

# Stilističko čitanje suvremene hrvatske drame - od dramskoga do kazališnog teksta

---

**Bionda, Gabrijela**

**Doctoral thesis / Disertacija**

**2022**

*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:131:484726>

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

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-07-07**



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

Gabrijela Bionda

**STILISTIČKO ČITANJE SUVREMENE  
HRVATSKE DRAME – OD DRAMSKOGA  
DO KAZALIŠNOG TEKSTA**

DOKTORSKI RAD

Zagreb, 2022



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Gabrijela Bionda

**STILISTIČKO ČITANJE SUVREMENE  
HRVATSKE DRAME – OD DRAMSKOGA  
DO KAZALIŠNOG TEKSTA**

DOKTORSKI RAD

Mentor:

Prof. dr. sc. Krešimir Bagić

Zagreb, 2022



University of Zagreb

Faculty of Humanities and Social Sciences

Gabrijela Bionda

**STYLISTIC READING OF CONTEMPORARY  
CROATIAN DRAMA – FROM DRAMATIC TO  
THEATRICAL TEXT**

DOCTORAL THESIS

Supervisor:

Prof. dr. sc. Krešimir Bagić

Zagreb, 2022

## Životopis mentora

Prof. dr. sc. Krešimir Bagić rođen je u Gradištu 1962. Osnovnu je školu završio u Gradištu, srednju u Županji. Diplomirao je hrvatski ili srpski jezik i jugoslavenske književnosti 1988. na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je 1991. obranio magisterij *Lingvistika i pjesnički tekst*, a 1995. doktorat *Stilistički i genološki aspekti polemičkoga teksta*. Od 1989. zaposlen je na Katedri za stilistiku Odsjeka za kroatistiku Filozofskoga fakulteta u Zagrebu. Predavao je i predaje više kolegija na preddiplomskom i diplomskom studiju (*Stilistika, Figure i diskurzi, Stilističko čitanje pjesme, Od čitanja do interpretacije, Mislim, dakle, gdje sam: književni (kon)tekst 1971-2010, Polemički stilovi* i dr) te na poslijediplomskim studijima u Zagrebu, Splitu, Osijeku i Pečuhu (*Riječi i svjetovi, Stilistička interpretacija književnog teksta, Hrvatska kratka priča 80-ih i 90-ih, Figure: od Gorgije do grafita* i dr).

Bio je član uredništava *Studentska lista*, časopisa *Quorum, Zrcalo, Croatica Nova* i *Hrvatski*, uređivao je emisije *Bibliovizor* i *Rječnik Trećeg programa* na Trećem programu Hrvatskoga radija. U sklopu Hrvatskoga filološkog društva vodio je Sekciju za teoriju književnosti (1991-92). Radio je kao lektor za hrvatski jezik i književnost na Sorboni (1996-1999). Bio je voditelj Zagrebačke slavističke škole (2005-2009). Uređivao je biblioteku *Palimpsest* u nakladničkoj kući Disput (2005-2011). Pokrenuo je i uređuje portal *stilistika.org*. Od 2021. član je Slavenske književne i umjetničke akademije.

Kao stilističar, kritičar i književni znanstvenik potpisuje tridesetak autorskih i uredničkih knjiga, panorama, antologija i udžbenika. Izdvajaju se autorske knjige: *Četiri dimenzije sumnje* (koautor, 1988), *Živi jezici* (1994), *Umijeće osporavanja* (1999), *Brisani prostor* (2002), *Treba li pisati kako dobri pisci pišu* (2004), *Rječnik stilskih figura* (2012, 2015), *Uvod u suvremenu hrvatsku književnost* (2016) i *Pogled iz Dubrave* (2017). Među uredničkim knjigama najsvježije su *Josip Sever, Poezija* (2020) u ediciji Stoljeća hrvatske književnosti Matice hrvatske te dvije e-knjige na portalu *stilistika.org*: *Petar Guberina, Zvuk i pokret u jeziku* (2020) i zbornik *Periferno u hrvatskoj književnosti i kulturi/Peryferie w chorwackiej literaturze i kulturze* (s M. Levanat-Peričić i L. Małczakom, 2021).

Uz znanstvene i stručne radove objavio je i zbirke pjesama: *Svako je slovo kurva* (s B. Gregorićem, 1988), *Između dva snažna dima* (1989), *Krošnja* (1994), *Bršljan* (1996), *Jezik za svaku udaljenost* (2001), *Le palmier se balance* (Pariz, 2003), *U polutami predgrađa* (2006),

*Trebalo bi srušiti zidove* (2011), *Plaši li te moja boja* (2013), *Tko baca mrvice kruha dok hoda šumom/Qui sème des miettes de pain en traversant les bois* (Rennes, 2016) i *Ponornice* (2021).

Za svoj rad primio je više nagrada i priznanja. Dobio je Državnu nagradu za znanost (2013), nagradu „Kiklop“ (2013), Nagradu Filozofskoga fakulteta (2013) i nagradu „Josip i Ivan Kozarac“ (2016), dok je za književnokritičku djelatnost dobio nagradu „Julije Benešić“ (2003). Dobitnik je i pjesničkih nagrada – „Goran“ (za mlade pjesnike, 1989), „Dobriša Cesarić“ (2011), „Duhovno hrašće“ (2011), „Plaketa sv. Kvirina“ (2013) i „Zvonko Milković“ (2021).

## **Zahvala**

Zahvaljujem ponajprije svojem mentoru prof. dr. sc. Krešimiru Bagiću na ukazanom povjerenju, usmjeravanju i konstruktivnim kritikama koji mi pomažu da se oblikujem kao znanstvenica. Puno su mi značile pružena sloboda u odabiru teme disertacije, svaki razgovor vezan i nevezan uz temu rada.

Od velike su mi pomoći bile voditeljica arhiva ZKM-a Ozana Iveković, voditeljica odnosa s javnošću TEATRA &TD Petra Budiša te voditeljica odnosa s javnošću HNK-a Iva Stilinović Grahovac. Potrudile su se pronaći i skupiti sve snimke praizvedbi koje sam tražila, a bez kojih ne bih mogla napraviti detaljnu multimodalnu analizu i bez kojih bi moj rad bio nepotpun.

Velike poticaj i podršku dobila sam od Tomislava Zajeca i Selme Spahić koji su mi velikodušno ustupili vlastite bilješke i komentare pisane u procesu od teksta do predstave. Bilješke i komentari u radnim inačicama bili su istovremeno inspiracija i potvrda promišljanja i istraživačkih pitanja prije samoga početka pisanja disertacije.

Naposljetku zahvaljujem svojim najvećim navijačima mami Đurđici, tati Mati, bratu Nikoli i suprugu Dariju.

## Sažetak

Dramskome i kazališnom tekstu u radu pristupit će se iz stilističke i multimodalno-stilističke vizure. Takvi pristupi podrazumijevaju interdisciplinarnost pa će biti potrebno poslužiti se pragmastilističkim, semiotičkim i naratološkim alatima. Stilistici se često spočitavala usmjerenost na dramski tekst kao nepromjenjivu kategoriju i zanemarivanje izvedbe. Stoga će preplitanje multimodalne analize i stilistike otvoriti vrata prema novim razinama stvaranja značenja u dramskome diskursu. U središte zanimanja postaviti će se dijalektički odnos dramskoga i kazališnog teksta. Na dramski se tekst neće gledati kao na književni predložak koji određuje izvedbu. (Multimodalna) stilistička analiza drame treba obuhvatiti interpretaciju na razini iskaza pa će se stilogenim smatrati odstupanja od Griceovih maksima ili strategija uljudnosti. Naglašavajući komunikacijski aspekt drame, moguće je i dramski i kazališni tekst promotriti u kontekstu multimodalnosti. Za razliku od semiotičkih pristupa, koji su pojavu različitih sustava znakova u kazalištu gledali sumarno ili su pokušavali odrediti najmanju značenjsku jedinicu kazališnoga teksta, multimodalnost će pružiti shvaćanje modusa kao kategorije čiji je status odrediv tek upotrebom u određenom kontekstu. Posebna će pozornost biti posvećena preključivačima i deiksama kao kategorijama onkraj jezika koje su zajedničke i dramskome i kazališnom tekstu. Preključivači će omogućiti pojavu višerazinske komunikacije u dramskome tekstu bez potrebe da se uključuju već poznati elementi epiziranja ili posredujućega komunikacijskog sustava. Analiza će također obuhvatiti pojavu različitih modusa kojima je moguće ostvariti nejasnost gledišta. Ta se pojava sustavno opisala u kontekstu filmske umjetnosti i naratologije, ali je u kontekstu dramskoga diskursa tek naznačena mogućnost oslikavanjem unutrašnjega svijeta lika ili upotrebom različitih scenografskih postupaka. Korpus čine četiri dramska teksta *Prizori s jabukom* Ivane Sajko, *Drama o Mirjani i ovima oko nje* Ivora Martinića, *Ono što nedostaje* Tomislava Zajeca i *Radnice u gladovanju* Gorana Ferčeca te audio-vizualni zapisi istoimenih izvedbi. Odabrane će se drame kontekstualizirati u suvremenu hrvatsku dramsku proizvodnju. Multimodalna će analiza navedenih drama uz pomoć većinom pragmastilističke i kognitivnostilističke aparature usmjeriti interpretacije na istraživanje tema ili odrednica poput traume i apatije, svođenja komunikacije na fatičku i konativnu funkciju te uključivanje novih medija u jezičnu ili tematsku razinu. Stilističko će čitanje tako i u dramskome i u kazališnom tekstu biti suočeno s pojavom različitih modusa.

**Ključne riječi:** dramski tekst, kazališni tekst, suvremena hrvatska drama, deikse, gledište, multimodalna analiza, pragmastilistika, kognitivna stilistika



## Summary

This thesis focuses on the dialectic relationship between the dramatic and theatrical text observed from the stylistic and a multimodal stylistic viewpoints. When compared to philological and non-philological research into drama, stylistics is a relatively new discipline. However, it bears to be noted that drama has been nearly excluded from its scope during its scientific and methodological development. That is why this thesis has a two-fold aim: to describe and develop possible stylistic and methodological tools for interpreting the dramatic discourse, and use the practical portion to prove that, when it comes to studying drama as a discipline, stylistics should be positioned as a discipline which gives equal consideration to dramatic and theatrical text.

The hypotheses pursued herein are that the relationship between the dramatic and theatrical text is dialectic, i.e. that there is a fluid permeation among possible communication levels and modes or sign systems considered inherent to one or the other. Consequently, such a dialectic relationship would affect the macro-stylistic and micro-stylistic characteristics of the dramatic text. It is presumed that, in the context of Croatian drama, the influence of dialectics in those two texts can be observed at the level of structural characteristics of the text, such as deletion of margins between dialogues, monologues and stage directions or exclusion of typographical marks, at the pragmatic-stylistic level in the transitions of roles or functions at the ends of the communication levels, and on the level of semiotics in the unexpected use of codes. It is obvious that drama in textual form experienced a kind of crisis in late 19th century, leading to doubts regarding the compatibility of drama and theatre, the advent of epic tendencies in drama (Pfister 1998) and, more recently, a strong influence of film (Lehmann 2004). Having this development perspective in mind, the insistence herein on a dialectic relationship between the dramatic and theatrical text may seem anachronistic, but the goal is to show that it can be contemporary if the understanding of all players involved in the creation of meaning is deepened.

In principle, the thesis will be divided into a so-called theoretical or methodological portion and contextualisation in contemporary dramatic production, and an interpretation portion. The outer parts of the thesis, its very end, will contain photographs of analysed performances and appendices containing verbalised recordings of all modes appearing in these performances with the aim of facilitating the navigation of audiovisual recordings which are not publicly available, and presenting the permeation of these modes.

The first chapter will focus on further discussing the theatrical and logocentric approach to drama so as to completely reject theories regarding the dominance of the dramatic text over the theatrical performance or the rule that the text needs to precede the performance, as well as to establish the idea of the dramatic as anything that follows the dramatic logic, but also that which includes singing and considering the spectator. The second part will describe the reader approach postulated in the title. It is clear that there will be no contention regarding the title phrase “dramatic text”, while the phrase “theatrical text” may seem controversial, particularly from today’s perspective, given that renowned teatrologists (Pavis 2004) consider “reading” reserved solely for the dramatic text. The thesis will show how the introduction of a semiotic perspective, followed by an idea of a theatrical text as a semiotic text, can be considered justified should any attempts at segmentation of the theatrical code to its smallest units of meaning be rejected and focus placed on Hjelmslev’s legacy of connotative semiotics, Peirce’s triadic model of the sign, Eco’s idea of ostension (1977). The goal is to refer to the communication aspects of the theatrical text, but also to the new possibilities which would result from the inclusion of Peirce’s triadic model of the sign and the dimension of semantics into the reading of a dramatic text.

The second chapter of the first part will focus on a parallel overview of the Anglo-Saxon traditions regarding stylistic research into drama and the beginnings of a multi-modal approach to analysis and Croatian scientific work in this area. It needs to be noted that the interest of both of these communities in drama has been increasing since the development of stylistics as a discipline – starting from a structuralist basis, influence of pragmatics and conversation analysis, all the way to discourse stylistics. Once conversation as an aspect of discourse became the focal point of dramatic interpretation (Burton 1980), the anglophonic approach was marked by focusing on linguistic characteristics of the text and Short’s idea of style as deviant (1989), and in the end the permeation between stylistics and discourse analysis also included the aspect of the reader, while attention was directed to the relationship between the author and the reader (Hall, Simpson 2000). The situation was almost identical in Croatian study of drama from a stylistic perspective. The thesis will therefore address the interpretation of a nuanced use of synonyms (Pranjić 1983) on the one hand, while advancement towards the pragmatic-stylistics of drama will be possible once stylemes are considered for their value (Katnić-Bakaršić 1999). The post-structuralist idea of interdiscursivity (Kovačević, Badurina 2001, Ryznar 2017) is significant for the development of stylistics as a discipline. However, it will be shown that the theatrical and dramatical text cannot be moulded into the horizontal and vertical stratification

of the language field. With the aim of highlighting the communication aspects of drama, as well as to pull back from a linguistics-centred viewpoint, the thesis will turn to multimodal analysis, i.e. multimodal stylistics, including the socio-semiotic (Halliday, Kress, van Leeuwen, Nørgaard) and cognitive direction (Lakoff, Johnson, Gibbs, Gibbons). Finally, the levels of creation of meaning in the dramatic and theatrical text will be illustrated in table form and used as a basis for the interpretation portion of the thesis.

Given that two directions of multimodal analysis have been established – the pragmatic and the semiotic – the somewhat lengthy third chapter will follow the parallel development of the pragmatic, semiotic, i.e. pragmatic-stylistic dramatic analyses. Based on Jakobson's functions of language and Mukařovský's levels of communication, pragmatics will be focused on the communication among characters in the dramatic text or on the intricacies of communication in theatre. This will in turn affect the decades-long discussions regarding the relationship between the main text and the paratext, as well as the formation of two communication levels in the dramatic text. Grice's implicatures, Leech's politeness principle and Brown's and Levinson's politeness strategies place the reader into the centre of the pragmatic-stylistic dramatic analysis, which is why the reader is considered to be the one who connects the social context with the fictional one (Culpeper, Short, Verdonk 1998) or there are attempts to specify the relationship between the author and the reader of a dramatic text (Feng, Shen 2001). The path of the development of the semiotic study is followed in the analyses of dramatic text, seen in semiotics as a marking practice. Clear influence of Peirce's triadic model of the sign will be observed in works by Elam (1980), Fischer-Lichte (2015) and Ubersfeld (1982), while Eco's (1976) semiotic theory of communication will be of interest since he redefined the role of the receiver of the message and the entire communication channel, where the emphasis is no longer on conveying the information from point A to point B. Moreover, the perspective of semiotics led to a turn towards the spectator, which enabled further studies into performing arts.

The pragmatic-stylistic perspective is focused on the reader of the dramatic text, while the semiotic one, accompanied by verbal and non-verbal encoding, focuses on the spectator in the theatre. However, it is evident that both of them address a category outside of language, shifters, found in Ducrot's theory of polyphony (1987), as well as in Brecht's V-effect or distancing effect (1949). This further motivates us to ponder the possibility of introducing multi-level communication into the dramatic text, without explicitly introducing the instances of reader or spectator to complicate the situation, enabling us to finally define dialogue as the

dramatic aspect of the text. Therefore, the fourth chapter will further explain shifters or deixes as a category common to both the dramatic and theatrical text, where once again it is important to note the inevitable differences between a reader in the context of a dramatic text and a spectator in the context of a theatrical text. The spectator's role in theatre is to interpret various codes and decode them. This role is believed to be further complicated in the dramatic text due to the possible occurrence of three different communication systems, which would affect deixis in a quantitative manner.

An increase in the number of shifters and a greater possibility to shift lead to the fifth chapter, focused on a more in-depth study of the narratological idea of the narrator and point of view in drama. The quest for a hidden narrator in paratextual elements, stage presentation and different subcodes of the dramatic and theatrical text had to have led to an approximation of the dramatic text to narrative forms, while more recent times saw the study of the point of view in drama (Richardson, McIntyre, Short) become influenced by film theories which did not refrain from explaining the point of view. Under the influence of Chatman (1990) and Bordwell (1985), as well as Uspenskij's (1970) changes of point of view on a temporal-spatial, psychological, ideological and phraseological level, the thesis will present linguistic indicators of the point of view in dramatic texts as described by McIntyre (2004, 2006), Gibbons (2012), Galbraith (1995), Stockwell (2002) and Nørgaard (2019), emphasising the importance of double deixis and the possibility of shifting into different deictic fields for the interpretation portion of the thesis.

The interpretation portion of the thesis will contextualise selected dramatic work in contemporary dramatic production. This will begin with the definition of this term so as to enable its distinction from other terms with close meaning, such as Croatian young drama or newer and new Croatian drama. Given that 1990 is considered as the start of contemporary dramatic production, the stylistic characteristics of contemporary drama will be presented by decades. Having in mind that dramatic production of the nineties has already found its place in various compendiums, anthologies and historical overviews, key characteristics and figures often included within the phrase "future of Croatian drama" will be specified. The interpretation portion will dedicate more space to insights of theoreticians and teatrologists who have studied post-dramatic and post-humanistic elements. Conclusions made by Lucija Ljubić (2006) regarding space in contemporary drama, Nataša Govedić (2005) regarding the origins of the contemporary tragedy, and Čale Feldman (2011) regarding the death of the actor, director and

dramatist will prove to be particularly useful, especially in light of Lehmann's conclusions regarding post-dramatic space which becomes a scenic-spatial experience.

This thesis posits that stylistic interpretation must include both the dramatic and the theatrical text, which is why the first step in forming its body was focusing on contemporary dramatic production texts which have been performed. Unfortunately, theatres in Zagreb do not have, or do not archive, recordings of première performances before 2012 or 2010. This, however, could not be and was not the only criteria when selecting works. Once the existence of recordings of the selected texts was confirmed and after such recordings were obtained, they were examined before interpretation. At that point, a *differentia specifica* was extrapolated between the selected texts and the dialectic relationship with the performance, which will direct the (multimodal) stylistic approach to the interpretation.

The four selected texts (*Scenes with an Apple* by Ivana Sajko, *A Play About Mirjana and Those Around Her* by Ivor Martinić, *That Which is Missing* by Tomislav Zajec and *Female Workers on Hunger Strike* by Goran Ferčec) are all considered to prominently use the mediating communication level displayed in various manners. The basis is the hypothesis that the purpose of its introduction in dramatic texts is not to lead to epic tendencies in the Phisterian sense, but it is rather the result of change in the elements that make up communication levels in the dramatic text. The reader does not hold his usual position; however, he is still present on the external communication level of the dramatic text, but he is not leaning back in a chair, perusing hardback copies of dramatic texts. Within the context of a visual change in the contemporary reality of society, the reader's status has changed and he took on the properties of a spectator, i.e. the audience, on the external communication level of the theatrical text, whose purpose is to identify all modes communicating with him, primarily in the audiovisual manner. Given that, in this case, the message of the dramatic text is perceived in a visual or audio way, dramatists write texts characterised by the following:

- 1) Visuality – realised through the intermedial permeation and use of figures such as ecphrasis, which is used to emphasise the descriptive dimension of text
- 2) Lack of clarity regarding the point of view which can only be determined by viewing – realised in the metaleptic simultaneousness of the actor/character, the compression of time and space
- 3) Fluidity of the spatial setting – realised through the use of the abstract nowhere, through the semantics of space achieved through contact

- 4) Apathy of viewing – realised through the monologic apostrophizing of the *theatron*, through the depiction of the inner world of the character, the cathartic experience of viewing a tragedy, where the reader is perceived as a subject, but also an object since he is powerless
- 5) Auditive aspect – realised either in an auditive vacuum which encourages performative reading or in the indications of ritual parts of classical drama, such as the chorus, singing and dancing.

