 2004. *Pojmovnik teatra*. Zagreb: ADU Zagreb, Centar za dramsku umjetnost Zagreb, Izdanja Antibarbarus d.o.o.
- Pfister, Manfred. 1998. *Drama: teorija i analiza*. Prev. Marijan Bobinac. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
- Pišković, Tatjana. 2007. Dramski diskurs između pragmalingvistike i feminističke lingvistike. *Rasprave Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje* XIII, str. 325–341.
- Petranović, Martina. 2005. Onostrano u suvremenoj hrvatskoj drami. *Kazalište* VIII, 21/22, str. 160–170. Preuzeto s: <https://hrcak.srce.hr/188553> [pregled 9. 5. 2024].
- Petranović, Martina. 2023. Dramsko pismo Monike Herceg – zapaljiva smjesa poetskog i političkog. Monika Herceg: Ubij se tata. *Kazalište* XXVI, 91/22, str. 92–92. Preuzeto s: <https://hrcak.srce.hr/clanak/426432> [27. 6. 2024].
- Petranović, Martina. 2024. Prodor poetskog u suvremenu hrvatsku dramu: dramsko pismo Monike Herceg. *Dani hvarskog kazališta* 50, 1, str. 277–301.
- Rafolt, Leo. 2007. *Odbrojavanje. Antologija suvremene hrvatske drame*. Zagreb: Zagrebačka slavistička škola, Filozofski fakultet u Zagrebu.

- Ryznar, Anera. 2018. PRAGMASTILISTIKA LIRSKE PJESME (Ivan Slamnig: Kad mi svega bude dosta). *Fluminensia* XXX, 2: 253–268. Preuzeto s <https://hrcak.srce.hr/212652> [pregled 12. 7. 2023].
- Sarrazac, Jean-Pierre. 2015. *Poetika moderne drame*. Prev. Mirjana Miočinović. Beograd: Clio.
- Senker, Boris. 2001. *Hrestomatija novije hrvatske drame. Dio 2: 1941 – 1995*. Zagreb: Disput.
- Senker, Boris. 2015. Dramatizacije i uprizorenja obiteljskih svečanosti u suvremenoj hrvatskoj drami i kazalištu. U: Branko Hećimović (ur.) 2015. *Kompleks obitelji i četvrt stoljeća tranzicije i globalizacije u hrvatskoj drami i kazalištu: Krležini dani u Osijeku*. Zagreb, Osijek: HNK Osijek, HAZU, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Zagreb, Filozofski fakultet, str. 7–23.
- Short, Mick. 1996. *Exploring the Language of Poems, Plays and Prose*. London, New York: Routledge.
- Silić, Josip – Pranjković, Ivo. 2007. *Gramatika hrvatskoga jezika*. Zagreb: Školska knjiga.
- Simpson, Paul. 1998. Studying the discourses of incongruity. U: Jonathan Culpeper – Mick Short – Peter Verdonk (ur.) 1998. *Exploring the Language of Drama. London*. London: Routledge, 34–53.
- Soring, Karl – Penzinger, Christine. 2001. Pragmalingvistika. U: Glovacki Bernandi Zrinjka (ur.) 2001. *Uvod u lingvistiku*. 217–234.
- Struna = Hrvatsko strukovno nazivlje. <http://struna.ihj.hr/naziv/pragmalingvistika/53697/> [pregled 17. 4. 2024].
- Šarić, Lana. 2011. Njihovo je vrijeme stiglo. *Hrvatsko glumište* 48–51, str. 38. Preuzeto s <http://www.hddu.hr/media/2569/hg%20festivali.pdf> [pregled 17. 1. 2024].
- Tan, Peter K. W. 1998. Advice on doing your stylistics essay on a dramatic text. An example from Alan Ayckbourn's *The Revengers' Comedies*. U: Jonathan Culpeper – Mick Short – Peter Verdonk (ur.) 1998. *Exploring the Language of Drama. London*: Routledge, str. 161–172.
- Valerie, Lowe. 1998. 'Unhappy' confessions in *The Crucible*: a pragmatic explanation. U: Jonathan Culpeper – Mick Short – Peter Verdonk (ur.) 1998. *Exploring the Language of Drama*. London: Routledge, 128–141.
- Vuchinich, Samuel. 1986. On Attenuation in Verbal Family Conflict. *Social Psychology Quarterly* 49, 4, str. 281–293.
- Wales, Katie. 2011. *A Dictionary of Stylistics*. Third Ed. London: Routledge
- Warner, Chantelle. 2014. Literary pragmatics and stylistics. U: Michael Burke (ur.) 2014. *The Routledge Handbook of Stylistics*: Routledge, str. 362–377.