The performances of the selected texts (*Scenes with an Apple* at the Dubrovnik Summer Festival, *A Play About Mirjana and Those Around Her* in the Croatian National Theatre and the &TD theatre, *That Which is Missing* and *Female Workers on Hunger Strike* at the Zagreb Youth Theatre) will be analysed in accordance with the previously mentioned interpretation conclusions, but not so as to seek the meaning behind the dramatic text because it is not seen as a script. The analysis includes two performances of *A Play About Mirjana and Those Around Her* because the dramatist took the role of director to present his own text in the &TD theatre in 2021, which was viewed as a good opportunity to highlight that this thesis does not address categories such as the transposition of the text to the stage, wherein it would assess the success, or lack thereof, of the performance. The entire performance will be viewed as the product of the collaboration of everyone included in the process. Therefore, this thesis aims to show which modes of production of meaning can be inspired by the dramatic text:

- 1) Corporeality – the actor's body which passes through various states during the performance, from mode to medium, tactility with a purpose of achieving semantics of space
- 2) Spatiality – the possibilities presented by the theatre stage or auditorium space, a tendency towards smaller, more intimate, spaces so as to be closer to the spectators
- 3) Vocality – singing, reciting, use of pre-linguistic and post-linguistic signs.

The aforementioned modes confirm the tendency of theatre towards performativity (Fischer-Lichte 2009) and an emphasis on the fluidity of the process, accompanied by defining the main difference between theatre and other contemporary media.

**Key words:** dramatic text, theatrical text, contemporary Croatian drama, deixis, point of view, multimodal analysis, pragmatylistics, cognitive stylistics

## Sadržaj

Uvod .....	1
1. Odnos dramskoga i kazališnog teksta.....	7
1.1. Što je drama? .....	7
Razrješenje sukoba.....	12
1.2. Dramski i kazališni tekst .....	15
1.2.1. Sabiranje dramskih niti.....	17
1.2.2. Sabiranje kazališnih niti.....	18
2. Skica za (multimodalno) stilističko čitanje drame .....	21
2.1. Od stilistike do multimodalne stilistike dramskoga diskursa .....	21
2.1.1. Anglofona tradicija stilistike dramskoga diskursa .....	21
2.1.2. Stilistička čitanja drame u domaćoj znanstvenoj zajednici .....	24
2.2. Multimodalno stilističko čitanje drame .....	32
2.2.1. Multimodalna analiza i modus.....	32
2.2.2. Multimodalnost i drama.....	36
3. Pragmatički i semiotički pristup.....	44
3.1. Poruka – verbalno kodiran dramski tekst .....	45
3.1.1. Primatelj je čitatelj; pošiljatelj je autor.....	47
3.1.2. Komunikacijski kanal – verbalno kodiran dramski tekst .....	51
3.1.3. Govornik i sugovornik u dramskome tekstu.....	56
3.2. Poruka – verbalno i neverbalno kodiran kazališni tekst.....	60
3.2.1. Primatelj je gledatelj; pošiljatelj je redatelj.....	62
3.2.2. Komunikacijski kanal – verbalno i neverbalno kodiran kazališni tekst .....	64
3.2.3. Kodiranje kazališnoga teksta.....	65
4. Dramski govor u prostoru i vremenu .....	78
4.1. Temporalna deiktičnost – kada je <i>sada</i> .....	81

4.2. Spacijalna deiktičnost – gdje je <i>ovdje</i> .....	82
4.3. Semantičko punjenje deiksa( <i>ma</i> ) .....	85
4.3.1. Prostor i vrijeme u scenskim uputama .....	86
4.3.2. Vrijeme i prostor u dijalozima likova .....	88
5. Dijegejska priroda dramskoga i kazališnog teksta .....	93
5.1. Mimeza i dijegeza .....	95
5.2. Dijegeza, opisivanje i historijsko pripovijedanje .....	97
5.3. Pripovjedač u dramskome i kazališnom tekstu .....	101
5.4. Pristupi pripovjedaču i pripovijedanju u drami .....	103
5.4.1. Čemu nas uči „filmski pripovjedač“? .....	106
5.4.2. Jezični indikatori gledišta .....	109
5.4.3. Deiktičko preključivanje i dvostruka deiktičnost .....	113
6. Suvremena hrvatska drama .....	116
6.1. O terminološkoj odrednici .....	116
6.2. Suvremene devedesete .....	117
6.3. Suvremenije nulte .....	121
7. Vizualnost i muzikalnost <i>Prizora s jabukom</i> .....	129
7.1. Ivana Sajko: <i>Prizori s jabukom (Trilogija o neposluhu)</i> .....	129
7.1.1. Paratekstualni praroditelji .....	131
7.1.2. Oslikavanje similarnosti .....	134
7.1.3. Devijantni stilonazor .....	137
7.1.4. Razotkrivanje mimikrije .....	139
7.2. Od prigušene ekfrazе do autoreferencijalnog čitanja .....	143
8. Mirjanino verbalno i glasovno .....	148
8.1. Ivor Martinić: <i>Drama o Mirjani i ovima oko nje</i> .....	148
8.1.1. Autor (ni)je prisutan .....	150
8.1.2. Ponavljanje u službi metalepse autora .....	156



8.1.3. Performativno iskazivanje društvenih uloga .....	159
8.1.4. Proskriptivna metalepsa glumice .....	162
8.1.5. Introspekcija u službi preključivanja .....	164
8.1.6. Pragmastilistički modus preključivanja .....	166
8.2. HNK: <i>Drama o Mirjani i ovima oko nje</i> .....	171
8.2.1. Prostornost.....	172
8.2.2. Svjetlo .....	176
8.2.3. Značba pogleda.....	179
8.2.4. Glazba i pjevanje .....	181
8.2.5. Multimodalna analiza songa <i>Neću dugo</i> .....	186
8.3. &TD: <i>Drama o Mirjani i ovima oko nje</i> .....	190
8.3.1. Anticipacija i retrospekcija.....	192
8.3.2. Utjelovljenje Mirjane .....	194
8.3.3. Akuzmatični „Simonov“ glas .....	198
8.3.4 Pjevanje pobjeđuje.....	201
9. Prostornost i tjelesnost – ono što nedostaje?.....	204
9.1. Tomislav Zajec: <i>Ono što nedostaje</i> .....	204
9.1.1. Nedostaje: komunikacija .....	205
9.1.2. Nedostaje: stiliziranje prostora .....	213
9.2. ZKM: <i>Ono što nedostaje</i> .....	221
9.2.1. Multimodalna metafora.....	222
9.2.2. Multimodalna figurativnost u predstavi – obiteljski se odnosi biraju .....	225
9.2.3. Obitelj ispočetka .....	232
10. Tjelesnost i glasovnost Radnica .....	235
10.1. Goran Ferčec: <i>Radnice u gladovanju</i> .....	235
10.1.1. Razvlaštenje fiktivnoga Gorana F. ....	237
10.1.2. Čin mučeništva kao pozicija pregovora .....	239

10.2. ZKM: <i>Radnice u gladovanju</i> .....	250
10.2.1. Autoritet muškoga glasa.....	252
10.2.2. Muška i ženska klapa .....	254
10.2.3. Multimodalnost tragedije poraza .....	257
11. Zaključak.....	260
LITERATURA.....	265
Popis slika .....	284
Kazalo imena.....	286
Kazalo pojmova.....	291
Transkripcije uključenih modusa .....	299
Životopis i popis radova .....	319

## Uvod

*Gluha slova na hartiji lišena su svake specifičnosti, a čitanje drame trebalo bi da otkriva provaliju između dramskoga života i smrti*

(J. L. Styan)

Drama se u stilističkom zborniku *Exploring the language of drama* (1998) opisuje kao „zanemarivano dijete“ kojemu tijekom 20. stoljeća, u usporedbi s prozom i poezijom, stilističari i književni teoretičari nisu pridavali dovoljno pažnje. Tvrdnja je dijelom točna i bila je jedan od poticaja za promišljanje i stvaranje glavnih teza ovoga rada. Ipak već i kratak pregled teorijskih i analitičkih pristupa drami u 20. st. te prije i poslije njega nudi drukčiju sliku. O drami se promišljalo mnogo i iz različitih perspektiva koje su u središte interesa postavljale brojne aspekte drame. Autoritet Aristotelove *Poetike* natkriljivao je teorijska čitanja sve do početka prošloga stoljeća – dotad se naime slijedilo aristotelovske postavke o dramskoj kompoziciji, dramskome jedinstvu i sukobima. Kako su se granali lingvistički i književnoteorijski pristupi te nastupilo doba novih medija, drami se prilazilo iz očista konverzacijskih analiza i studijā o dijalogu, teatrologije, naratologije, semiotike i teorije filma. Pritom je drama gotovo uvijek postavljena u natjecateljsku poziciju prema ostalim dvama književnim rodovima – u tom je natjecanju rijetko završavala kao pobjednik. Ako ju se promatra u kontekstu književne umjetnosti, ograničena je tekstualnim okvirom pričem se zanemaruje njezina „teatralnost“. Iz vizure izvedbenih umjetnosti odmiče se od zadanosti teksta i zbog usmjerenosti na događajnost postaje gotovo neuhvatljiva za proučavanje. U oba slučaja teorijski su pristupi svjesni mogućih nedostataka i doprinosa dramskom diskursu i imaju razvijenu metodološku aparaturu.

Vapijuća praznina međutim nastaje ako se drami pristupi iz stilističke vizure. Na prvi je pogled izostanak sustavnoga stilističkog proučavanja jednostavno objašnjiv: stilistika je relativno mlada disciplina, a drama svoj opis baštini još od antike. Ipak od svojih strukturalističkih odvjeta naovamo stilistički je alat primjenjiv(an) na literarne i neliterarne tekstove. Međutim drama je iznimka. Svi stilističari koji se bave dramom (Burton, Culpeper, Short, Verdonk, Katnić-Bakaršić) primjećuju da se o njoj piše malo ili se uopće ne piše. S obzirom na snažan utjecaj konverzacijske i, recentnije, diskursne analize na stilistiku, to može djelovati čudno. Istraživačko pitanje koje se nameće glasi kako bolje opisati komunikacijske razine dramskoga teksta, nego pragmastilističkim konceptima poput kršenja Griceovih maksima i strategija uljudnosti? Imamo li u rukama bilo koji dramski tekst, lako je uočljivo da

on ipak nije sazdan samo od dramskih sekvenci u kojima likovi izmjenjuju replike. Čine ga i dijelovi koji upućuju na položaj likova u prostoru, njihovu gestikulaciju i mimiku, paralingvistički elementi poput napomena da se replika izriče „u visokom tonu“ ili primjerice „blagim glasom“. Oni naravno podsjećaju na izvedbeni karakter drame i upućuju stilističara na to da njegova interpretacija ne završava interpretacijom dramskoga teksta, tj. da treba istražiti mogućnosti stilističkoga pristupa drami u kontekstu suvremene dramske i kazališne proizvodnje.

Ciljevi su ovoga rada dvojaki: opisati i razviti moguće stilističke metodološke alate za interpretaciju dramskoga diskursa te pozicionirati stilistiku kao disciplinu koja u proučavanju drame jednaku pažnju pridaje i dramskome i kazališnom tekstu. Treba reći da popuniti postojeću prazninu u proučavanju drame iz stilističke vizure s postavljenim ciljevima istovremeno djeluje izazovno i poticajno. Da bi mogao opisati sve uključene elemente predstave ili dramskoga teksta, od stilističara se traži ono što Katnić-Bakaršić naziva „neorenesansnom sveobuhvatnošću“ (2016, b. p.): poznavanje pragmatike, konverzacijske i diskursne analize, semiotike, kognitivne poetike, naratologije, književnih teorija itd. Osim toga početkom se 21. stoljeća stilistika približava multimodalnome predznaku pa se sve navedene discipline trebaju shvatiti tek kao polazište u interpretaciji dramskoga i kazališnoga teksta.

Prvi će dio rada biti posvećen teorijskoj i metodološkoj razradi koja će pokušati obuhvatiti pragmatička, semiotička, naratološka i multimodalna viđenja dramskoga diskursa. Namjera je objasniti što podrazumijevaju termini „dramski tekst“ i „kazališni tekst“ te u kakvu su odnosu. Prikazat će se kakav je utjecaj izvršila Aristotelova *Poetika* na daljnja teorijska proučavanja i objasniti primat proučavanja dramskoga nad kazališnim tekstom. Moguća zabuna s naslovnim pojmom čitanje jest ta što iz današnje perspektive, pogotovo teatrološke, on može djelovati anakrono jer je „čitanje“ rezervirano samo za dramski tekst (Pavis 2004). Pokušat će se stoga opravdati poimanje kazališnoga teksta iz semiotičkoga očišta tako da se stilističko čitanje više usmjeri na komunikacijski aspekt i semantičke dimenzije koje su već primijećene i opisane u dramskim tekstovima.

U želji da se naglasi komunikacijski aspekt drame rad će se okrenuti (multimodalnoj) stilističkoj analizi, kojoj se teško može spočitnuti logocentrizam. Kako bi se odmaknuo od dugostoljetne tradicije shvaćanja dramskoga teksta kao predložka po kojemu se radi predstava, McIntyre (2008) uključuje elemente multimodalne analize u stilističku interpretaciju Shakespearove drame. Iako postoje već sustavno opisane pojave multimodalnih proznih

tekstova, McIntyreov je pristup zasad pionirski i jedini u proučavanju drame. U kontekstu discipline kao što je stilistika novost je McIntyreove interpretacije ta što nije zastala na uočavanju pragmatističkih postupaka u dramskome tekstu, nego je uključila filmsku adaptaciju *Richarda III* s Ianom McKellenom u glavnoj ulozi. Sljedeći je problem to što je cilj rada opisati odnos dramskoga i kazališnog teksta, a ne dramskoga teksta i njegove adaptacije na filmsko platno. Uočiti mogućnosti filmske kamere u nijansiranju gledišta i komunikacijskih razina na filmu svakako je stilistički *novum*. Ipak razlikovno obilježje kazališnog teksta nije promatranje fikcionalnoga svijeta očima kamere, nego njegov doživljaj svim čulima tijekom izvedbe. Svrha je razrade pragmatističkoga pristupa uočiti elemente komunikacijskoga kanala i pojavu različitih komunikacijskih razina te njihovo usložnjavanje na kazališnoj sceni. Sagledavanje mogućih sustava znakova iz semiotičke vizure trebalo bi pomoći u njihovu detektiranju i objašnjenju stvaranja značenja različitim modusima u kazališnom tekstu.

S obzirom na to da sveobuhvatno stilističko čitanje treba obratiti pozornost na stilogenost dramskoga i kazališnog teksta, tekstovi suvremene hrvatske dramske proizvodnje nametnuli su se kao samorazumljiv korpus. Stilističar se ne može osloniti na naknadno dosjećanje gledane predstave, nego je potrebno pronaći snimke kako bi se mogle uočiti sve moguće razine stvaranja značenja. Pritom treba imati na umu da gledanje audio-vizualnoga zapisa nije jednako doživljaju u kazališnom prostoru i da te snimke nisu javno dostupne za razliku od filmova. Stoga je potrebno napraviti detaljnu transkripciju odabrane scene u kojoj je izražena sva posebnost preplitanja razina i modusa.

Drugi će dio rada biti posvećen interpretaciji odabranih drama. Prvi je korak u prikupljanju korpusa bio usmjeriti se na one tekstove suvremene dramske proizvodnje koji su doživjeli izvedbu. Prepreka u pronalaženju adekvatnoga korpusa bio je nedovoljan broj arhiviranih snimki premijernih izvedbi. Zagrebačka kazališta nažalost ne čuvaju snimke starije od 2010. godine. Nakon pregledavanja snimki do kojih je bilo moguće doći izlučila se *differentia specifica* kojom smo mogli obuhvatiti četiri odabrana teksta: *Prizore s jabukom* Ivane Sajko, *Dramu o Mirjani i ovima oko nje* Ivora Martinića, *Ono što nedostaje* Tomislava Zajeca i *Radnice u gladovanju* Gorana Ferčeca. Polazi se od teze da je u svim četirima tekstovima prominentna upotreba posredujuće komunikacijske razine koja se očituje na različite načine. Svrha njezina umetanja ponajprije u dramske tekstove nije epiziranje drame u pfisterovskom smislu, nego je ona rezultat promjene u sastavnicama komunikacijskih razina u dramskome tekstu.

Imajući to na umu, interpretacijski će dio započeti s kontekstualiziranjem odabranih tekstova u suvremenu dramsku proizvodnju. Potrebno je terminološki odrediti pojam suvremene hrvatske drame kako bi se on razlikovao od bliskih pojava mlada hrvatska drama ili novija i nova hrvatska drama. Za interpretacije korpusnih drama poslužit ćemo se tezama i uvidima književnih i kazališnih teoretičara i teatrologa pri čemu će pažnja najviše biti usmjerena na stavove o prostoru u suvremenoj hrvatskoj drami Lucije Ljubić (2006), začecima suvremene tragedije i apatije Nataše Govedić (2005) i smrtima glumca, redatelja i dramatičara Čale Feldman (2011), potaknute Lehmannovim zaključcima o postdramskom prostoru koje postaje slikovno-prostorno iskustvo.

Potreba da se (multimodalno) stilističko čitanje usmjeri i na dramski i na kazališni tekst potaknula je i detaljnije promišljanje o statusu dramskoga teksta u našoj svakodnevici. Suvremeni dramatičari rijetko dožive objavljivanje vlastitih zbirki dramskih tekstova. Najčešće fizički ukoričeno mjesto objavljivanja jest zbornik tekstova nagrađenih nagradom *Marin Držić*. Osim toga velika se većina dramatičara odlučuje na objavljivanje tekstova na internetskom portalu *drame.hr*. Ne samo da postoji praznina u znanstvenom proučavanju drame, nego i svojevrsna tišina u književno-izdavačkoj produkciji. Doima se kao da je nastupio prešutan dogovor prema kojemu se drama sve više udaljava od krila književnosti i okreće se prema performativnosti, teatralnosti i izvedbenosti. Nadalje dramatičari se sve češće okušavaju i u drugim ulogama, nastavljajući se baviti tekstovima i nakon što ih objave. Neki od njih sudjeluju u procesu stvaranja predstave kao dramaturzi i redatelji, neki se pojavljuju zajedno s glumcima na pozornici, a neki su potaknuti redateljskim i glumačkim rješenjima u kazalištu odlučili mijenjati već objavljene tekstove. Takav dramatičarev pristup ostavlja trag i u pristupu prema tekstu i prema čitatelju koji taj tekst konzumira – bilo čitajući, bilo gledajući ili slušajući.

Načelno će se postaviti teze od kojih će se polaziti u (multimodalnim) stilističkim interpretacijama odabranoga korpusa. Odnos dramskoga i kazališnog teksta dijalektičan je. To znači da će se shvaćati kao fluidno prožimanje mogućih komunikacijskih razina te modusa ili znakovnih sustava za koje se smatralo da su inherentni dramskome ili kazališnom tekstu. Dijalektika odnosa utječe na makro- i mikrostilistička obilježja samoga dramskog teksta. Uočljivo je izostavljanje tipografskih obilježja koja su razlikovala dijaloge, monologe od didaskalija. Na pragmastilističkoj razini izmjenjuju se uloge ili funkcije krajeva komunikacijskih razina, a na semiotičkoj je razini primjetna neočekivana upotreba kodova.

Umjesto stalnoga mjesta čitatelja u vanjskoj komunikacijskoj razini dramskoga teksta i dalje stoji čitatelj, ali ne onaj zavaljen u fotelji, koji upija tvrdoukoričene dramske tekstove. U kontekstu vizualnoga okreta suvremene društvene zbilje status se čitatelja promijenio te je preuzeo svojstva gledatelja, odnosno publike u vanjskoj komunikacijskoj razini kazališnoga teksta, čija je svrha uočavanje svih modusa koji s njim komuniciraju primarno auditivnim i vizualnim putem. S obzirom na to da se poruka dramskoga teksta u tome slučaju percipira vizualno ili auditivno, dramatičari pišu tekstove u kojima se ističu sljedeće odrednice:

- 1) vizualnost – realizirana intermedijalnim prožimanjem i upotrebom figura poput ekfrazе kojom se ističe opisna dimenzija jezika
- 2) nejasnost gledišta koje se određuje tek samim gledanjem – realizirana u metaleptičnoj simultanosti glumca/lica, komprimiranju vremena i prostora
- 3) fluidnost prostornoga određenja – ostvaruje se korištenjem apstraktne nigdine, semantiziranjem prostora kontaktom
- 4) apatija gledanja – uobličuje se monološkim apostrofiranjem *theatrona*, oslikavanjem unutrašnjega svijeta lika, katarzičnim iskustvom gledanja tragedije prilikom čega se čitatelj percipira kao subjekt, ali i objekt jer ne može ništa poduzeti
- 5) auditivnost – realizirana ili u auditivnom vakuumu koji potiče performativno čitanje ili u naznakama ritualnih dijelova antičke drame poput korova, pjevanja i plesanja.

Izvedbe navedenih tekstova (*Prizori s jabukom* na Dubrovačkim ljetnim igrama, *Drama o Mirjani i ovima oko nje* u HNK-u i &TD-u, *Ono što nedostaje* i *Radnice u gladovanju* u ZKM-u) analizirat će se shodno prethodno iznesenim interpretacijskim postavkama, ali ne tako da se traži ono što je značenjski zadano dramskim tekstom jer se neće shvaćati kao dramski predložak. U analizu su uključene dvije izvedbe *Drame o Mirjani i ovima oko nje* zbog toga što je dramatičar u ulozi redatelja postavio vlastiti tekst u &TD-u 2021. Time se želi upozoriti na to da se ne bavimo kategorijom poput prijevoda teksta na scenu, prema kojoj bi se procjenjivala uspješnost ili neuspješnost izvedbe. Cjelokupna će se izvedba promatrati kao produkt zajedničkoga rada svih uključenih u proces. Dramski tekst stoga može potaknuti sljedeće moduse:

- 1) tjelesnost – glumčevo tijelo koje tijekom izvedbe prolazi različita stanja od modusa do medija, taktilnost koja služi semantiziranju prostora
- 2) prostornost – mogućnosti kazališne scene ili dvoranskoga prostora, težnja manjim, intimnijim prostorima kako bi se približilo gledateljima

3) glasovnost – pjevanje, recitiranje, korištenje predjezičnih i postjezičnih znakova.

U navedenim se modusima potvrđuje težnja kazališta performativnosti (Fischer-Lichte 2009) i isticanju fluidnosti procesa, prilikom čega se i uspostavlja glavna razlika između kazališne umjetnosti i ostalih suvremenih medija.



# 1. Odnos dramskoga i kazališnog teksta

## 1.1. Što je drama?

Iz vizure različitih disciplina koje se bave dramom odgovoriti na naslovno pitanje znači i objasniti prvenstvo dramskoga teksta i kazališne izvedbe. S obzirom na to da u znanstvenoj zajednici nema konsenzusa o primatu jednoga pojma nauštrb drugoga, razmišljati o njima počinje nalikovati raspravi o postanku kokoši i jajeta. Prva promišljanja obje teme nalazimo kod Aristotela. Rasprava je o kokoši i jajetu završila tezom da je odgovor beskrajn slijed i prijedlogom da oba pojma jednostavno supostoje te otvorila put znanstvenicima različitih područja za stvaranje vlastitih teorija.

Sličan je put prošao pojam drame kao i dijalektički odnos dramskoga i kazališnog teksta. Aristotelova je *Poetika* izvršila neupitan utjecaj vidljiv u zaključcima teorija o drami sve do 21. stoljeća. Tek se od sredine 20. stoljeća počinje propitivati prvenstvo drame ili dramskoga pjesništva nad kazališnom izvedbom. Povijest nas je naučila da takvo pitanje ohrabruje drukčije odgovore pa se stoga nećemo truditi ponuditi jedan jednoznačan. Cilj nam je predstaviti različite pristupe pitanju i pokušati objasniti zašto stilistička analiza treba uključiti čitanje kazališnoga i dramskoga teksta. Upozorit ćemo na Aristotelova određenja jer su ostavila velik utjecaj na dramatičare i teatrologe, čak i one koji kritički pristupaju *Poetici*.

Sama riječ *drama* prvi put je upotrijebljena u uvodnome dijelu Aristotelove *Poetike*, i to u usporedbi Sofoklova stvaralaštva s Homerovim i Aristofanovim. Navedeni se pjesnici spominju u kontekstu oponašanja – Homer oponaša ljude plemenita karaktera, a Aristofan lica koja rade i djeluju iz čega proizlazi, zaključuje Aristotel, da se zovu drame zato što oponašaju ljude koji rade (1983: 14). U grčkome jeziku naime riječ *drama* (grč. δράμα<sup>1</sup>) označava radnju, a taj će prijevod na svim indoeuropskim jezicima označiti glavno obilježje dramske poetike stoljećima poslije Aristotela. Još će dvije grčke riječi obilježiti daljnja doživljavanja i konceptualiziranja drame: *mythos* (grč. μῦθος) i *catharsis* (grč. κάθαρση).

*Mythos*<sup>2</sup> je narativna povezanost koja je odlika vrsnih grčkih ili atenskih tragičara. Aristotel upozorava da bi svaka tragedija trebala imati početak, sredinu i svršetak, a lijepo je

---

<sup>1</sup> U bilješkama prijevoda Aristotelove *Poetike* Zdeslava Dukata nalazimo sljedeće etimološko objašnjenje: grč. *drán* znači raditi, a *dráma* je iz toga izveden *nomen actionis*.

<sup>2</sup> Dukat objašnjava da Aristotelov *mythos* ne znači priču, što je osnovno leksičko značenje te riječi, nego uređen skup događaja koji čine okosnicu radnje (siže) (1983: 61).

samo ono što prati zadani redoslijed. *Catharsis* je pojam koji označava izazivanje osjećaja u čitatelja tragedije. Detaljnije spominju se osjećaji straha i sažaljenja koje je moguće pobuditi samo ako se slijede određena narativna pravila. Primjerice nije uputno da čestiti ljudi očito padaju iz stanja sreće u stanje nesreće, kao što je neprikladno da zli padaju iz nesreće u sreću jer bi takvi sastavi budili empatiju, a ne poželjne emocije poput straha i sažaljenja. U sljedećim ćemo odlomcima pojasniti povijesni razvoj navedenih pojmova kroz teatrološki pristup drami. Upravo je njihova primjena u teatrološkim čitanjima i istraživanjima doprinijela polisemičnosti, otežala njihova jasnija određenja i njihovo razlikovanje. Od Aristotelove *Poetike* drama se u značenju radnje proširila pa je obuhvatila i tragediju i komediju da bi kasnije počela označavati i kazališno stvaralaštvo. Sukladno tome *catharsis* i *mythos* nisu više samo odlike dramskoga teksta, nego i obilježja kazališne izvedbe.

Zavirimo li u teatrološki priručnik Patricea Pavisa (2004) naići ćemo na sljedeća određenja: drama je općenito naziv za dramsko pjesništvo, odnosno dramski tekst podijeljen po ulogama, čija se radnja temelji na sukobu (2004: 65). Pavis je svjestan da je prvotno značenje riječi kasnije označilo svako kazališno ili dramsko djelo, osim u francuskome jeziku u kojemu označava specifične vrste građanske drame, drame romantizma i lirske drame. U definiciju je uključeno višestoljetno naglašavanje radnje, ali i sukoba, što je u središtu proučavanja drame novijega datuma. Važnije je pak teatrološko određenje drame kao dramskoga teksta, u čemu je vidljiv Aristotelov utjecaj, ali i pokušaj da se dramsko odredi kao imanentno dramskome pjesništvu, dok bi teatralnost<sup>3</sup> podrazumijevala kazališnu produkciju.

Pojam je katarze prošao nešto trnovitiji put, a danas ga uglavnom vežemo uz gledatelja i kazalište. U *Pojmovniku teatra* napominje se da ga Aristotel koristi da bi objasnio cilj tragedije: sažaljenjem i strahom postiže se očišćenje takvih osjećaja, što se mahom događa kada se gledatelj poistovjeti s tragičnim junakom, ali i upotrebom glazbe u kazalištu. Pavis dalje objašnjava da je „očišćenje koje je poistovječeno s identifikacijom i estetskim užitkom vezano [...] za aktivnost imaginacije i proizvodnju scenske iluzije“ (2004: 155). Nastavlja kronološki razlagati povijesna shvaćanja katarze u kojima je primjetna neupitna veza između katarze i kazališta, što će se promijeniti tek sedamdesetih godina 20. stoljeća kada katarza podrazumijeva kritičku i estetičku distancu.

---

<sup>3</sup> Postoje i zastupanja obilježja teatralnosti u tekstualnim zapisima. Primjerice Ann Ubersfeld na teatralnost gleda kao na poricanje, tj. mehanizam obrtanja znaka što se očituje u didaskalijama, tekstualnim prazninama te besmislicama i tekstualnim proturječnostima. (usp. npr. 1982: 40–43)

U antičko se doba iz *mythosa* crpila građa za tragedije. Građu su činili književni i umjetnički izvori koji su se mogli kombinirati pa su se prema tome mogli i razlikovati među dramatičarima. Po Aristotelovim pravilima za lijepo, vremensko je slijeđenje događanja činilo cjelinu, tj. jedinstvo radnje.<sup>4</sup> Takve su drame nazvane drame zatvorene forme ili aristotelovske drame, što je bio jedan od razloga da se kazališne izvedbe koje nemaju takav slijed događanja označi postdramskim ili nearistotelovskim kazalištem. U teatrološkom rječniku *mythos* nije doživio transformaciju ili barem nije vidljiva u Pavisovu uobličavanju pojma. Međutim razbijanje onoga što bi prema Aristotelu bilo lijepo slaganje događaja nije razvidno samo u kazalištu. Tragove lomljenja skladnosti radnje uviđamo i u rimskim komedijama, Molièreovim dramskim tekstovima, pa čak i u komedijama atenskih dramatičara ako se čitaju s naglaskom na *ludusu*, a ne na *mythosu*.

Pretpostavljamo da je na dugostoljetni logocentričan pristup dramskome tekstu utjecala upravo Aristotelova podjela tragedije na šest dijelova: fabulu, karaktere, dikciju, misli, vizuelni dio predstave i skladanje napjeva. Posebno je indikativan njegov odnos prema dvama potonjima.<sup>5</sup> Aristotel naime tvrdi da „vizuelni dio nesumnjivo razonođuje, ali je najnebitniji element i najmanje svojstven pjesničkom umijeću. Doista učinak tragičkoga umijeća postoji i bez predstava na javnim natjecanjima i glumaca, a osim toga za ostvarivanje vizuelnog dijela odlučnije je umijeće kostimografa nego pjesnika“ (1983: 21). Iako je predstava jedan od šest dijelova tragedije, za njezino postavljanje nije potrebno pjesničko umijeće. Prema tome možemo zaključiti da je predstava inherentna tragediji, no nije ključna za njezino razumijevanje.

Uviđamo da je filozofu bilo bitno opisati osnovna obilježja različitih pjesničkih umijeća te da je sâmo pjesničko umijeće jasno razlikovao od primjerice glumačkih ili glazbenih. Jasno

---

<sup>4</sup> „Tradicionalne priče, međutim, nije slobodno mijenjati.“ (Aristotel, *Poetika*, prev. Z. Dukat, § XIV, 20, 699–702)

„Ali bilo da sam izmišlja fabulu ili da se služi predajom, pjesnik treba da postupa umjetnički.“ (*Poetika*, § XIV, 25, 705–707)

Tragičar dakle može uzeti tradicionalnu priču kao temelj na kojem će graditi daljnji razvoj tragedije, a može i sam izmisliti fabulu. U prvom slučaju tragičaru je određeno (propisano) sastavljanje glavnih događaja. Umjetnički se postupa prema tradicionalnim pričama tako da se ingeniozno variraju, ali izvršeno ili naumljeno ubojstvo ostaje fiksirano mitom. Zato će u devetoj glavi *Poetike* Aristotel napomenuti da je bolje da se fabule izmišljaju.

<sup>5</sup> „Zatim zato što ima sve što i epsko pjesništvo (jer i epskih stihom moguće joj je služiti se) i još ne kao beznačajan dio glazbu kojom užici nastaju najočitije; k tome ima i živu jasnoću i u čitanju i kod izvedbe; k tome i time da se cilj oponašanja brže postiže...“ (*Poetika*, § XXVI, 15, 1628–1643).

O glazbi je i „vanjskom dijelu“ (inscenaciji) u Aristotelovoj *Poetici* pisano na različite načine. U početku su to dijelovi bez kojih se može, no kasnije, u usporedbi epa i tragedije, upravo se nadmoćnost tragedije očituje u postojanju ta dva dijela.

je to primjerice iz ulomka u kojemu Aristotel opisuje nadmoćnost tragedije nad epom: „... zato što ima sve što i epsko pjesništvo (jer i epskim stihom moguće joj je služiti se) i još ne kao beznačajan dio glazbu kojom užici nastaju najočitije; k tome ima i živu jasnoću i u čitanju i kod izvedbe...“ (1983: 58).

Pravo se pjesničko umijeće u pisanju tragedije očitovalo u oponašanju završenoga čina, ali i strašnih i ganutljivih zgoda. Naglasak je bio na izazivanju emotivnih reakcija, pogotovo straha i sažaljenja, što u pisanju tragedija Aristotel više cijeni od postavljanja predstave, koje – uz pjesnička – pretpostavlja i korištenje drugih sredstava. Ne može se zatvoriti oči pred činjenicom da je on sâm bio svjestan izvedbenoga potencijala tragedijā pisanih vrsnim i lijepim pjesničkim umijećem. Dovoljno je samo uočiti spominjanje funkcije gledatelja, a ne čitatelja<sup>6</sup>: „... jer pjesnici podilaze gledaocima sastavljajući drame po njihovoj želji“<sup>7</sup> (1983: 30). Već su citirani dijelovi *Poetike* u kojima je naglašeno korištenje glazbe u svrhu poticanja emocija, kao i mogućnost razumijevanja kroz čitanje i kroz predstavljanje. Naslućujemo svjesnost postojanja glazbenih dijelova u ritualima koji su se odvijali u Aristotelovo doba, no bavljenje tim dijelovima Aristotel ne smatra poetskim umijećem.<sup>8</sup>

Za razliku od Pavisu, koji preuzima Aristotelova tumačenja i prilagođava ih kazališnome tekstu, postoje teatrolozi koji u Aristotelu vide glavnoga krivca za zapadnjačku tradiciju naglašavanja poetske i umjetničke vrijednosti dramskoga teksta koji prethodi postavljanju na pozornicu. Oni se okreću više ritualnim, tj. performativnim oblicima kazališta

---

<sup>6</sup> Iako se u *Poetici* izriječno ne spominje razlikovanje drama pisanih za čitanje i za izvođenje, postoje naznake o tome da ih je Aristotel razlikovao. Primjerice, spominje se Heremon i njegov *Kentaur*. Za Heremona u *Retorici* Aristotel tvrdi da je pisao tragedije namijenjene čitanju, a ne scenskom izvođenju (1983: 64). Nadalje, pišući o dužini tragedija, kaže da ograničenje s obzirom na dramska natjecanja i trajanje izvedbe nije stvar pjesničkoga umijeća. Dakle, one drame koje nisu bile namijenjene izvođenju trebale bi biti opsegom duže, što potvrđuju i sve sačuvane antičke tragedije, primjerice Senekine, koje bijahu namijenjene čitanju. Aristotel i u *Retorici* (1403 b33) piše da su u njegovo vrijeme glumci važniji od pjesnika pa se u *Poetici* upozorava na to da često „pišući djela za natjecanja i razvlačeći fabulu preko mogućnosti bivaju prisiljeni izvrtati kontinuitet događaja“. Bywater u tome vidi Aristotelovo suprotstavljanje drama za čitanje i onih za izvedbu, pri čemu su u pitanju potonjih autori suočeni s činjenicom neophodnosti kompromisa radi glumaca, sudaca i publike prilikom prikazivanja (1983: 182).

<sup>7</sup> U bilješci 660. Dukat dalje obrazlaže navedenu Aristotelovu tvrdnju činjenicom da se i Platon u *Zakonima* (659 a) tužio da suci dodjeljuju nagrade prema odobravanju, tj. aplauzu gledalaca.

<sup>8</sup> Za primjer dobre prakse uzima se u *Poetici* kor kao jedno od lica u Sofoklovim tragedijama. No Aristotel izostavlja spomenuti Eshilove drame u kojima su u mnogo slučajeva korovi glavno lice. U „kasnijih pjesnika“ korsko pjevanje uopće ne mora biti vezano uz radnju drame, kao što je slučaj s Euripidovim kasnijim djelima. Kao krajnji slučaj spominje se Agatonova upotreba pjesama koje uopće nisu bile napisane za određenu dramu. Na temelju svega toga Lucas pretpostavlja mogućnost postojanja drama epskih struktura i preobilnih sadržaja u 4. stoljeću što bi Aristotel povezo s padom značaja kora. S tom se konstatacijom možemo složiti jer se upravo u 18. glavi *Poetike* (963-973) Aristotel žali na pojavu drama koje razrađuju tragedije na epski način, dakle s mnogo fabula.

vraćajući se iskonskome izvođenju drame prije Aristotelova tipološkoga i poetološkoga opisivanja tragedije. Florence Dupont (2011: 72–88) Aristotela smatra krivcem za privilegiranje dramskoga teksta. Taj je „vampir zapadnoga pozorišta“, tvrdi Dupont, djelovao na prevlast književnosti nad kazalištem jer svaki izvedeni komad ne vrijedi ako nije ponajprije veliki tekst. Zatim se premoć teksta nastavlja kroz nastanak režije i redatelja – redatelj postaje pjesnikov tumač, da bi se konačno u semiotici kazališta kazališni prostor izjednačio s dramskim prostorom.

Autorica je dakle, hotеći upozoriti na primat rituala, u potpunosti zanemarila pisane tragedije pa se nameće pitanje što bismo dobili kada bismo ogolili kazališni događaj i ostavili ga bez dramske logike? Dupont tada priziva u pomoć rimske komedije i njihove autore Plauta i Terencija, ali i Eshila, Sofokla i Euripida te Molièrea. Navedeni su redom predstavnici obredne logike, to jest izvođačkoga razloga<sup>9</sup>. Tekst je prema njoj drugotan, on je tek trag događaja koji se zbio samo jednom i nikada se više nije pojavio u istome obliku. Naglasak je u tim komedijama na igri i glazbi, a ne na radnji (*drama*) i priči (*mythos*). Radnja postoji da bi pratila ludičnost aktanata, a ne da diktira dramski redoslijed, sukobe i igru. Jasno je da se takvim pristupom naglašava dominantnost rituala i obreda koji su se u antičko doba odvijali jednom godišnje.

Suprotstavljanje rituala i dramskoga pjesništva te dramske teorije i teatrologije donijelo je kroz povijest različite rezultate, no svakako je duži i jači utjecaj imala *Poetika*. S obzirom na prevladavajuću ideologiju pisalo se i postavljalo na pozornicu imajući na umu radnju ili sukob. Nekolicina autora bilježi normativno slijeđenje Aristotelovih postavki do razdoblja renesanse. Osnovno pravilo slijeđenja klasične kompozicije jest stvaranje dramske tenzije, dakle usmjerenost na recipijenta i radnju koja postaje središtem zanimanja (Miočinović 1981: 14). Time se ispunjava i Aristotelova teorija da su s „obzirom na način oponašanja“ Sofoklo i Aristofan umjetnici iste vrste jer „oponašaju ljude koji djeluju i rade“ (1983: 14).