Weber-Kapusta, Danijela. 2014. *Dijalektika identiteta. Hrvatsko i njemačko dramsko pismo između postsocijalizma i multikulturalizma*. Zagreb: Leykam International d.o.o.

Internetski izvori

Martinić, Ivor. 2019. Smrt i odlazak stalne su mi teme. Svi iz malog mjesta žive s time da će možda otići. Nacional, 20. 9. 2019. <https://www.nacional.hr/martinic-smrt-i-odlazak-stalne-su-mi-teme-svi-iz-malog-mjesta-zive-s-time-da-ce-mozda-otici/> [pregled 5. 6. 2024].

Kazalo imena

- Austin, John Langshaw, 5
Bagić, Krešimir, 11, 16, 40, 42
Bionda, Gabrijela, 4, 8, 10, 12, 30, 38
Biti, Marina, 9
Bobin, Joanna, 33
Boko, Jasen, 10, 11
Botić, Matko, 29, 35
Brown, Penelope, 10, 11
Car-Miheć, Adriana, 11, 16, 17, 27, 28
Clift, Rebecca, 8
Culler, Jonathan, 5
Culpeper, Jonathan, 2, 8
Elam, Kier, 3
Elliade, Mircea, 14
Felman, Shoshana, 5
Foucault, Michel, 41
Fromm, Erich, 47
Gašparović, Tajana, 13
Gibbons, Alison, 6
Giddens, Anthony, 10
Goffman, Erving, 8
Grice, Paul Hebert, 6
Herceg, Monika, 14, 15, 40, 41, 43, 48
Herman, Vimala, 31
Hickey, Leo, 3
Ivanetić, Nada, 3, 6
Josić, Ljubica, 3
Katnić-Bakaršić, Marina, 2, 4, 6, 9, 14, 30, 32, 45
Lederer, Ana, 11
Leech, Geoffrey, 7
Lehmann, Hans-Thies, 11
Levinson, Stephen, 7, 8
Lowe, Valerie, 6
Ljubić, Lucija, 12, 14, 29
Marot, Danijela, 7
Martinić, Ivor, 14, 29, 31
Meheik, Diana, 29
Mihanović, Nedeljko, 41
Molvarec, Lana, 35
Moore, Henrietta, 10
Palašić, Nikolina, 2
Pavis, Patrice, 12, 39
Pavličić, Pavao, 41
Petranović, Martina, 15, 41
Pfister, Manfred, 25
Pišković, Tatjana, 6
Radović, Tanja, 14, 27
Rafolt, Leo, 10, 11
Rosanda Žigo, Iva, 11, 27, 27
Ryznar, Anera, 2
Sajko, Ivana, 16
Sarrazac, Jean-Pierre, 29, 36, 43, 44
Senker, Boris, 13, 14, 19, 32
Short, Mick, 2, 3, 4
Simpson, Paul, 42
Šarić, Lana, 11
Tan, Peter K. W., 4

Toolan, Michael, 45

Verdonk, Peter, 2

Vuchinich, Samuel, 31

Wales, Katie, 2

Warner, Chantelle, 2

Weber-Kapusta, Danijela, 11, 20

Whiteley, Sara, 6

Kazalo pojmova

- „kriza” obitelji, 10
analiza diskursa, 2, 8
apatija, 29, 34, 37, 42
autoreferencijalnost, 38
behabitivi, 5, 19, 33
cyberpunk, 16
dedramatizacija, 31, 37, 38, 44, 47
dijalog intimizacije, 32, 37, 46
disens, 6
diskursna stilistika, 5, 9
drama, 3
drama života, 29
dramski dijalog, 3, 30
druga komunikacijska razina, 4, 48
egzercitivi, 5
ekspozitivi, 5
emocionalno-psihološka karakterizacija, 42
epilog, 47
etiketiranje, 30
eufemizacija, 22
fatička funkcija, 18
fatički dijalog, 32
glavni tekst, 4
govorni činovi, 5, 18
heterotopija devijacije, 43
implikature, 7
izbor, 2
izvanscensko komprimiranje vremena, 34
komisivi, 5, 19
komunikacijska kompetencija, 4, 9
komunikacijska strategija, 33
komunikacijski kanal, 30
konsens, 6
konstativ, 5
konverzacijska analiza, 2, 5, 8
konverzacijsko ponašanje, 7
koralnost, 36
kriterij istinitosti, 5
kršenje maksima, 7
lice, 8
maksima kvalitete, 6
maksima kvantitete, 6, 19, 41
maksima modaliteta, 7
maksima relevantnosti, 7
montaža, 25
negativno lice, 8
neuljudnost, 47
neusklađenost, 42, 45
norma, 3
nuklearna obitelj. *Vidi* obitelj
obitelj, 10 12, 14, 20, 28, 29, 34
obiteljska svečanost, 29, 33
otklon, 3
pasivna agresija, 33
performativ, 5, 33
poetizacija dramskog diskursa, 40
poetska drama, 40
poetska funkcija jezika, 41