Međutim zanimljivo je uočiti kako se s razvojem i osamostaljivanjem kazališnoga teksta, pa i teatrologije, promijenio i odnos prema tome što neki tekst čini dramskim. Dok je od Aristotelova doba sve do renesanse to bila radnja, teorije drame 19. i 20. stoljeća bit vide u

---

<sup>9</sup> Izvođački razlog Florence Dupont suprotstavlja narativnome razlogu kako bi mogla pristupiti čitanju tekstova rimskih komedija iz drukčije perspektive. Dok je narativnome razlogu cilj promatrati scene i replike u funkciji fabuliranja ili drame, izvođački razlog promatra tekst samo kao pisani trag događaja. S tim u vezi autorica dalje razlikuje čitanje rimskih komedija kao književnih, autonomnih objekata te čitanje na pragmatičan način – tako da se promatra izvođački jezik koji prati igru, tj. izvođenje rituala (2011: 110-111).

strukturi konflikta. Detaljniji se razvoj drame i dramskoga odvija tijekom 20. stoljeća, što Lehmann (2004) shvaća kao zalet za razvoj postdramskoga diskursa u kazalištu. On također upozorava na 1880. godinu koja je obilježila krizu drame u tekstualnome obliku, odnosno drame upućene na kazalište. Iskazuje se skepsa u kompatibilnost drame i kazališta pa je čak i sâm Pirandello bio uvjeren u njihovu nespojivost (2004: 62). Ta će kriza dovesti do „nečiste“ drame, kako objašnjava Lehmann, a očitovat će se u korištenju epskih elemenata ili epiziranju (Pfister, 1998).

Posljednji je utjecaj na dramsko ostavio film kao medij. Lehmann i Pfister osvijestili su tu pojavu iz različitih perspektiva, kako prema kazalištu, tako i prema dramskome tekstu. Lehmann na utjecaj i pojavu filma gleda kao na priliku kazalištu da se izdvoji od ostalih sličnih načina prikazivanja – *differentia specifica* kazališta jest moment živoga prostora (2004: 64). Pfister pak taj odnos ne definira terminološki konkretnije. Napominje samo da se filmski tekstovi približavaju narativnima i udaljavaju od dramskih. Neosporan je dakle i utjecaj filma na dramsko, a mi ćemo pokušati analizirati tragove koje je ta pojava ostavila i na dramski i na kazališni tekst.

## Razrješenje sukoba

1. Pitanje prvenstva (dramsko pjesništvo ili ritual). Prema svjedočenjima o antičkome kulturnom životu prije Aristotelove *Poetike* postojala je duga tradicija održavanja rituala<sup>10</sup>. Uz rituale, koji su obično bili posvećeni nekom božanstvu, održavala su se glazbena natjecanja jednom godišnje. Prema tome zaključujemo da su, kao i današnje kazališne predstave, rituali bili jedinstveni i originalni. U njima je naglašen utjecaj glazbe, korskoga i samostalnoga pjevanja, a radnja nije nešto što treba biti normativno slijeđeno. Aristotel je svjestan glazbenih dijelova u tragedijama. Oni slijede radnju i nisu dijelovi pjesničkoga, nego glumačkoga i glazbenoga umijeća. Iako poznajemo povijesna razdoblja obilježena imperativom dramskoga teksta koji prethodi kazališnoj

---

<sup>10</sup> Prethodnici tragedije koju poznajemo iz grčkih dionizija i sačuvanih zapisa tragičara Eshila, Sofokla i Euripida bile su svetkovine i kultne svečanosti koje su bile posvećene bogovima, junacima ili totemskim životinjama. Sadržaj je takvih događanja uglavnom bio povezan uz onoga kome je posvećen. Izvedba je značila potvrđivanje kolektivnoga identiteta praoca i njegovih potomaka. U 5. st. pr. Kr. u Ateni su se u čast boga Dioniza održavale četiri svečanosti: seoske dionizije, Leneje, Antesterije i gradske dionizije. Prvim je trima svečanostima teško odrediti početke jer su već tada imale dugu povijest održavanja, a gradskim je dionizijama začetnik Pizistrat koji ih je prvi ciljano organizirao. Međutim grčke tragedije nemaju gotovo ništa zajedničko sa slavljenjem Dionizija (osim Euripidovih *Bakhi*), a utemeljene su, kao što smo već napominjali, u mitološkim sadržajima. Nastanak tragedija vezemo uz Tespisa kojemu se pripisuje uvođenje glumca suprotstavljenoga zboru, na što su se nastavili Eshil uvođenjem drugoga te Sofoklo uvođenjem trećega glumca. Ipak se ne može sa sigurnošću tvrditi koji je razvojni put prošla tragedija te iz kojih su se običaja i obreda u tragediju preuzeli maska, ples ili satirska igra. (usp. npr. Fischer-Lichte 2010: 21-25)

izvedbi, čak i tada bilježimo postojanje dramatičara poput Molièrea koji nikada nije želio status dramskoga pjesnika, štoviše ispričavao se što je objavio svoje komade (Dupont, 137). Dakle ako promatramo iz genetičkoga očišta, ritual je egzistirao prije dramskoga pjesništva. Ipak stoljećima nakon antičke Grčke, pa onda i danas, ne postoji pisano pravilo o tome da tekst treba prethoditi izvedbi.

2. Poimanje pojmovlja (*drama, catharsis, mythos*). Od svojega početnoga značenja u *Poetici* drama je konačno obuhvatila tragediju i komediju te naposljetku kazališnu produkciju pa navedene pojmove zatječemo i u dramskih teoretičara i teatrologa. Stoga zaključujemo da je drama inherentna dramskome tekstu, koji je radnja koju vrše aktanti. Shodno tome uobličava se termin dramskoga kazališta, primjerice u Szondija, koji tvrdi da je dramski tekst zatvorena cjelina s odsutnim piscem i zanemarenim gledateljima. Mislimo međutim da su takvi stavovi zanemarili Aristotelovu osviještenost o postojanju ritualnih izvođenja, glazbe te gledatelja u tragedijama. Zbog toga se nepotpuno i neprestano perpetuira misao o potrebi normativna slijeđenja dramske logike u dramskome stvaralaštvu. S tim u vezi postdramsko se kazalište pokušava prikazati kao nearistotelovsko, izvorno i ritualno zato što narušava dramsku logiku, a s druge se strane takvo narušavanje smatra i utjecajem epskoga pripovijedanja. Smatrat ćemo dakle da je dramsko<sup>11</sup> sve ono što sadrži i slijedi dramsku logiku, ali simultano ćemo dramskima označiti tekstove koji uključuju naznake pjevanja, korova, kao i razbijanje *mythosa*. Kako pak još razlikovati dramsko od epskoga osim, kako Aristotel predlaže, po dužini? Ključna je dramatičareva misao o gledateljima prilikom pisanja tragedije, što će aristotelovci objasniti kroz očišćenje gledateljevih osjećaja, dok će protivnici smatrati da je katarza izmišljena isključivo za čitatelje. Nastojat ćemo i u dramskome i u kazališnome tekstu dokazati postojanje misli o gledatelju.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> „Što se tiče pripovjednog oponašanja u stihu, jasno je da fabule treba, kao u tragedijama, sastavljati dramski, to jest oko jedne radnje, potpune i cjelovite, koja ima početak, sredinu i kraj, da kao jedno potpuno živo biće stvara sebi svojstven užitak...“ (*Poetika*, § XXIII, 20, 1176-1180)

U grčkome je izvorniku na mjestu hrvatskoga prijevoda „to jest“ riječ *kai* koju prevoditelji različito razumijevaju: „to jest“ (Else i Lucas) te kao „i“. Iz čitave Aristotelove *Poetike* pak možemo izvući dva zaključka o tome kakvo je dram(at)sko pripovijedanje: a) da ima obrata, prepoznavanja i tragičkih događaja, i b) da likovi govore umjesto da autor pripovijeda. Naglasak je očito na jedinstvu radnje iz čega je često poslije proizlazio zahtjev o „jedinstvu mjesta“ i „jedinstvu vremena“ u tragediji. No takva jedinstva Aristotel u *Poetici* ne zahtijeva izričito.

Dramskim smo odlučili obilježiti pojavu pjevanja, korova te razbijanje radnje epizodijama upravo zato što je takvim postupcima „tragedija imala veću mogućnost simuliranja istovremenosti događanja od epa“ (1983: 391). Ponekad su glasniki izvještaji o tome što se događalo iza scene izneseni s toliko emotivnoga uživanja da su suučesnici imali osjećaj istodobnoga sudjelovanja.

<sup>12</sup> Čitajući sljedeće Aristotelove rečenice: „Fabule pak treba da pjesnik sastavlja i do kraja pomno izražuje imajući što je moguće više radnju pred očima; na taj način, vidjevši sve s najvećom jasnoćom kao da je sam prisutan zbivanjima, može naći ono što je primjereno i ne bi mu ostajalo skriveno ono što je proturječno...“ (*Poetika*, §

3. Stilističko čitanje drame. Svjesni smo dugostoljetnoga logocentričnoga pristupa stilističkome proučavanju drame. Takva je opstojnost vrlo vjerojatno pragmatične naravi – tekst je u fizičkome obliku postojao zapisan u različitim medijima i kao takav mogao se održati i sačuvati. Ritual je u svojoj naravi jedinstven događaj koji se ne može ponoviti u potpuno istom obliku pa je shodno tome i kazališna izvedba preuzela ista svojstva. Međutim to ne znači da trebamo zanemariti performativni potencijal dramskoga teksta i njegovu svrhu da bude izveden pred gledateljima. Mišljenja smo da je jedino potpuno stilističko čitanje drame ono koje će uključiti analizu i dramskoga i kazališnoga teksta. Pritom se ne zauzimamo za jedno moguće čitanje, nego upućujemo na dijalektički odnos između dramskoga i kazališnoga teksta. Predstava je, kako već istaknuso, prema Aristotelu, inherentna tragediji, ali nije ključna za njezino razumijevanje. Drugim riječima, dramski tekst posjeduje izvedbeni potencijal, ali ima svoje značenje, neovisno o predstavi, jednako kao što predstava stvara vlastito značenje koristeći se svojim mogućnostima, tj. semiotičkim sustavima.

---

XVII, 25, 848-853), može se postaviti pitanje predočava li sebi pjesnik događaje koje opisuje ili njihovo oponašanje, tj. predstavu? Prema primjeru zamjerke Karkinu (čije su vraćanje Amfijaraja gledatelji izviždali, jer to vraćanje iz svetišta nisu vidjeli) čini se da Aristotel misli o predstavi, tj. o gledatelju: „A koliko je moguće pjesnik treba da i gestikulacijom pomno do kraja izrađuje fabule.“ (*Poetika*, § XVII, 30, 861).



## 1.2. Dramski i kazališni tekst

Dijeljenjem i proširivanjem pojma drame na dramski i kazališni tekst želimo usmjeriti pažnju na činjenicu da se radi o dvama potpuno različitim tekstovima kojima su tijekom povijesti pristupale raznovrsne discipline. Tekst je zajednički nazivnik obama naslovnim pojmovima pa je bitno objasniti što poimamo tekstom te koja su razlikovna obilježja dramskoga i kazališnoga teksta.

Riječ *tekst* nastala je od latinske riječi za tkanje, tj. sastavljanje – *textere*, a čini se da je upravo prožimanje i sastavljanje manjih jedinica koje zatim tvore cjelinu nit vodilja teoretičara koji su se bavili proučavanjem teksta. Tekst se tako može tumačiti kao 1) zapisan dokument (napisano ili otisnuto priopćenje nekoga autora nekom čitatelju, nasuprot govorenom diskursu); 2) verbalna poruka (širi pojam teksta koji obuhvaća i govorene i pisane tekstove, sučeljuje se sustavu i iskazu); 3) proizvodnost i praksa označivanja (tekst nije označiteljski proizvod, nego praksa, strukturiranje, rad i igra, nadilazi negdašnje književno djelo) i najzad kao 4) kulturna poruka jezične ili nejezične vrste (verbalni/neverbalni, vidni i čujni priopćaj upućen od nekoga pošiljatelja uz posredništvo nekoga koda nekom primatelju, npr. filmovi, kazališne predstave, obredi...) (usp. Nöth 2004: 391–392).

Proučavanju teksta na različite su načine pridonijele tekstna lingvistika i semiotika. Tekstna lingvistika razumijevat će tekst kao najkompleksniju jezičnu jedinicu pa će se baviti isključivo verbalnim znakovima. Svoje će utemeljenje imati u učenju de Saussurea i Hjelmsleva te francuskih strukturalista. S obzirom na to da je u središtu zanimanja jezični znak, tekstna lingvistika zastaje na strukturi jezičnoga znaka i spajanju takvih znakova u veće značenjske jedinice, pa će te postupke prevesti i na neverbalne sustave znakova. Takav pristup možemo označiti logocentričnim – lingvistika je nadređena semiologiji<sup>13</sup> u smislu da su jezični znakovi potrebni za opisivanje nejezičnih sustava pa nejezična semiotika ne može ni postojati neovisno o jeziku (Barthes 2015: 6–7).

Budući da se tekstna lingvistika zadržava isključivo na tekstu, poslužit ćemo se Nöthovim semiotičkim okvirom (1978). Tekst se dakle nalazi unutar semiotičkoga okvira i u njemu je određen tipičnim jezičnim karakteristikama. Međutim definiraju ga i brojne strukture koje su slične svim semiotičkim kodovima i koje čine vanjski okvir teksta. Dvije su dimenzije

---

<sup>13</sup> Terminološki je bitno naznačiti da se u ovom slučaju radi o semiologiji, a ne semiotici kao disciplini jer su takvi stavovi upravo proizašli iz de Saussureovih naučavanja o semiologiji kao disciplini podređenoj lingvistici (2000: 61–63).

važne za analiziranje teksta na prvoj razini semiotičkoga okvira: semantika i pragmatika. Pragmatički će se aspekt semiotičkoga okvira očitovati kroz razvoj komunikacijskih teorija koje će zanimati: poruka koju upućuje adresat adresantu kroz komunikacijski kanal, sudionici koji odlučuju o strukturi poruke, povratne informacije među sudionicima. Semantički će se pak pristup bazirati na Peirceovu trijadnome modelu jezičnoga znaka<sup>14</sup>. Jezični je znak prema tome modelu simbolički jer je u arbitrarnom odnosu prema referentu<sup>15</sup>. Peirce je također ikoničku i indeksičku upotrebu riječi smatrao degenerativnom jer su takvi znakovi u slabijoj arbitrarnoj vezi prema referentu (usp. npr. Nöth 1978: 24). Upozorit ćemo na upotrebu takvih tipova znakova koji nisu specifično jezični poput pokaznih i osobnih zamjenica ili onomatopejskih riječi, a pronalazimo ih i u dramskim i u kazališnim tekstovima.

Zadržati se na mogućnostima koje nudi tekstna lingvistika u čitanju dramskoga i kazališnoga teksta značilo bi zastati pri opisivanju stilogenih pojava na segmentnim i suprasegmentnim jezičnim razinama i u dramskome i u kazališnome tekstu. U tom je okviru moguće detaljnije se usmjeriti na komunikacijske aspekte svih mogućih situacija u dramskome tekstu, a u kazališnome tekstu promatrati verbalizirano u onome što Lehmann naziva lingvističkim tekstom. Naime Lehmann raslojava kazališnu predstavu na lingvistički tekst, tekst inscenacije i tekst izvedbe (*performance text*). Pritom lingvistički tekst čini jezični materijal, inscenaciju glumci i paralingvistički dodaci, a izvedbu situacija koja korespondira s ostale dvije razine (2004: 111). U tom će se slučaju manje pažnje posvetiti deiktičkim tipovima znakova koji referiraju izvan okvira dramskoga teksta ili pluralnosti kodova u kazališnome tekstu. Posljedično se može dogoditi da se neverbalni kodovi kazališnoga teksta shvaćaju kao prijevodi jezičnih znakova dramskoga teksta ili da se kazališni tekst segmentira tražeći najmanje značenjske jedinice zanemarujući posebnost neverbalnih znakovnih sustava.

Za sveobuhvatnu će dakle analizu biti potrebno uključiti semantički i pragmatički aspekt dramskoga teksta, što znači zadržati se unutar okvira teksta zapisanoga jezičnim znakovima. Zbog pluralnosti znakovnih sustava koji definiraju kazališni tekst nužno je zaviriti u vanjski

---

<sup>14</sup> Za razliku od de Saussurea koji jezični znak vidi kao dio sustava i oprekom prema drugim elementima znakovnoga sustava, Peirce znak definira kao trijadnu vezu među znakom [u užem smislu], označenom stvari [*thing signified*] i spoznajom proizvedenom u duhu [*cognition produced in the mind*].

<sup>15</sup> S obzirom na nemali broj lingvista koji su se bavili simbolima, indeksima i ikonima kao tipovima znakova, a usmjerenost na Peirceove postavke o jezičnome znaku i utjecaju na kasniji razvoj semiotike kao discipline, prenijet ćemo kratke definicije Peirceove druge trihotomije koja određuje znak u odnosu prema njegovu objektu: Ikon je znak koji na označen objekt upućuje samo na temelju njegovih vlastitih svojstava, indeks je znak koji je o svom objektu ovisan prostorno-vremenskim odnosom susjednosti ili uzročnosti, simbol povezuje znak s objektom po nekom zakonu ili regularnosti (usp. npr. Nöth 2004: 63-64).

okvir teksta da bi se otkrila sva potencijalna značenja u čijem stvaranju sudjeluju i verbalni i neverbalni znakovi.

### 1.2.1. Sabiranje dramskih niti

U kontekstu semiotičke teorije dramski će se tekst promatrati kao oblik književnoumjetničkoga teksta, sastavljen u većini slučajeva isključivo od jezičnih znakova. Lako se može upasti u zamku i brzopleto odrediti dramski tekst prvom Nöthovom definicijom zapisanoga teksta u suprotnosti prema govorenome diskursu. Cilj je ipak pokazati da je dramski tekst jednako kao i kazališni tekst kodirana<sup>16</sup> poruka koju adresat upućuje adresantu. Ono što razlikuje dramski od kazališnoga teksta jest priroda koda koji je u dramskome tekstu sadržan od verbalnih znakova, a u kazališnome je tekstu poruka prenesena verbalno i neverbalno. Dramski se tekst ne može shvaćati kao verbalna poruka jer bi u tom slučaju bio u opreci s iskaznim činom. Tragove iskaza pronalazimo, kako je već rečeno, u indeksnim riječima koje upućuju na sve čimbenike govorne situacije poput sudionika, mjesta i vremena.

Čitanje dramskoga teksta većinom je bilo pragmatične naravi. Dramski se tekst čitao kao verbalno kodiran autorov zapis, a u tom su se zapisu proučavale komunikacijske razine te podijeljenost dramskoga teksta na glavni i pomoćni tekst. Lyotard (1971) primjerice proces čitanja veže isključivo uz dramski tekst jer se pri čitanju kazališta izlažemo i neverbalnim znakovima koji izmiču jeziku i suočavaju gledatelja sa scenom, a ne s tekstem. No s obzirom na to da smo dramski tekst označili jednim oblikom književnoumjetničkoga teksta, važno je razlučiti verbalne znakove književnoumjetničkoga teksta od ostalih tekstova kodiranih verbalnim znakovima.

Ako se, u želji da rasvijetlimo prirodu verbalnih znakova dramskoga teksta, poslužimo Peirceovim trijadnim modelom jezičnoga znaka, u fokusu će biti odnos između znaka u užem smislu i onoga na što taj znak referira. U tom smjeru razvit će se različita književnoteorijska tumačenja koja će se pozivati na ikoničnost književnosti, autoreferencijalnost, primat estetske funkcije u odnosu na referencijalnu, konotaciju kao proširenje denotativnoga značenja te polisemičnost literarnoga teksta (usp. npr. Nöth 1978: 457–460). Znakovi će dramskoga teksta

---

<sup>16</sup> Uvodim pojmove kodiranja i koda jer u kontekstu semiotike i komunikacijskih teorija označavaju kulturne sustave znakova svih mogućih vrsta (što možemo povezati i s četvrtom Nöthovom definicijom teksta) (2004: 216). Velik je utjecaj na semiotičare imalo Jakobsonovo (1960, 1961) shvaćanje jezičnoga sustava kao koda. Primjerice Barthes je pod Jakobsonovim utjecajem poistovjećivanja jezika/govora s kodom/porukom zaključio da bi bilo zanimljivo istraživati „semiološko određenje poruka koje se nalaze na granicama jezika prije svega izvjesnih formi književnoga izlaganja“ (2015: 20).

referirati literarnu zbiljnost pa će prema tome biti bitno gledati izvan okvira teksta, na izvantekstni kontekst i imati na umu sve razine na kojima se odvija razmjena poruka u dramskome tekstu.

Dramske se tekstu dakle može pristupati na različite načine već prema tome kako se uopće razumijeva pojam teksta i jezičnoga znaka kojim je dramski tekst pisan, ali također i prema tome kako se shvaća svojstvo dramskoga u nekome tekstu. Tako će nekolicina autora kao jedno od glavnih obilježja dramskoga teksta označiti podijeljenost na glavni i pomoćni tekst u čemu se očituje dramska usloženost, ali i tekstualna raslojenost. Iz te će podjele proizaći i interpretacija komunikacijskih razina u dramskome tekstu, što je zaokupljalo i najviše pozornosti potencijalnih pragmalingvističkih čitanja dramskih tekstova.

### **1.2.2. Sabiranje kazališnih niti**

Dok je dramski tekst nešto jednostavnije terminološki odrediti tekstom, dodati kazališnoj predstaviti značenje teksta znači prihvatiti kazališnu predstavu kao još jedan oblik kodiranja poruke koje može biti verbalno i neverbalno. Teatrolozi većinom odbacuju mogućnost čitanja kazališne predstave smatrajući to dokazom ovisnosti izvedbe o njezinu dramskome predlošku pa Pavis eksplicitno ističe da bi „pojam čitanje trebalo [...] primjenjivati samo na dramski tekst, jer se kazališna predstava čita potpuno drukčije od pisanoga teksta“ (2004: 46).

S obzirom na to da namjeravamo čitati kazališni tekst u dijalektičkome odnosu s dramskim tekstom, ali tako da svaki tekst stvara vlastito značenje, nastojat ćemo pokazati da se može izbjeći povremena teatrološka opterećenost prethodno pisanim dramskim tekstom upravo tako da se opiše pojavnost različitih znakova u kazališnome tekstu. Zasade čitateljskom pristupu kazališnome tekstu uočavamo, može se reći, u dvama smjerovima. Jedan svoje polazište vidi u Praškoj semiotičkoj školi i terminu semiotičke preobrazbe na pozornici. Drugi se smjer razvijao u shvaćanju kazališta kao koda koji se nadalje promatra u odnosu na sustav, normu i govor te pokušaje segmentiranja kazališnoga teksta na najmanje značenjske oblike, slično lingvističkim i tekstnolingvističkim istraživanjima.

Pražani će znakove u kazalištu promatrati kao potpuno samosvrhovite – sve svjetovne pojave koje svakodnevno doživljavamo gube svoju praktičnu svrhu i u kazalištu imaju isključivo estetičku funkciju. Pražani nadalje razvijaju pojam komunikacijske dinamike koji ističe da se nositelj znaka u kazalištu može odnositi na više objekata referencije. Nositelji su

znakova u kazalištu glumac, znakovi predmeta i znakovi znakova. Glumac je u odnosu na prikazanu osobu kao znak u odnosu na označeno. Znakovi predmeta koji su oblikovani od kazališnih rekvizita pretvaraju nesemiotične predmete u značenjski pune. Znak je znaka predmet koji nosi dvostruko značenje, što Hjelmslev definira konotativnom semiotikom. Denotativno značenje predmeta u tom bi slučaju bilo ono što se pripisuje izvanjskome svijetu, a konotativno značenje predmet dobiva u kontekstu kazališne predstave. (usp. npr. Nöth 2004: 463).

U kontekstu odnosa kazališnih znakova prema objektu velik je utjecaj izvršila Peirceova podjela na indeksičnost, ikoničnost i simboličnost pa će se s obzirom na to razvijati različite teorije poput Pavisove (1976) o prevladavajućoj ikoničnosti kazališnih znakova ili Ecova poimanja ostenzije<sup>17</sup> (1977) u kojoj se očituje indeksičnost znakovlja u kazalištu. Konačno će Ubersfeld (1982) u svakome kazališnom znaku istovremeno vidjeti indeks (jer se svaki činitelj predstave uklapa u niz u kojem dobiva značenje) i ikonu (jer je kazalište produkcija-reprodukcija ljudskih radnji), a pokatkad i simbol.

S druge strane pojedini semiotičari pokušavaju dati odgovore na pitanje je li kazališni tekst proizvod jednoga koda ili je na pozornici moguće primijeniti više njih. Fischer-Lichte (2015) približava se ovome prvome istražujući kazalište iz triju područja teatrologije. Svako se od ta tri područja može povezati s različitim jezičnim razinama što nas dovodi do toga da kazališni kôd promatramo na razini sustava, norme i govora. Promatrati kazališni kôd na razini sustava znači pretpostaviti što je moguće i što bi bilo zamislivo, na razini bi se norme istraživalo ono što je bilo i ono što jest, dok će na razini govora u fokusu biti konkretna izvedba ili pojedinačni kazališni tekst. Želeći prikazati pluralnost kodova koji se mogu koristiti na pozornici pojedini semiotičari razvijaju podjele koje sadržavaju od 13 (Kowzan 1969 [1980]) do 29 kodova (Elam 1980) ovisno o tome što sve smatraju nositeljima znakova. Fischer-Lichte pod Kowzanovim utjecajem primjerice razvija podjelu na znakovne sustave kao što su glumčeva djelatnost koja uključuje jezične i kinezičke znakove, glumčevu pojavu, znakove prostora te neverbalne akustičke znakove.

U čitanju kazališnoga teksta mnogi su se autori oslanjali na Souriauovu teoriju dramskih funkcija, poglavito Greimasovi sljedbenici. Tako će Ubersfeld (1982) razviti vlastiti aktantski

---

<sup>17</sup> Vrlo pojednostavljeno (jer ćemo se pojmu još detaljnije vraćati) ostenzija bi značila komunikaciju putem običnoga čina pokazivanja ili izlaganja (Pavis 2004: 251). Pojam je našao mjesta u semiotičkim istraživanjima kazališnoga teksta, a pod utjecajem Jakobsonovih (1963) razmišljanja o isticanju poruke i njezine proizvodnje koji karakteriziraju svako estetsko ostvarenje.

model. Dakako ne izostavlja se ni komunikacijski aspekt kazališnoga teksta. U razjašnjavanju komunikacijske funkcije kazališta krenut će se od Jakobsonovih jezičnih funkcija da bi se zaključilo o jedinstvenoj pojavi dvostruke komunikacijske situacije u kazalištu: u jednoj su situaciji komunikatori glumci koji sudjeluju u intencionalnoj i dvosmjernoj komunikaciji, a u drugoj su komunikacijskoj situaciji pošiljatelji redatelji, djelomično glumci i(li) autor, koji gledateljstvu šalju poruku. Prema tim će temeljima Pavis (1976), Pfister (1998), Ubersfeld (1982) i Elam (2002) graditi vlastite analize komunikacijskih situacija u kazalištu.

\*  
\*\*

Kratkim smo pregledom perspektiva o dramskome i kazališnome tekstu još jednom htjeli ukazati na različite mogućnosti čitanja kroz povijest. Dok se moguća čitanja dramskih tekstova iscrpljuju u pragmatičkoj dimenziji prve razine semiotičkoga okvira teksta, u pristupima kazališnome tekstu uočavamo izlaženje iz okvira i veće otvaranje semantičkoj dimenziji uz, naravno, sve mogućnosti koje pružaju komunikacijske teorije.

Nove mogućnosti interpretacije u čitanju dramskoga teksta otvara uplitanje Peirceova trijadnoga modela znaka i podjele na indeksičnost, ikoničnost i simboličnost, tj. semantičke dimenzije. To pak ne znači da želimo zanemariti pragmatički aspekt čitanja dramskoga teksta. Stoga će u narednim poglavljima biti riječi o komunikacijskim razinama, ali i o deiktičkim znakovima, ostenziji, kodiranju kroz ispreplitanje dramskoga i kazališnoga teksta.

## 2. Skica za (multimodalno) stilističko čitanje drame

### 2.1. Od stilistike do multimodalne stilistike dramskoga diskursa

Filološka se tradicija istraživanja drame može pratiti od moderne do danas, pri čemu se analitički fokus mijenjao kako su desetljeća odmicala. U moderni se istraživala specifičnost dramskoga djela u odnosu na ostale vidove književnoga teksta, u građanskoj drami druge polovice 19. st. proučavala se životnost aristotelovske dramaturgije da bi se u 20. st. dogodio prvi zaokret i u žarište je stavljena teorija recepcije. Pazi se na gledatelja pa je sve što se događa na sceni u funkciji onoga što će se tek dogoditi. Radnja dospijeva u središte interesa. Logika žanra ne poštuje se s najavom naturalističke doktrine, a potpuno razaranje žanra ili prožimanja s ostalima očito je u dramskoj književnosti od ekspresionizma do danas (Miočinović 1981: 12–16). Shodno povijesnome razvoju istraživanja izmjenjivali su se radovi pod utjecajem Jakobsonovih i Mukařskovýjevih teorija o dijalogu, Proppove morfologije bajke, Baluhatijeva određenja dramske kompozicije, Souriauovih dramaturških funkcija ili Jansenove dramske situacije.

#### 2.1.1. Anglofona tradicija stilistike dramskoga diskursa

Upućenost na dramski dijalog međutim nije potaknula stilistički usmjerena istraživanja prije 1980. Te je godine objavljena knjiga Deirdre Burton koja promovira sociolingvistički pristup dijalogu u modernoj drami u usporedbi s prirodnom, svakodnevnom konverzacijom. Ta je knjiga, kako tvrdi K. Richardson (2010: 380), ustanovila stilistički način čitanja drame koji se otad masovno preporučuje. Burton otvara lingvostilističku analizu drame i vlastite hipoteze istraživačkim pitanjem kojim smo i sami bili zaintrigirani: čini se da stilističari uopće ne pišu o modernim dramatičarima i dramskim tekstovima, a takvo kontinuirano isključivanje jezika drame iz stilističke analize zasluđuje pozornost (1980: 3). Smatramo da je bitno naznačiti nekoliko autoričinih pozicija kako bismo uvidjeli s kojih se temelja stilistika kao disciplina uzdiže na današnju poziciju ključne perspektive u proučavanju dramskoga diskursa.

Kao logičan zaključak zašto se stilističari ne bave dramom u jednakoj mjeri kao prozom i poezijom autorici se nameće činjenica da se dijalog u tadašnjim modernim romanima često uspoređuje sa svakodnevnom razgovorom. Takvo zapažanje stilističaru bi trebalo biti poticajno kako bi uvidio kojim se to tehnikama služi autor u oponašanju svakodnevnoga govora i, bitnije, kako čitatelj dolazi do zaključka o nalikovanju dramskoga dijaloga prirodnome – trebali bismo moći jezik upotrijebljen u tekstu povezati s konvencijama jezika u cjelini (1980: 5). Autoričin

je zaključak u skladu s tadašnjim vodećim konceptom stila kao otklona od norme, što i sama potvrđuje citiranjem nekolicine teoretičara uključujući Mukařovskoga, Blocha, Stankiewiczza, McIntosha, Levina, Thornea, Saporte i Riffatterrea. No određenje norme, kojom se normom služe autori dok pišu te što zapravo znači otklon ili devijacija u tom kontekstu traži detaljniju analizu, što Burton potvrđuje citatom iz Frangešova članka: „Dakle, na normu i otklon treba gledati kao na pojmove primjerene deskriptivnoj stilistici – koji nemaju ni estetsku ni kritičku vrijednost. Podrazumijeva se da ima još puno posla u određivanju pojma norma.“ (Frangeš 1961, prema Burton 1980: 6).

Strukturalističko konceptualiziranje stila kao otklona od norme i usmjerenost k lingvostilističkoj razini autorici međutim ne pomaže u analizi dramskoga dijaloga. Kako bi se razgovor u dramskome tekstu mogao usporediti s onim stvarnim, svakodnevnim, analiza ne može zastati na rečenici, frazama, aliteraciji pa kao osnovu takvom stilističkom pristupu Burton postavlja diskurs, točnije konverzaciju kao aspekt diskursa (1980: 8), u čemu joj pomaže tada već uzlazna putanja razvoja konverzacijske teorije i analize. Ipak autorica vrlo oprezno otkriva metodologiju, imajući na umu tadašnje kritike upućene konverzacijskoj utemeljenosti stilističke analize da je „samo djelomično teorijski adekvatna, sporadično pronicljiva i povremeno pogrešna“ (1980: 8) zbog toga što „o pisanome jeziku znamo puno, ali o govorenom veoma malo“ (Larthomas 1972: 332, prema Burton 1980: 8). I dok je početkom osamdesetih Burton stilistici odškrinula vrata izvan teksta, Mick Short ostaje pri konceptu stila kao otklona od norme učinivši ga ključnom postavkom svojih analiza poezije, proze i drame, označivši pritom poeziju kao žanr u kojem se otklon najčešće koristi (1998: 10). Shortovo pristajanje uz logocentrizam, isključiva usmjerenost analize na dramski tekst i viđenje izvedbe kao glumčeve i redateljeve interpretacije pročitanaoga teksta moguće je povezati s desetljetnim strukturalnim stilističkim pristupom stilu kao otklonu s dominacijom analize dramskoga teksta u kojoj se sigurnije plivalo, dok je kazalište i dalje promatrano sa sigurne distance.

Stilistički se dakle pristup dramskome tekstu počeo razvijati usporedo s pojavom pragmatike, konverzacijske analize i analize diskursa (Culpeper, McIntyre 2005: 775). Ilustracija je takvih čitanja zbornik *Exploring the language of drama: from text to context* (1998) koji okuplja radove utemeljene upravo na sociopragmatičkim teorijama i konverzacijskoj analizi. Savjeti Petera K. W. Tana na kraju zbornika reći će nam nešto više o tome na kojem je stadiju stilistička analiza drame bila prije početka novoga tisućljeća. Za početak, referirajući se na Shorta (1989) i Elama (1980), Tan pod pojmom drama podrazumijeva tekst ili fikciju, a pod pojmom kazalište (*theater*) izvedbu (1998: 164). U slučaju



da poželite napisati stilistički esej o dramskome tekstu, Tan savjetuje da biste „trebali tražiti jezične dokaze koji (a) podupiru vaše početne interpretacijske hipoteze, (b) pomažu da detaljnije ‘doradite’ svoje tumačenje i s više analitičke sofisticiranosti, ili (c) su protiv vaše početne hipoteze bilo u sporednom ili glavnom smislu“ (1998: 163). U tzv. jezičnim dokazima koje bismo trebali tražiti u kakvu dramskome tekstu nema ništa poetsko ili lirsko, kako kaže Tan, nego promatramo dramske likove u interakciji, pa primjenjujemo teoriju govornih činova, Griceove principe kooperativnosti i Brown-Levinson strategije uljudnosti, naravno prikladno odabranome dramskom tekstu. Vidljiv je iskorak iz strukturalističkoga poimanja stila i stilistike, međutim anglofoni se stilistički pristup drami u tom trenutku i dalje temelji na lingvističkim činjenicama teksta, prišivši analizi tek pragmatički epitet, ali ne usuđujući se proširiti kontekst djelovanja.

Na prijelazu u novo tisućljeće Hall i Simpson (2002) spajaju stilistiku s još jednom disciplinom koja svoja istraživanja temelji na opisu konverzacije. Radi se o analizi diskursa (DA) koja je, za razliku od sociološki utemeljene konverzacijske analize, u svojoj biti lingvistička disciplina pa će joj cilj biti prije svega proširiti lingvističku aparaturu kojom bismo se mogli koristiti u opisivanju spontanoga govora. U svojem preglednom radu autori navode nekoliko knjiga i članaka koji analiziraju književne tekstove, ali i pojave u svakodnevnom govoru, objedinjujući ih pod zajednički nazivnik diskursne stilistike<sup>18</sup>. Prema Hallu i Simpsonu diskursnostilistički intonirani radovi koji se bave dramom knjige su Lynne Magnusson *Shakespeare and Social Dialogue* (1999) i Jonathana Culpepera *Language and Characterisation: People in Plays and Other Texts* (2001). Magnusson pokušava dokazati tezu o ukorijenjenosti Shakespeareova jezika u svakodnevnom govoru elizabetanske kulture služeći se pragmalingvističkim alatima i alatima analize diskursa. Culpeperu je cilj pokazati kako čitatelj može percipirati karakter likova analizirajući korištene riječi u Shakespeareovim dramama, ali i drugim neliterarnim tekstovima. Kako uočavaju Simpson i Hall, veliku ulogu i dalje igra konverzacijska analiza jer se pokušava pokazati kako komunikacijska kompetencija, proizašla iz svakodnevne konverzacijske rutine, čitatelju pomaže u odgonetanju i procesiranju fiktivnoga dijaloga te kako lingvistička analiza svakodnevnoga govora može pomoći u

---

<sup>18</sup> Objasniti ćemo ovu disciplinu enciklopedijskom natuknicom, istovremeno upozoravajući da se iscrpni i detaljni prikazi geneze diskursne stilistike i pristupi mogu pronaći u recentnijim radovima hrvatskih lingvistica, stilističarki i teoretičarki književnosti (Katnić-Bakaršić 2003: 37–48; M. Biti 2004: 157–169; Ryznar 2017, Buljubašić 2020: 29–40). U rječniku stilistike Katie Wales diskursna je stilistika opisana kao disciplina inaugurirana 80-ih godina prošloga stoljeća, postavši popularnom 90-ih. Tada se pod pojmom diskurs počeo podrazumijevati ne samo razgovor i njegov kontekst, nego i pisana komunikacija između čitatelja i pisca. Stilistika se tako odmiče od formalnoga predznaka čitanja prema kontekstualiziranom, diskursno-orijentiranim pristupima kao što su sociolingvistički, pragmatički i feministički (2011: 121).

proučavanju značenja u književnom tekstu (2002: 141–142). Ono što bismo svakako označili pomakom prema diskursnoj stilistici jest uključivanje instance čitatelja i usmjeravanje pozornosti na odnos pisac-čitatelj. Diskurs je tako shvaćen ne samo kroz konverzaciju ili komunikacijski aspekt i komunikacijski kontekst, nego obuhvaća i pisane tekstove ili pisanu komunikaciju između pisca i čitatelja (Wales 2011: 121).

Zaključili bismo da je u dvadesetak godina anglofona stilistika dramskoga diskursa snažno obilježena pragmatičkim i konverzacijskim pristupom što se očituje u mnoštvu radova čije je žarište analize dramski dijalog i karakterizacija likova, kao i čitateljeva komunikacijska kompetencija. U tom smislu stilistika je napredovala od discipline orijentirane isključivo na verbalna obilježja teksta do preusmjeravanja na diskurs, točnije na kontekstualizaciju govora i pisanoga teksta. Otvaranje stilistike kao discipline donijelo je nova čitanja i interpretacije klasičnih dramskih tekstova poput Shakespeareovih drama, ali i mogućnost uočavanja novih tendencija u svakodnevnome govoru u suvremenim dramskim tekstovima. Diskursna je stilistika prema tome pripremila teren za potpuno otvaranje drame prema novim mogućnostima čitanja koje joj donosi multimodalnost i multimodalna stilistika.

### **2.1.2. Stilistička čitanja drame u domaćoj znanstvenoj zajednici**

Pogledamo li u vlastito dvorište, stilistička produkcija analiza dramskoga teksta i diskursa prilično je slična anglofonoj tradiciji s obzirom na to da sustavnijih istraživanja nema mnogo, ali i zato što javljanje radova na temu dramskoga diskursa možemo povezati s razvojem diskursne stilistike. *Stilistika dramskog diskursa* (2003) Marine Katnić-Bakaršić jednakog je značaja za Hrvatsku i okolne zemlje kao što je to bila knjiga Deirdre Burton. Katnić-Bakaršić podjednako primjećuje zanemarivanje i nepovjerenje prema interpretaciji dramskoga teksta, za što pretpostavlja da je posljedica tzv. tekstualne kritike koja se zaustavljala na statičnoj analizi metafora i slika. Posebnost drame i njezina jezika čekali su dinamičnije istraživanje koje omogućavaju tek diskurs-analiza, pragmatička interpretacija i kritička stilistika (2003: 28). Katnić-Bakaršić prva donosi sustavno opisanu stilističku metodologiju primjenjivu na dramski tekst, a naslovna sintagma dramski diskurs omogućuje stilistici primjenu pragmalingvističkih teorija. Diskursnu stilistiku i dramski tekst povezuje i Pišković posluživši se fikcionalnim dijalogom iz Krležine drame. Teorija govornih činova pomogla je autorici u dokazivanju teze kako bi u feminističkoj lingvistici valjalo izbjegavati podjele na muški i ženski jezik jer se u empirijskim istraživanjima za to teško nalaze potvrde (Pišković 2007: 325–341). Iako stilistička čitanja drame nisu brojna, ipak ih je više i zbog usmjeravanja na diskurs umjesto na tekst.