pomoćni tekst, 4, 37
ponavljanje-variranje, 43, 49
postdramsko kazalište, 11, 41
postmodernizam, 28
postratna trauma, 11
povlaštena govornička pozicija, 33
pozitivna uljudnost, 8
pozitivno lice, 8, 22, 30
pozornica, podij, 31
pragmalingvistika, 2, 8
pragmastilem, 3, 4, 26
pragmastilistika, 4, 9, 42
prezentativ, 18
prigušenje, 31, 27
primarno dramsko vrijeme, 34
princip kooperativnosti, 3, 5, 6, 7, 30
princip uljudnosti, 7
privatni prostori, 14
prostorno-vremensko određenje, 48
prva komunikacijska razina, 4, 48
referencijalni dijalog, 23
replike davanja, 8, 45
replike traženja, 9, 45
retoričko pitanje, 30
retrospekcija, 44, 49
ritualizirana radnja, 33
sekundarno dramsko vrijeme, 34
sekvenca, 19
semiotika svakodnevice, 14
socijalni eskapizam, 11, 17
stilistika, 2, 6
stilski minus-postupak, 23
strategije uljudnosti, 7, 30
suhoparna službenost, 8
suvremena hrvatska drama, 10, 11
svakodnevni, spontani dijalog, 3, 30
sveti prostor, 14
tautologija, 41
tehno-drama, 16
teorija uljudnosti, 5
tercijarno dramsko vrijeme, 43
tranzicija, 11
turnus, 3, 31
uloga, 3
uvjeravačka strategija, 22
verdiktivi, 5
značenjsko mjesto, 14
žensko dramsko pismo, 11

Sažetak

Analizi obiteljskih odnosa pristupa se iz pragmastilističke perspektive. U prvom poglavlju definirat ćemo pragmastilistiku, njezine alate i zakonitosti kojima se valja voditi prilikom pragmastilističke analize dramskog teksta. Drugo poglavlje ukratko predstavlja razvoj suvremene hrvatske dramske produkcije počevši od 90-ih do danas te nudi pregled suvremene hrvatske dramske obitelji, prostora u kojima obitava i problema s kojima se susreće. Potom slijedi analiza triju suvremenih hrvatskih drama: *Iznajmljivanje vremena* Tanje Radović, *Dobro je dok umiremo po redu* Ivora Martinića i *Ubij se, tata* Monike Herceg. Navedene drame zainteresirane su za prikaz obitelji pod pritiskom snažnih društvenih i gospodarskih promjena. Pragmastilističkom analizom izdvojit ćemo komunikacijske obrasce koji su pokazatelj skladnih ili pak narušenih obiteljskih odnosa te u konverzacijskom ponašanju dramskih obitelji uočiti zajedničke karakteristike.

Ključne riječi: pragmastilistika, suvremena hrvatska dramska obitelj, obiteljski odnosi.

Summary

The analysis of family relationships is approached from a pragmastylistics perspective. In the first chapter, we will define pragmastylistics, its tools and laws that should be followed during the pragmastylistic analysis of a dramatic text. The second chapter briefly presents the development of contemporary Croatian drama production starting from the 90s until today and offers an overview of the contemporary Croatian drama family, the spaces they live in and the problems they face. This is followed by an analysis of three contemporary Croatian dramas: *Iznajmljivanje vremena* by Tanja Radović, *Dobro je dok umiremo po redu* by Ivor Martinić and *Ubij se, tata* by Monika Herceg. The aforementioned dramas are interested in depicting families under the pressure of intense social and economic changes. Through a pragmastylistics analysis, text discusses communication patterns that indicate harmonious or disturbed family relationships. The aim of this paper is also to spot common characteristics in the conversational behavior of dramatic families.

Key words: pragmastylistics, contemporary Croatian drama family, family relations.