### *Deskriptivni, literarni i diskursni stilističar u srazu s dramom*

Smatramo da je bitno razjasniti poimanje diskursa iz stilističke perspektive i što njegova inauguracija znači za stilističku analizu drame s obzirom na to da naslovno ne postuliramo diskurs, nego tekst. Dvijetisućite su godine značile zaokret od funkcionalnosti prema diskursnom raslojavanju, potičući ponovno propitivanje stilistike, stila i njezina fokusa proučavanja. Poimanju stila kao otklona pridonio je Pranjić definirajući stilem kao jedinicu stilskoga pojačanja (1983: 256–257), a koristeći dva pojma stila kao otklona – od konteksta i od norme. Kako primjećuje Buljubašić, Shortova je konceptualizacija otklona kao vanjskoga i unutarnjeg veoma bliska Pranjićevoj stilistici (2020: 20). Pranjićeva je stilistika pokušala stilističku analizu odmaknuti od lingvističkoga predznaka, što je razvidno iz njegova pristajanja uz teze V. M. Žirmunskoga prema kojemu se slike, kompozicija i poetski sadržaj otjelovljuju lingvističkim sredstvima, ali se stilističar ne može ograničiti samo na njih u opisu piščeva stila i svjetonazora (1983: 275–276). Zato je Pranjiću bitno stilističku vrijednost izjednačiti s konotacijskom vrijednošću, što će ga dovesti do „zlatnoga pravila lingvostilističke dijalektike – isto nije isto“. Prema tome kontekst postaje arbitar stilističke obilježenosti kao vrednote, dakle značenje se mijenja ovisno o kontekstu (1983: 260, 268). Treba napomenuti da kontekst, onako kako ga poima Pranjić, ne približava stilističku analizu konverzacijskoj teoriji, nego je to kontekst teksta ili, kako ga Buljubašić naziva, kontekst prvoga stupnja (2020: 20).

Što to znači za stilističku analizu drame, možemo zaključiti prema opisivanju upotrebe stilističkih varijanata na planu leksika u *Gospodi Glembajevima*. Leksički niz *mama – mati – majka* (*gospođa majka*) upotrijebljen u izmjenama replika Leonea, Glembaya i barunice Castelli poslužio je kako bi se naoko sinonimni niz ustanovio kao varijacija stilističkih varijanti koje je Krleža iskoristio za karakterizaciju i diferencijaciju likova, ali i sugestiju čitatelju kako se pojedini likovi odnose prema osobi koja ne postoji kao dramski lik, Leoneovoj roditeljici, gospođi Danielli (1983: 268). Pranjićev deskriptivni stilističar u tom trenutku može stati jer je opisao, komentirao te interpretativno vrednovao nijansiranu upotrebu „sinonima“. Isto čini Short kada jezične indikatore koristi u svrhu govorne karakterizacije. Iako Pranjić uključuje instancu čitatelja, zastaje na leksičkoj ili semantičkoj činjenici kako bi zaključio o odnosu među dramskim likovima; on ne koristi komunikacijsku kompetenciju kojom bi mogao obuhvatnije interpretirati međusobne odnose, stvaranje dramskih sukoba ili harmonije i konceptualizirati dramu.

Shvaćanje stilema kao odstupanja ili otklona od norme Katnić-Bakaršić proglašava suženim. Autorica uočava dva nedostatka takva poimanja: odnosi se ponajprije na književnoumjetnički stil i izjednačava se sa stilskom figurom, čime se ukida niz značenja stilema (1999: 12). Katnić-Bakaršić bliži je „ekološki“ pristup *Opće retorike* grupe u koja stilem definira kao „rad pamćenja“, točnije fokusiranost na uporabnu vrijednost stilema. U takvoj se konceptualizaciji naglasak stavlja na govornika (iako Katnić-Bakaršić primjećuje da autori *Opće retorike* zapostavljaju primatelja poruke) koji prema pamćenju uspostavlja niz veza i odnosa neke jedinice. Uporabna vrijednost stilema obuhvatila bi prema tome lokaliziranje u žanr, historijsku epohu, geografsku sredinu, socijalnu sferu, struku i osobne odnose u kojima dominira kao i frekvenciju u jeziku, tvorbene sposobnosti i kodificiranost kao figure te novu upotrebu, citate i sl. uz dodatak emocionalno-ekspresivne markiranosti (1999: 12). Takav pristup omogućuje uočavanje stilogenosti u neknjiževnim tekstovima i shvaćanje stilema kao koncepta koji ne pripada imanentno književnoumjetničkome stilu.

U kontekstu stilističke analize drame Katnić-Bakaršić ponudit će dvije novosti: dramu će označiti podstilom književnoumjetničkoga stila te će podsjetiti na performativni potencijal osvrćući se na „dramu na sceni“. Raslojenost jezika na funkcionalne stilove jest strukturalistička postavka, ali autorica upozorava na nedostatke takve podjele tako što naznačuje pojavu različitih (hibridnih) žanrova u kojima se isprepliću odlike različitih stilova. To će joj omogućiti da podstil drame promatra u njegovim specifičnostima, primarno u najvećem stupnju konverzacije i dijalogičnosti. Upravo na primjeru podstila drame Katnić-Bakaršić pokazuje što znači promatrati stileme u njihovoj upotrebi. Dramski dijalog može nalikovati dijalogu u razgovornom stilu, dapače autorica implicira imperativnost baziranja dramskoga dijaloga na „stvarnome“ (1999: 56). Prema tome može se činiti da u drami nema ništa interpretativno vrijedno, barem ne iz vizure koncepta stila kao otklona i strukturalističke stilistike. Međutim Katnić-Bakaršić pozvat će se na Griceove maksime, odstupanje od kojih će u drami nazvati stilskim i umjetničkim efektom. Stilističar u analizi drame treba biti svjestan postojanja „okvira“ i „scenarija“ svakoga iskaza, dakle raznovrsnih mogućnosti dijaloga kako bi mogao uočiti stvaranje komičnosti ili metaforičnosti. Stoga možemo zaključiti da se uključivanjem komunikacijske kompetencije odmičemo od konteksta prvoga stupnja i približavamo se konceptu stila kao diskursa. Autorica završava poglavlje o podstilu drame nagovorom na interpretaciju dramskoga diskursa koja bi uključila dramatološko i semiotičko proučavanje (1999: 58), ali ne razrađuje detaljnije tu ideju.

U kontekstu novih promišljanja o beletrističkom stilu i njegovu statusu Bagić na osnovu već poznate krilatice „Treba pisati kako dobri pisci pišu“ proglašava beletristički stil nadstilom, približava se Genetteovu tretiranju stila kao obilježja čitavoga diskursa i spajanju onoga što je rečeno (informacija) s onim kako je rečeno (govorna konceptualizacija) (2004: 14). Valja vidjeti kako se osnovne Bagićeve postavke prelijevaju na interpretaciju dramskoga i kazališnoga teksta. Dvije su glavne intencije Bagićeve rasprave: udaljiti se od pozicije lingvističkoga, inaugurirati literarnoga stilističara te uspostaviti beletristički stil nadređenim u odnosu na ostale funkcionalne stilove zbog njegovih jezičnih i stilskih obilježja. Lingvistički bi stilističar u opisu Marinkovićeve *čovjetine* zastao na rječničkim i gramatičkim natuknicama, a ne bi se upuštao u daljnju interpretaciju toga „literarnog stilema“. Vrlo slično Pranjićevu deskriptivnom stilističaru, literarni bi se stilističar morao upoznati s kontekstom romana da se *čovjetina* ne bi tretirala kao simptom jezične bolesti, nego kao „jezični podatak za stil čitavog romana“ (2004: 15). Razlika je u tome što se Pranjićev kontekst prvoga stupnja odnosi na kontekst literarnoga svijeta, a Bagićev je kontekst pomaknut na razinu diskursa pa se prema Marinkovićevoj romanesknome svijetu *Kiklopa* zaključuje o stilističnosti (ili stilogenosti) jezičnoga podatka.

U takvome se razmišljanju nadaje i postavka o jezičnoj ekskluzivnosti beletrističkoga stila pa ga Bagić može postulirati kao nadstil. Jezik beletrističkoga teksta kreira sâm pisac. Stoga je kreativna i neponovljiva tvorevina koja posjeduje svoje implicitne gramatiku, pravopis i rječnik (2004: 17). Fikcionalni svijet nema kao primarnu intenciju informiranje, nego konceptualizaciju mogućega i na razini tematizacije i na razini iskazivanja. To znači da primjerice prostorne i vremenske relacije, imena lokaliteta i pokazne riječi gube svoju primarnu referencijalnu funkciju i postaju simbolima literarnoga prostora. Nadalje se daje razdioba na poetski i prozni jezik pri čemu je prvi u potpunosti apovijestan i akontekstualan, a potonji je u diskretnom dijalogu s povijesnim i socijalnim kontekstom (2004: 18).

Možemo se zapitati gdje bismo smjestili dramski jezik unutar beletrističkoga stila. S obzirom na to da beletristički stil odlikuje autorska inventivnost i kreativnost te da on nije puko prenošenje informacija, dramski jezik svakako bi mu trebao biti dijelom. Međutim upravo je dijalogičnost i odnos prema kontekstu specifikum koji razlikuje dramski od poetskoga i proznoga jezika. On nikako nije apovijestan ni akontekstualan, nego je dapače u izravnom dijalogu s povijesnim i socijalnim kontekstom – čitateljevim/gledateljevim, ali i kontekstom fikcionalnoga dramskog svijeta. Da bismo to dokazali, poslužit ćemo se Bagićevim primjerom iz prve natuknice u kojoj se raskrinkava krilatice. Zamišljen je telefonski razgovor u kojem

djevojka matoševski odgovara na mladićevo pitanje *Kakvo je kod tebe vrijeme?: Olovne i teške snove snivaju / oblaci nad tamnim gorskim stranama; / Monotone sjene rijekom plivaju, / Žutom rijekom među golim granama*. Indikativan je zaključak da bi mladića zasigurno zasmetala biranost riječi, dužina, zalihost, neprozirnost i neinformativnost djevojčine poruke ako ne bi takav odgovor prihvatio kao primjer situacijske komike ili djevojčina govornog ludizma (2004: 8).

Izmjestimo li navedeni telefonski razgovor u drugo jezično polje, naime u dramski diskurs, upravo je upućenost na situacijsku komiku, to jest komunikacijska i konvencionalna kompetencija, ono na što računa pisac i čitatelj/gledatelj dramskoga diskursa. Komunikacija se u dramskome diskursu ne može iščitavati u ključu puke razmjene informacija, nego ovisi isključivo o dramskome kontekstu. Time bismo komunikacijski aspekt, koji bi obuhvatio komunikacijsku i konvencionalnu kompetenciju, ali i razlikovanje komunikacijskih razina u dramskome i kazališnome tekstu, označili ključnim obilježjem dramskoga diskursa. Fikcionalni telefonski razgovor u dramskome tekstu pretpostavlja komunikacijski kompetentne sudionike na prvoj komunikacijskoj razini lik-lik. U slučaju da dramski pisac želi ostvariti komičan efekt, mladić će odgovoriti (kako predlaže i Bagić, 2004) slamnigovskom humoristično-ironičnom provokacijom: *Hoćeš biti silovana / a ja te silovat neću. / Donesi, donesi odluku / odluku što preču*. Komičan efekt na prvoj komunikacijskoj razini proizvod je kršenja ponajprije maksime relevantnosti. Na trećoj komunikacijskoj razini pisac-čitatelj računa na to da će primatelj prepoznati kako se takav efekt postiže.

Postoje razne mogućnosti u kojima bi isti iskazi premješteni na druge komunikacijske razine, ovisno o tome radi li se o literarnom tekstu ili predstavi, proizveli drukčije efekte. Navedimo jedan ilustrativan: mladić može napustiti prvu komunikacijsku razinu i iskazati repliku u ključu onoga što smo nazvali fingiranjem međurazinske komunikacije pri čemu bi u dramskome tekstu didaskalijom ili verbalnom kulisom čitatelju bilo naznačeno da se radi o dijalogiziranju monologa, što znači da djevojka nije svjesna mladićeve iskaza. U tom se slučaju prepoznavanje kršenja maksime relevantnosti i komunikacijska kompetencija ostvaruje isključivo na razini pisac-čitatelj, a iskorištena je u svrhu psihologizacije dramskoga lika i karakterizacije njegova unutrašnjeg stanja. U kazališnome kontekstu prepoznavanje bi se vršilo na razini scenski prikaz-gledatelj pri čemu bi se kodiranje kršenja maksime relevantnosti izvelo scenskim razmještajem glumaca, rekvizitima kao što su kulise, zavjese, svjetlo itd. Mogućnosti su nebrojene, no navedimo opet jednu ilustraciju: mladić izgovara slamnigovsku repliku okrenut prema gledateljima, djevojka je fizički prisutna na pozornici, ali njezino je mjesto bez

rasvjete, okrenuta je prema mladiću, ali gledatelju je jasno da ne čuje što izgovara. Iz takve se komunikacijske situacije nadaju zaključci o unutrašnjem stanju mladića, odnosu mladića i djevojke, njegovim namjerama i naposljetku pozicijama moći. Jezični je podatak koji ćemo interpretirati na razini čitavoga dramskog ili kazališnog teksta na razini iskaza. U tom se smislu nećemo osvrnati detaljno na mikrotekstualnu razinu (osim u slučajevima kao što je govorna karakterizacija dramskoga lika) pa ni *čovjetina* u dramskome tekstu ne bi bio stilem na osnovu kojega bismo iznosili interpretacijske zaključke. Ako u žarište interpretacije postavimo iskaz, približavamo se burtonovski postavljenom stilističkom pristupu komunikaciji kao aspektu diskursa i odstupanju od primjerice Griceovih maksima kao stilskom efektu, kako to predlaže Katnić-Bakaršić. Stoga bi tako impostiran diskursni stilističar bio tek dijelom i literaran iz čega proizlazi da bismo dramskome diskursu trebali pronaći mjesto među diskursnim tipovima, a diskursnome stilističaru drame mjesto među diskursnostilističkim pristupima.

### *Dramski diskurs na ničijoj zemlji*

Tlo je takoreć pripremljeno za advent diskursnostilističkih interpretacija drame. Ipak pitamo se isto što i D. Burton sada već davne 1980: čini se da stilističari uopće ne pišu o modernim dramatičarima i dramskim tekstovima (uz naravno iznimke koje smo uvodno naveli), a takvo kontinuirano isključivanje jezika drame iz stilističke analize zaslužuje pozornost. Po svemu navedenom hrvatskoj su se drami analogno s pojavom i razvojem pragmastilističkih i diskursnostilističkih pravaca trebala otvoriti vrata, no to je izostalo pa će nas zanimati što je tome uzrok, to jest koje su prednosti, a koji nedostaci diskursnostilističkoga pristupa i poimanja stila kao diskursa.

Konceptualizaciju stila kao otklona, ukrasa ili ekscesa odbacit će M. Kovačević i L. Badurina u *Raslojavanju jezične stvarnosti* (2001). Tvrdit će da je u polju diskursa sve obilježeno i da nema jezične neutralnosti (2001: 35–36). Naslovno je postulirana jezična stvarnost upravo polje diskursa koje se horizontalno može raslojiti prema društvenim domenama, a vertikalno na razgovorni i pisani plan diskursa. Domene toga polja diskursni su tipovi koji mogu oblikovati privatni, javni, specijalizirani, multimedijalni i literarni diskurs. Diskurs bi prema autoricama bio nadređen pojam ili naddiskurs unutar polja (2001: 19) ili drugim riječima rečeno, ako proučavamo tekst, proučavamo i diskurs koji mu je nadređen. Treba naglasiti da se ne radi o jednom diskursu nego o više njih koji se prožimaju. Njihovu autorsku knjigu označujemo prekretnicom za funkcionalnu stilistiku koja se otad razvija kao stilistika diskursa. Prvi je problem koji se javlja u pozicioniranju dramskoga diskursa njegovo

prirodno opiranje shematiziranosti, što je također karakteristika i samoga jezičnog polja. Naime, iako se Kovačević i Badurina udaljuju od strukturalističkoga poimanja i razlaganja standardnoga jezika prema funkcionalnim stilovima, također predlažu podjelu na diskursne tipove. Tu će težnju shematiziranosti Badurina opisati praktičnom željom da se napravi reda u višestruko slojevitoj jezičnoj stvarnosti iz čega će uslijediti napomena da je svako svrstavanje u kućice podložno propitivanjima i preinakama (2007: 19).

Pozitivnim se pomakom dakle označuje promatranje jezičnoga polja koje je prožeto interdiskursnim i intermedijalnim obilježjima (2001: 34–35), međutim smatramo da dramski i kazališni tekst jednostavno ne ulaze u pretince poput javnoga, privatnog, specijalističkog, multimedijalnog i literarnog diskursnog tipa. Unutar takve podjele dramski bi tekst mogao biti primjer pisane realizacije literarnoga diskursnog tipa, ali podsjećamo da smo kao njegovu glavnu karakteristiku naznačili konverzacijski aspekt ili dijalogičnost. Na dijalogičnost ili razgovornost osvrće se i Badurina komentirajući diskursnu neukalupljivost polemičkoga teksta koji postaje mjestom presijecanja znanstvenih (ako je riječ o polemici o kojem znanstvenom/stručnom pitanju) i izrazitije razgovornih elemenata, bez obzira na plan realizacije (2007: 17). Prema tome dramski bi tekst bio primjer interdiskursnih prožimanja, za početak literarnih i dijalogičnih ili konverzacijskih elemenata. Kazališni bismo tekst naprečac mogli smjestiti u multimedijalni diskursni tip. Međutim autorice multimedijalnosti pristupaju iz logocentrične (ili lingvocentrične perspektive), što će postulirati jezik kao nadređen semiotički sustav ostalima, a pritom ne razlikuju semiotičke resurse od medija komunikacije (Buljubašić 2020: 66). Multimedijalni se diskurs definira kao skup jezičnih, parajezičnih (zvukovi u smislu uzdaha i uzvika, prozodijska sredstva, mimika, geste, ali i nejezični postupci koji su parajezični kada počinju izvan samoga jezika) i nejezičnih (slika, zvuk) elemenata (2001: 155–165). Nemogućnost označavanja kazališnoga teksta proizlazi iz tvrdnje da se multimedijalni diskurs razvija analogno razvoju masovne komunikacije i tehničkih mogućnosti obrade zvuka i slike što omogućuje jeziku pridruživanje slike. Iskazano matematičkom formulom, takav je pristup sumaran (slika + zvuk + jezik...) i ne omogućuje drugim semiotičkim sustavima koji se pojavljuju u kazališnom tekstu jednakovrijedan status proizvodnje značenja. Nadalje povezanost multimedijalnoga diskursnog tipa s razvojem masovne komunikacije nužno veže takav diskurs uz novinarstvo i ostale masovne medije, što u potpunosti isključuje kazališni tekst kao poseban oblik umjetničke kreacije. Točnije kazališni tekst bio bi također primjer interdiskursnoga prožimanja elemenata literarnoga,



multimedijalnog, ali i javnog tipa diskursa jer realizacija njegove izvedbe i performativnoga učinka ovisi o prisustvu publike.

Podvedemo li hipotetski dramski i kazališni tekst pod natkrilnu sintagmu dramskoga diskursa, nastaje i vertikalna neukalupljivost. Vertikalno je raslojavanje moguće prema modusima govora i pisma, što znači da bi dramski tekst bio pisana realizacija, a kazališni tekst govorena realizacija dramskoga diskursa. Budući da kazališni tekst promatramo kao zasebnu umjetničku tvorevinu koja se ostvaruje korištenjem različitih modusa, a ne samo jezičnoga, uočavamo da nije ni vertikalno raslojiv. Smatramo da je multimodalnost kazališnoga teksta moguće opisati samo kroz zrakasto<sup>19</sup> širenje značenja. S druge strane uokviravanje dramskoga i kazališnoga teksta u dramski diskurs omogućilo bi promatranja inter- i intradiskursnih prožimanja što bi potaknulo analizu i interpretaciju njihova dijalektičkog odnosa.

Smatramo da je neukalupljivost, ali i visoka razina dijalogičnosti, također pridonijela slaboj zainteresiranosti diskursnih stilističara i uopće diskursne stilistike kao nove discipline za dramu. Diskursna je stilistika, bježeći od tradicionalnoga stilističkog pristupa tekstu kao zatvorenoj jezičnoj cjelini, ali čvrstome analitičkome uporištu, prema diskursnoj prizmi kroz koju se tekst iščitava u kontekstu (M. Biti 2004: 158), u svoje okrilje primila različite discipline. Katnić-Bakaršić nabroja suradnje stilistike s diskurs-analizom i konverzacijskom analizom, tipologijom diskursa, pragmatičkom i kognitivnom stilistikom te kritičkom analizom diskursa iz koje proizlaze primjerice feministička i politička stilistika (2003: 39). Ipak, kako naglašava autorica, dometi se diskursne stilistike čine suženima s obzirom na to da su u središtu pozornosti i dalje literarni tekstovi, a aparatura diskurs- i konverzacijske analize primjerice omogućuje detaljniju analizu razgovornoga stila. Marina Biti pak u analizi diskursa kao lingvističke discipline vidi znatan doprinos, ali ne i dostatan za poimanje stila. Iako analiza diskursa kroz komunikacijski kontekst opisuje lingvističke modalitete, primaran joj je interes i dalje jezičnost poruke i očuvanje lingvističke metode (2004: 159). Opisujući stil ili stilsku formaciju kao diskursnu, Biti naglašava njezinu labavost ili poroznost, što će ju učiniti pogodnom prodoru hegemonijskih praksi i omogućiti iščitavanje literarnoga iskaza u još jednom raslojavanju – po

---

<sup>19</sup> Ovdje prizivamo u pomoć recentnija istraživanja poimanja dramatizacije i adaptacije u teatrološkoj literaturi pa tako primjerice Darko Gašparović zaključuje da je klasično poimanje dramatizacije kao doslovnoga prenošenja u građe kakva književnoga djela u kazališni medij već nepovratno mrtva stvar. U kontekstu se postdramskoga kazališta stoga odlučuje koristiti termin teatralizacija (ili pisanje kazališta) objašnjavajući ga kao izmicanje početne uporišne točke u zamisli i provedbi koje se onda neizbježno zrakasto šire na vanjske i dubinske sfere djela, manifestirajući literarnost (2012: 448).

ideološkim osnovama (2004: 162). Tako će se diskursna stilistika u svojoj potpunosti moći ostvariti tek u suradnji s kritičkom analizom diskursa.

Marina Biti (2004) i Anera Ryznar (2017: 56) u diskursnoj stilistici prepoznaju najplodniju suradnju između stilistike i kritičke analize diskursa. Obilježje diskursnostilističkoga pristupa prema Ryznar jest poimanje stila kao identiteta koji je određen dvojno, odnosima ponovljivosti i razlikovnosti tako što upućuje na subjektovu istovjetnost i uključenost u druge diskurze, jezike i tekstove (2017: 58). U iscrpnome i detaljnome pregledu razvoja stilistike kao discipline Buljubašić diskursnu stilistiku predstavlja kao antipod tradicionalnoj stilistici okrenutoj tekstu. Prema autorici diskursna se stilistika konstituira oko diskursa te se tako određuje kao poststrukturalistička stilistika koja inherentno uključuje kontekst u svoju konceptualizaciju tekstualnosti (2020: 32). Osim toga Buljubašić ju određuje kao kišobranski pojam koji okuplja i ostale postrukturalističke stilističke poddiscipline kao što su feministička, kognitivna ili postkolonijalna stilistika.

S obzirom na to da dramski i kazališni tekst nećemo čitati prema njihovoj raslojenosti po ideološkim osnovama, nećemo se koristiti metodama kritičke analize diskursa. Budući da smo u oba teksta literarni element označili kao tek jedan aspekt interdiskursnih prožimanja, kao plodnima za suradnju iznova se nameću diskurs- i konverzacijska analiza, kao i pragmatička stilistika, ali i socijalna semiotika koju najavljuje Katnić-Bakaršić u kontekstu proučavanja multimedijalnih diskursa kao što je reklama (2003: 44). Nastojat ćemo da stilistički pristup dramskome i kazališnom tekstu bude interdisciplinaran, ali i multimodalan. Tako će drama od nepoželjne udavače diskursnoj stilistici sreću pronaći u braku stilistike i (multimodalne) semiotike.

## **2.2. Multimodalno stilističko čitanje drame**

### **2.2.1. Multimodalna analiza i modus**

Istraživanja 21. stoljeća obilježena su predznakom multimodalnosti. Isto je najavio utemeljitelj sociolingvističkih i funkcionalnolingvističkih istraživanja M. A. K. Halliday, koji se također potvrdio među raznim publikacijama i autorima koje ćemo spominjati kao prethodnik multimodalne analize, pogotovo njezina sociosemiotičkoga pravca. Halliday je naime rekao da je 20. st. vrijeme disciplina koje su imale svoje teorije i metode, a 21. st. okupit će strukture koje su tematski, a ne disciplinarno organizirane prema istraživačkim pitanjima (1991: 39). Multimodalnost, koju još uvijek možemo smatrati više poljem nego teorijom (Jewitt

2009: 4), pojam je kojim se u velikoj mjeri bave znanstvenici različitih područja, ali ponajprije lingvisti, semiotičari i teoretičari književnosti. Širok dijapazon disciplina spaja zajedničko istraživačko pitanje: kako se postiže komunikacijska funkcija? Drugim riječima, multimodalnu analizu zanimaju tekstovi u koje je uključena interakcija i integracija dvaju ili više semiotičkih izvora kako bi se postigla komunikacijska funkcija teksta (O'Halloran, Smith 2012).

Sociosemiotički i kognitivni pristup dva su temelja multimodalnim analizama. Sociosemiotički je pristup multimodalnoj analizi pod snažnim Hallidayevim utjecajem, pod utjecajem vizualne gramatike i multimodalne komunikacijske teorije Kressa i van Leeuwena. Konceptualna metafora Lakoffa i Johnsona te koncept utjelovljenja Raymonda Gibbsa pridonijeli su razvijanju multimodalne analize iz kognitivne perspektive. Stoga će se i poimanje modusa razlikovati među strujama i s obzirom na prirodu korpusa na koji se multimodalna analiza primjenjuje. Analiziraju li se primjerice vizualni elementi (što je čest slučaj sociosemiotičkih pristupa), pratit će se modusi poput tipografije, boje, vektora, kompozicije (*layout*) (Kress, van Leeuwen 1996, 2001) ili zvuka u filmskom dijalogu i *soundtrackovima* (Baldry, Thibault 2006). U tom kontekstu multimodalnost omogućuje sociosemiotičkom pristupu označiti tipografiju i rukopis kao semiotičke moduse same po sebi, a ne kao izraze lingvističkoga značenja (van Leeuwen 2004: 14).

Kognitivna pak poetika u skladu s multimodalnim pristupom potvrđuje činjenicu da mnogi koncepti razvijani kroz gramatička i tekstualna proučavanja nisu rezervirani samo za jezik. Tako se metafora može izraziti u različitim modusima zato što je njezina realnost konceptualna, a sama čitateljeva tjelesna aktivnost prilikom čitanja knjige omogućuje pojavu značenja zbog sinkronizacije mozga, tijela i okoline/iskustva (Gibbons 2008: 116). Multimodalni kognitivisti proširit će dijapazon modusa na deiktike, konceptualne metafore, utjelovljenje, evokaciju, ekfrazu (Gibbons 2010), mimetičnost i očudenje (Nørgaard 2019). Napominjemo da jedan pristup ne isključuje drugi, nego se većina multimodalnih analitičara služi i kognitivističkim i sociosemiotičkim alatima. Kako primjećuje Buljubašić, oba usmjerenja oslanjaju se na bliske teorije multimodalnosti i stilistike (2020: 43). Razvidno je da se nestabilnost koncepta modusa i medija odrazila na poimanje jednoga i drugog među različitim znanstvenicima, ali donekle je i zapečatila domet same multimodalne analize.

Pionirski su radovi, utemeljeni na Hallidayevoj funkcionalnoj lingvistici, često spominjana vizualna gramatika Kressa i Van Leeuwena *Reading Images: The Grammar of Visual Design* (1996) i Michaela O'Toola *The Language of Displayed Art* (1994). Te se knjige temelje na

statičnoj vizualnoj umjetnosti. Česta kritika upućena Kressu i van Leeuwenu jest utemeljenost njihove analize vizualnih elemenata u jezičnoj ili lingvističkoj organizaciji, unatoč tome što je uključen kontekst. Obojica će autora nastojati ispraviti navedeno u svojoj sljedećoj knjizi *Multimodal Discourse*, na čijim ćemo se temeljima i mi zadržati, prihvaćajući opaske Nine Nørgaard koja je nešto od autorā preuzela u svojoj analizi multimodalnih romana. Kress i van Leeuwen primjerice objašnjavaju razlike između medija i modusa (*mode*)<sup>20</sup>, multimodalnosti i multimedijalnosti te nude raslojavanje stvaranja značenja na četiri razine artikulacije. Modusi su semiotički izvori prema kojima se simultano oblikuju diskursi i tipovi interakcije. Medij je pak materijaliziran izvor koji se koristi u proizvodnji proizvoda i događanja, a uključuje alate i korištene materijale (primjerice muzički instrument i zrak, sjekira i komad drveta...) (2001: 22).

Multimodalnost i multimedijalnost međusobno se ne isključuju, međutim autori tvrde da su svaka interakcija i diskurs multimodalni, ali ne moraju biti i multimedijalni. Primjerice radio je multimodalan zato što se u prijenosu poruke koriste različiti oblici zvukova, govor i glazba. S obzirom na to da ih možemo samo čuti, ali ne i nanjušiti, opipati, vidjeti, on je monomedijalan. Različiti se modusi pak mogu realizirati u različitim medijima kao što se jezik materijalizira pismom ili govorom. U svakom slučaju kada se spajaju jedan modus i jedan medij, radi se o specifičnom i točno određenom socijalnom obliku semioze (2001: 67). Upozorimo na prvu očitu razliku između diskursnoga raslojavanja kod Kovačević i Badurina i multimedijalnosti Kressa i van Leeuwena. Potonjim je autorima jezik tek jedan oblik modusa koji se može realizirati u različitim medijima, dok je za Kovačević i Badurina jezično polje ono što se raslojava na različite diskursne tipove pa je stoga multimedijalni diskurs jedan od pet tipova koji se mogu vertikalno dodatno raslojiti na govor i pismo. Iz različitih je perspektiva u žarište stavljen jezik, odnosno komunikacija, primatelj i pošiljalatelj pa je sada i jasnije zašto multimodalni pravac „postavlja značajne izazove jezično utemeljenim disciplinama kao što je stilistika“ (Buljubašić 2020: 40).

Napominjemo da modus i medij Kress i van Leeuwen ne shvaćaju kao potpuno stabilne koncepte – modus može postati medij, medij može postati modus, a oboje se mogu u nekom povijesnom i kulturološkom kontekstu opet vratiti u svoje početno stanje. To je moguće zato što se stvaranje značenja ne poima kao arbitrarno u lingvističkom smislu, nego označavanje

---

<sup>20</sup> Prva je hrvatsku inačicu engleskoga pojma *mode* upotrijebila E. Buljubašić, a glasi modus. Smatramo da bi jednako adekvatan hrvatski ekvivalent bila i riječ modalitet, ali u nastavku se teksta služimo terminom modus (2015; 2020: 41).

započinje u trenutku kada korišteni semiotički principi još uvijek nisu upisani kao konvencija, tradicija, gramatika ili zakon dizajna. U trenutku kada određeni medij dobije društvenu važnost, razvit će se apstraktni modusi regulacije (gramatika) pa će medij postati modus.

O nestabilnosti i poteškoćama određenja koncepta modusa iz kognitivističke perspektive progovara Forceville. Taj autor, vrlo slično kao i Kress i van Leeuwen, pokušava povezati modus sa senzornim perceptivnim sustavom, pri čemu bi se kategorizacija modusa vršila po pet osjetila. U moduse uključuje: slikovite znakove, verbalne znakove, glasovne znakove, geste, zvukove, glazbu, miris, okus, dodir (2006: 382–383). Uz komunikacijski je aspekt uključena i primateljeva perceptivnost, međutim takva vrsta podjele pretjerano generalizira. Kako objašnjava Alison Gibbons, klasifikacija ne uzima u obzir moguća preklapanja u primjerice vizualnom modusu koji bi obuhvatio pisanu i slikovnu komunikaciju koje ne prenose značenje istim načinom – pisana je komunikacija verbalna, a slikovna se naravno sastoji od vizualnih elemenata (2012: 9).

Pod Forcevilleovim utjecajem Gibbons razvija vlastito stajalište o modusima, koje sama naziva kognitivno-naratološkim. Ono se temelji na definiciji modusa kao otvorenoga skupa koji dopušta mijenjanje kategorija prema kontekstu upotrebe. Osim toga poželjno je obratiti pozornost na to kako se određeni sustavi znakova percipiraju, spoznaju i interpretiraju. Kao primjer navode se dva multimodalna romana u kojima se pisanje ostvaruje jezično i brojevno. Prema Forcevilleu radilo bi se o manifestacijama pisanoga modusa, a prema Gibbons o dvama različitim sustavima. Razlika je u tome što će brojke, prilikom čitanja, trebati prevesti na slovne ekvivalente pa je primanje poruke u potpunosti drukčije, a prema tome i modus komunikacije (2012: 10). S obzirom na to da je autoričina pažnja usmjerena na fluidnost i kontekst upotrebe modusa, ne može se reći da je oprečan ili nerazmjeran s Kressovom i van Leeuwenovom konceptualizacijom. Razlikuje ih ipak proučavanje konteksta upotrebe modusa.

Primjećujemo da je sociosemiotičko polazište multimodalne analize uronjeno u društveno dijeljene artefakte poput uličnih znakova, dječjih crteža, kućanskih uređaja, plana gradnje kuća i zgrada, a kognitivno je usmjereno na literarne ostvaraje. Međutim jedan pristup ne isključuje drugi pa će ih Nørgaard u analizi multimodalnih romanesknih djela spojiti u definiciji i kategorizaciji modusa. Autoricu zanima kako se različiti diskursi ostvaruju na koricama knjige kombinacijama i izborom modusa stila izražavanja (*wording*), tipografije, boje, slike, ali i kako se gledište može multimodalno ostvariti dvostrukom deiktičkom subjektivnosti, mimezom i očuđenjem (2019: 20, 32). Budući da se bavimo dramskim i kazališnim tekstom, koji pripadaju

literarnom i polisemiotskom kontekstu, skloni smo prihvatiti oba pristupa. Shvatit ćemo modus kao kategoriju čiji je status odrediv tek upotrebom u određenom kontekstu.

### 2.2.2. Multimodalnost i drama

#### *Stvaranje značenja u dramskom i kazališnom tekstu*

Želeći se odmaknuti od sosirovskoga poimanja jezičnoga znaka, Kress i van Leeuwen predlažu raslojavanje značenja koje bi se temeljilo na razlikovanju izraza i sadržaja komunikacije. Izumom pisanja sadržaj se mogao raslojiti na diskurs i dizajn, a pojavom modernih komunikacijskih tehnologija izraz se raslojava na produkciju i distribuciju. Autori tvrde da se semiotičko raslojavanje događa usporedno sa socijalnim raslojavanjem produkcije pa je moguće da jedna osoba napravi proizvod ili osmisli događanje od početka do kraja uz upotrebu interaktivnih medija (2001: 20). Moguće je da korisnik društvene mreže progovara o ratu u Ukrajini tako što napiše objavu, stvori kratak video, naknadno ga oprema glazbenim i video-efektima te ga naposljetku masovno dijeli s vlastitim auditorijem. Zbog toga Kress i Van Leeuwen zaključuju da je značenje moguće ostvariti i u produkcijskim i distribucijskim slojevima koristeći se semiotičkim principima poput iskustvene osnove značenja<sup>21</sup> (*experiential meaning potential*) i provenijencije (*provenance*). Objasniti ćemo ukratko kako autori definiraju četiri sloja stvaranja značenja. U definiranju diskursa oslanjaju se na Foucaulta i tvrde da se radi o načinu kojim se govori o – ili predstavlja, konstruira – aspektu stvarnosti (tko je uključen, kada i gdje se događa, što se događa), u što su uključene vrijednosti, vrednovanja, legitimacije. Dizajn u potpunosti shvaćaju kao apstraktan sloj jer kao takav (zamišljen) ne dolazi do šire publike. S obzirom na to koriste se apstraktni semiotički modusi koji se mogu kombinirati na određen način, a nastaju primjerice glazbene partiture, scenariji, shematski planovi. Na produkcijskoj razini novo je značenje rezultat materijalizacije semiotičkog proizvoda. Tako dizajn poprima zamjetljiv oblik, a fizičke kvalitete poput gesti, boja, tekstura dobivaju značenje, u što su uključeni primjerice dirigent, glazbenici, kvaliteta korištenih instrumenata itd. Distribucijski sloj uključuje snimanje (video ili audio) za potrebe masovnoga slušanja, gledanja, čitanja. Distribucijske tehnologije, za razliku od produkcijskih, nemaju potrebu stvarati značenja, međutim može se dogoditi da primaju dodatne znakove vremena poput ogrebotina, mijenjanja boja, posvjetljavanja itd.

---

<sup>21</sup> Kress i Van Leeuwen napominju da je njihov pojam *experiential meaning potential* blizak Lakoffovu i Johnsonovu shvaćanju konceptualne metafore (2001: 11, 74–75). Budući da se Lakoff i Johnson u razvoju koncepta snažno oslanjaju na iskustvenu osnovu metafore, odlučila sam kao hrvatsku prijevodnu inačicu koristiti iskustvenu osnovu značenja.

Nørgaard propituje četiri sloja stvaranja značenja, posebno se osvrćući na slojeve dizajna i produkcije u kontekstu stvaranja glazbenoga događanja. Autorica se pita zašto glazbena partitura ne bi mogla biti proizvod, a ne samo koncertna izvedba, čime bi sloj dizajna postao apstraktniji oblik u umu skladatelja (2019: 21). Paralelu povlači i s dramskim tekstom. Postoje naime oni koji su namijenjeni samo za čitanje pa se na njih gleda kao na konačan književni proizvod, a postoje i oni koji su tek dizajn za još nerealizirano semiotičko događanje, tj. kazališnu izvedbu. Složili bismo se s Nørgaard da dramski tekst i kazališna izvedba dovode u pitanje slojeve stvaranja značenja te da će o njihovu statusu ovisiti i stilistička interpretacija, njihov dijalektički odnos i način na koji ih poimaju sudionici uključeni u proces stvaranja značenja. Dramski pisac doista može tekst namijeniti samo za čitanje. Tekst se može graditi na temu obiteljskih odnosa, pri čemu će sloj dizajna biti njegova zamisao ili skica aktantskih modela. Karakterizacija likova i njihovi odnosi materijalizirat će se upotrebom pisanoga jezika kombinacijom različitih semiotičkih principa i modusa. Distribucijom pak dramski tekst potencijalno može doći u ruke redatelju ili dramaturgu koji će ga htjeti postaviti na scenu. U tom slučaju dramski tekst više nije proizvod, nego dizajn, služi tek kao nacrt za konačan proizvod u obliku kazališnoga teksta, u kojemu će verbalni znakovi dobiti zamjetljiv oblik pomoću zvukova, gesti, mimike, proksemike, rekvizita. Realizirani kazališni tekst, konkretna kazališna izvedba, nedvojbeno stvara značenje u produkcijskom sloju. Međutim možemo li reći da redatelj i dramaturg sudjeluju u konkretnom događanju ili proizvođenju značenja na istoj razini kao i glumci, scena i rekviziti? Redatelj i dramaturg zamišljaju ili skiciraju semiotičko događanje, vježbaju s glumcima i scenografima, ali to još uvijek nije materijalna realizacija, nego se značenje proizvodi u sloju dizajna. Dizajn može biti već postojeći dramski tekst, odnosno dramski predložak, na kojemu će se raditi minimalne izmjene, ali se također može dogoditi da se iz njega preuzme osnovna misao pa redatelj i dramaturg, koristeći kombinaciju novih modusa, materijaliziraju nova značenja. Govorimo li tada o posve novom, autorskom proizvodu ili izmijenjenom dizajnu?

Navedene se dvojbe i pitanja direktno tiču složenih odnosa dramski pisac – redatelj – dramaturg i dramskoga i kazališnoga teksta. Scenarij je dakle pojam koji se danas češće koristi u filmskome, nego u kazališnom kontekstu. Kada se i koristi, obično je to u predstavama koje se ne oslanjaju direktno na književni tekst, nego se oslanjaju na improvizaciju. Tada scenariji čine ponajviše scenske radnje (Pavis 2004: 331). Redatelji međutim mogu tekst smatrati scenarijem koji se uprizoruje pa ga neće doslovno rekonstruirati, nego će služiti tek kao razlog za kazališno stvaranje, iz čega proizlaze nesporazumi o statusu teksta i pravima redatelja.

Dramaturg je za razliku od redatelja osoba koja izravno veže tekst i scensku izvedbu. Prilikom čitanja dramskoga teksta i uprizorenja dramaturg odlučuje o jednom ili više koherentnih gledišta, rasvjetljuje historizam teksta, razilaženje između dramske situacije i referencijalnoga univerzuma (Pavis 2004: 69). Statusi redatelja i dramaturga mijenjali su se kroz povijesna razdoblja. Brehtijanci, ali i redatelji devedesetih odbijaju prethodno raditi na tekstu pa stvaranje značenja prepuštaju eksperimentu s glumcima (Pavis 2004: 70).

Zaključili bismo da sloj dizajna i proizvodnje u kontekstu dramskoga i kazališnog teksta ovisi isključivo o međusobnim odnosima sudionika u stvaranju značenja, ali i o njihovu odnosu prema tekstu i inscenaciji. S obzirom na to da naše analize uključuju dramske tekstove koji su bili uprizoreni, kao i njihova konkretna uprizorenja, bit će važno odrediti koje je prirode njihov dijalektički odnos,<sup>22</sup> koje su sličnosti, a koje razlike u korištenim modusima. Posebno ćemo obratiti pozornost na status teksta kao dizajna ili proizvoda jer smatramo da poimanje jednoga i drugoga može utjecati na njegovu materijalizaciju. To se može uočiti na različitim razinama teksta, primjerice u odnosu glavnoga i pomoćnog teksta, u odabiru jezičnih funkcija u izmjenama replika, deiktčnosti, umetanju drugih grafičkih rješenja. Primat dramskoga teksta može se promijeniti u korist kazališnog, izvedba se može dogoditi prije nego što se dramski tekst pojavi kao proizvod. Dramski pisac može se pojaviti u kazalištu, redatelj se pojavljuje kao lik u dramskome i kazališnom tekstu, a pojavljuje se i fizički u ulozi redatelja u predstavi.

### *Modusi u dramskom i kazališnom tekstu*

Iskustvena osnova značenja i provenijencija samo su neki od mogućih manje preskriptivnih i sistematičnih semiotičkih principa koji vežu diskurs i proizvodnju značenja, a na koje se detaljno osvrću Kress i van Leeuwen (2002: 10–11). Provenijencija je direktno preuzeta iz Barthesovih ideja mita i konotacije, a označava proces prijenosa znakova jednoga konteksta

---

<sup>22</sup> Cilj ovoga rada nije terminološki jednoznačno odrediti tip dijalektičkoga odnosa dramskog i kazališnog teksta. Ipak spomenut ćemo nekoliko termina koji mogu pasti na um. Prvo oni koji zbog jedne svoje stavke koja se tiče književnoga roda, nisu upotrebljivi – dramatizacija, kao pretvorba epskoga teksta u dramski postupkom koji teži iz sustava epike izlučiti potencijal dramskoga i prenijeti ga u novi, dramski tekst, te adaptacija – scenska ili redateljska, kao postupak prijenosa značenja iz proznoga izvora brojnim redateljskim zamislima uobličavanja materijala na sceni, ali bez zapisivanja dramatizacijskoga procesa u čvrsto strukturiranom dramskom tekstu (Botić 2013: 26). Prethodno spomenuti Gašparovićev termin teatralizacija također zastaje na dijalektici romanesknoga ostvaraja i predstave tako da nam se ni on ne čini posve prikladnim iako naglašava zrakasto stvaranje značenja u kazališnom tekstu. Botić nadalje spominje inscenaciju koja označava bilo koji prijenos zapisanoga materijala na kazališnu scenu (2013: 26), koji pak ne možemo primijeniti uvijek i na sve dramske tekstove jer ne definira konkretnije o kakvom je prijenosu riječ. Tu su još i termini poput prerade, preobrazbe, prijenosa, prijevoda i obrade koji su shvaćeni kao bilo kakav diskurzivni pomak na relaciji rodova ili u odnosu literature i kazališne scene. Primjetno je da svi navedeni sudionike tih odnosa poimaju u jednosmjernoj komunikaciji, s jedne je strane tekst koji daje, a s druge onaj koji prima, nakon čega je komunikacija završena. Nama je ipak stalo naglasiti konstantnu suradnju između kazališnoga i dramskog teksta pa ćemo stoga upotrebljavati termin dijalektički odnos.



(kulture, društvene skupine, povijesnoga razdoblja) u kontekst u kojem se stvara novi znak koji označuje ideje i vrijednosti vezane uz kontekst-davatelj. Iskustvena osnova značenja zasniva se na čovjekovu umijeću da akciju pretvori u znanje, točnije da vlastito iskustvo percipira metaforički te da ga primijeni na slično ponašanje drugih. Da bismo bili ilustrativniji, navest ćemo primjere obaju principa. Budući da ne postoje pisana pravila o tome kako bi se trebali nazivati kafići u Hrvatskoj, vlasnik proizvoljno svoj naziva *Bordeaux* želeći prizvati dašak francuske gastronomske i enološke kulture. U tom istom kafiću petkom pjeva pjevačica koja pojedine pjevne fraze izgovara dašćući. Publika koja ju sluša često svraća petkom upravo u navedeni kafić, a jedan je od razloga taj što način pjevanja vežu uz intimnu i senzualnu atmosferu.

Potonji primjer iskustvene osnove značenja i prvotni provenijencije preneseni u kontekst dramskoga i kazališnog teksta potvrdit će nestalnost koncepta medija i modusa. Dramski se tekst može činiti na prvi pogled monomodalnim i monomedijalnim – radi se o primjeru umjetničkoga jezika materijalizirana pismom, tiskanog i objavljena u knjizi ili virtualno. Korištenje pisanoga jezika autorski se različito manifestira u mogućnostima ovremenjenja, oprostorenja govora, kršenjem Griceovih maksima i principa uljudnosti, imenovanjem itd. Čitatelj pritom može komunikacijskim, konvencionalnim i interpretacijskim kompetencijama dokučiti moduse regulacije, odnosno princip karakterizacije dramskih likova, stvaranje sukoba, radnje. U dramskome se tekstu uz jezik kao jedan od modusa ostvarenih pismom, istim medijem ispisuju modusi kao što su postupci onkraj jezika poput deiksā pa ćemo stoga zaključiti da se takav tip teksta većinom može označiti monomedijalnim, ali jednako tako i multimodalnim.

S obzirom na različite kodove koji se javljaju u kazalištu, vjerujemo da je jasno zašto se kazališni tekst može nazvati multimodalnim. Glazba, jezik koji može biti realiziran i pismom i govorom, mimika, gestika, proksemika, rekviziti samo su neki od različitih modusa koji će jednakovrijedno stvarati značenja. Kazališnu predstavu doživljavamo sluhom i vidom, a ponekad i opipom (ako se radi o rušenju četvrtoga zida direktnim dodiranjem glumca i publike) i njuhom, stoga je ona i multimedijalna. Zanimljivo je promatrati u kazališnom tekstu kako se na različitim komunikacijskim razinama ostvaruje promjena medija u modus. Govorni aparat glumca u stvarnome je okruženju medij kojim se realizira apstraktni sustav jezika, a u fikcionalnome svijetu kazališta i drame postaje modus prema kojemu gledatelj može odrediti primjerice karakter dramskoga lika, njegov odnos prema drugim likovima, njegov socijalni položaj.

## Zaključno

Prethodna su poglavlja naznačila nekoliko smjerova iz kojih možemo promatrati dramski diskurs. Iako nisu jedine, može se reći da se iz pragmatičke, komunikacijske, lingvističke, (multimodalne) stilističke, semiotičke, teatrološke i naratološke perspektive najčešće pristupa analizi. Svaka od navedenih ima razvijenu metodološku aparaturu i ovjerenost u brojnim analizama koje namjeravamo ilustrirati radovima različitih teoretičara. Postoje međutim i prigovori navedenim pristupima. Pragmalingvističkim se i (multimodalno) stilističkim pristupima spočitava da su ili opterećeni jezičnom razinom dramskoga teksta i usmjereni isključivo na dijalog ili da su, čak i kada priznaju pojavu različitih semiotičkih sustava, i dalje više usmjereni na jezične faktore stvaranja značenja, dakle da su logocentrični.

McIntyreova analiza Shakespeareova *Richarda III* u naravi priznaje multimodalnost scene uvodnoga solilokvija koji izgovara Ian McKellen tako što analizira jezične i nejezične aspekte semioze, ali ostaje primarno logocentrična (Richardson 2010: 385) s obzirom na to da uključuje Shakespearovu pisanu dramu i njezinu filmsku adaptaciju. Logocentrična karta može dovesti do osiguravanja čvrste početne pozicije analize, u čemu prepoznajemo želju stilističke analize da se sistematično usidri u rječitost tekstova (K. Richardson 2010: 386, Nørgaard 2019: 11). Logocentričnost kao takva ne mora biti negativno konotirana, nego može biti logičan izbor autorima poput McIntyrea koji žele usporediti zapisanu karakterizaciju onoga što će dramski likovi izgovoriti i realizaciju izvedbe u filmskoj adaptaciji. Takav pak pristup postaje problematičan kada se želi dokazati (pred)određenost kazališne izvedbe dramskim tekstom, što čini Short tvrdeći da je sve ono što se realizira u predstavi anticipirano verbalnim dijelovima u dramskome tekstu – „nije sve predvidivo, ali prihvatljivo ponašanje (glumaca i redatelja, op. a.) ograničenije je nego što bi mnogi pomislili“ (1998: 16). Smatramo da Shortova logocentričnost udaljuje stilističku analizu od interdisciplinarnosti i multimodalnosti te ju uokviruje u uzak krug djelovanja bez mogućnosti uspostave dijalektičnoga odnosa s kazališnim tekstom. Stoga bi uključivanje semiotičkih sustava koji jednako doprinose stvaranju značenja, a nisu samo popratna pojava verbaliziranom tekstu, primaknulo stilistiku multimodalnosti čime bismo izbjegli kritike upućene logocentricima i obogatili vlastitu stilističku analizu.

S druge strane, teatrološke i semiotičke analize prirodno usmjerene na kazališni tekst često imaju potrebu što više odmaknuti se od dramskoga teksta sklanjajući se u okrilje performativne umjetnosti koje predstavi osigurava epite tjelesnosti, prostornosti, glasovnosti i događajnosti. Međutim te karakteristike ne idu u prilog analitičkoj potrebi usustavljanja i

interpretiranja jer vode k neuhvatljivosti značenja. Poznatim kritikama semiotičkim pristupima (v. 3.2.) također namjeravamo doskočiti multimodalnom aparaturom. Priznajući specifičnost semiotičke raznolikosti kazališnoga teksta, različitim znakovnim sustavima nećemo pristupiti sumarno (glas + izraz lica + gesta...), nego ćemo ih promatrati kroz kompleksno preplitanje svih semiotičkih resursa koji su značenjski puni sami po sebi (Nørgaard 2010: 436). Događajnost izvedbe stavka je koja se u prvi mah čini nemogućom i neuhvatljivom čak i multimodalnoj stilističkoj analizi. Tome se pokušao dovinuti McIntyre baveći se filmskom adaptacijom koja je trajni zapis i dostupna svim kritičarima (2008: 311). Međutim, filmska adaptacija nužno uključuje kameru, filmskoga pripovjedača i glas preko kadra koji pridonose preoznačavanju u filmu, ali ne (nužno) i predstavi. Stabilnost ćemo stoga pronaći u video-zapisu premijere predstavā naglašujući tako „inačicu teksta koji se analizira kako bi analiza bila teorijski priznata“ (Nørgaard 2010: 446).

Nadalje otvaranje prema različitim pristupima dramskome i kazališnom tekstu omogućuje propitivanje, novo čitanje i preispisivanje njihova dijalektičkoga odnosa. Ostavljajući po strani logocentrizam i stavove o izvedbi kao glumčevoj i redateljskoj interpretaciji dramskoga teksta, okrećemo se prema Elamovu (1980) stavu o odnosu pisanoga i izvedbenog teksta drame sastavljenoga od kompleksnih i recipročnih veza koje konstituiraju moćnu intertekstualnost (Culpeper, McIntyre 2005: 775). Naime upućivanje na intertekstualnost odnosa omogućuje čitanje obogaćeno novim stilističkim efektima – primjerice uvođenje posredujuće komunikacijske razine, oprostorenja i ovremenjenja otvara mogućnost analize gledišta. Osim toga, imajući na umu takav odnos, na makrorazini moguće je uočiti promjene u oblikovanju dramskoga teksta. Budući da je McIntyreova interpretacija filmske adaptacije *Richarda III* zasad jedina (nama poznata) multimodalna stilistička analiza drame, njegove zaključke smatramo vrijednima i poticajnim za multimodalnu arhitekturu čitanja dramskoga i kazališnoga teksta. Prvi je zadatak multimodalnoga stilističara opisati jezik koji se koristi u scenariju iz primjerice pragmastilističke ili perspektive konverzacijske analize. Takva analiza primjenjiva je i na jezične elemente filmskoga dijaloga. Treba moći objasniti kako je filmska adaptacija izvedena iz scenarija. Zatim se treba detaljnije zadržati na odnosu scenarija i filmske izvedbe: postoje li jednako upotrijebljeni efekti u scenariju i u filmu, na koji način elementi filmske izvedbe pojačavaju lingvističke efekte scenarija, treba li uložiti manji kognitivni napor prilikom gledanja filma u odnosu na čitanje scenarija (2008: 326–327).

Naši će ciljevi biti nešto drukčiji. Slažemo se s McIntyreom da bi potpuna stilistička analiza drame trebala obuhvatiti pragmastilistički pristup dramskome tekstu i interdisciplinarnu

multimodalnu analizu kazališnoga teksta. Koristiti jednake pragmastilističke uvide u analizi dijaloga kazališne izvedbe značilo bi da je taj dijalog u potpunosti preveden iz dramskoga teksta u kazališni. S obzirom na to da kazališni i dramski tekst promatramo kao dva odvojena umjetnička ostvaraja, jednaki će pragmastilistički pristup biti primijenjen u slučaju da je kazališni dijalog u potpunosti sličan dijalogu u dramskom tekstu. Objasniti kazališnu izvedbu u odnosu na dramski tekst (koji joj je ujedno predložak), McIntyre izjednačuje s objašnjenjem adaptacije pa će zato tražiti iste efekte ili pojačanje lingvističkih efekata. Nama će također biti cilj objasniti dijalektički odnos, ali prilazimo mu imajući na umu svu različitost komunikacijskih razina i mogućih pojavnosti različitih semiotičkih sustava. Stoga ćemo tražiti odgovore na sljedeća pitanja: kojim se medijima i modusima konstruiraju značenja na relaciji pisac-čitatelj/redatelj, glumci, scenografija-gledatelj, koja se značenja konstruiraju pragmastilistički, multimodalno te kognitivno i tko ih konstruira.

Ukratko ćemo skicirati alate za (multimodalno) stilističko čitanje drame koje ćemo detaljnije razložiti. Na prikaz su alata snažno utjecali pioniri multimodalnoga diskursa i multimodalne stilistike u svijetu Kress, Van Leeuwen, Nørgaard, Gibbons, multimodalne stilističke analize drame McIntyre, ali i brojni sociosemiotičari, semiotičari, naratolozi, teoretičari književnosti, pragmastilističari koji će biti spomenuti u narednim poglavljima.

### Razine stvaranja značenja

	Izbor riječi i/ili stil izražavanja		Iskustveno i interpersonalno stvaranje značenja	Neverbalni (neglasovni) modusi	
<b>Dramski tekst</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Odnos glavnoga i pomoćnog teksta</li> <li>• Scenske upute – verbalna kulisa ili didaskalije</li> <li>• Odnos autora i čitatelja – deiktičke i proksemičke prijedložne reference, modalni glagoli, ograđivanje (<i>hedging</i>)</li> <li>• Jezični indikatori gledišta – temporalne, spacijalne, socijalne deikse, <i>verba sentiendi</i>, stalni epiteti, dvostruka deiktičnost</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Odnosi među komunikacijskim razinama</li> <li>• Konverzacijske implikature i maksime</li> <li>• Strategije uljudnosti</li> </ul>		
<b>Kazališni tekst</b>	<b>Verbalni modusi</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Deiktičke i prijedložne reference, modalni glagoli, ograđivanje (<i>hedging</i>)</li> <li>• Jezični indikatori gledišta – temporalne, spacijalne, socijalne deikse, <i>verba sentiendi</i>, stalni epiteti, dvostruka deiktičnost</li> </ul>	<b>Glasovni modusi</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Paralingvistički elementi – kakvoća glasa, ritam, melodija i suprasegmentni elementi</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Odnosi među komunikacijskim razinama</li> <li>• Konverzacijske implikature i maksime</li> <li>• Strategije uljudnosti</li> </ul>	<b>Tjelesnost</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Gestika</li> <li>• Mimika</li> <li>• Značba pogleda</li> <li>• Haptika</li> </ul>	<b>Prostornost</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Rekviziti</li> <li>• Dijelovi scenografije</li> <li>• Proksemija</li> <li>• Kronemija</li> </ul>

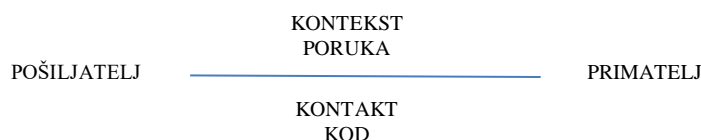
### 3. Pragmatski i semiotički pristup

*Čovjek se u drami dominantno pojavljuje u međuljudskoj interakciji, a ne kao usamljenik, dominantno se pojavljuje kao govornik.*

*(Manfred Pfister)*

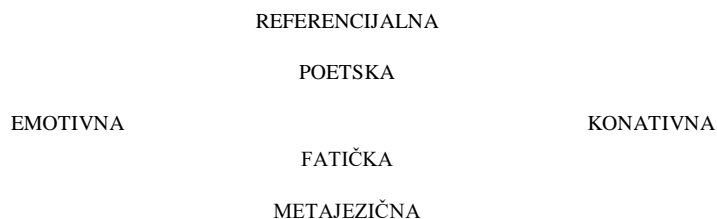
Među značajnijim teoretičarima koji su utjecali na istraživanja drame pragmatičke prirode svakako su Roman Jakobson i Jan Mukařovský. Jakobsonova teorija jezičnih funkcija te komunikacijske teorije temeljene na kodu nedvojbeno su utjecale na usmjerenost dramskih i teatroloških istraživanja na komunikacijski aspekt drame. Mukařovský je pak ostavio trag u istraživanjima dijaloga svojim usporedbama dijaloških i monoloških struktura dramskoga teksta te dijaloga razgovornoga jezika s poetskim jezikom u drami. U drami se taj dijaloški odnos eksplicira tek pojavom prvoga glumca u Tespisovim tragedijama, a kasnije se u Eshila i Sofokla komunikacija uslođnjava pojavom drugoga i trećega glumca. Nakon Jakobsonova prikaza jezičnih funkcija i usporedbe dijaloških i monoloških struktura nametnulo se nekoliko teorijskih pitanja: na kojim se sve razinama odvija komunikacija u dramskome i kazališnome tekstu, tko su pošiljalci, a tko primatelji, kako se komunikacija uslođnjava u kazališnome tekstu te utječe li sve navedeno na lakše razlikovanje razgovornoga od dramskoga dijaloga?

Kako je poznato, Jakobsonovu shematsku strukturu govornoga događaja čini šest osnovnih čimbenika:



Slika 1. (usp. Jakobson 2008 [1990]: 109).

Svakom od tih čimbenika Jakobson pridružuje odgovarajuću funkciju u verbalnoj komunikaciji:



Slika 2. (usp. Jakobson 2008 [1990]: 114).

Važno je s Jakobsonom ponoviti da verbalnu poruku ne određuje samo jedna jezična funkcija. Raznovrsnost komuniciranja u različitim kontekstima proizlazi upravo iz hijerarhijske raspoređenosti jezičnih funkcija. Naposljetku, struktura poruke ovisi o prevladavajućoj funkciji. Prema tome ako na dramski i kazališni tekst gledamo kroz shematsku strukturu prikazanu na slici 1, upravo je poetska funkcija na prvome mjestu te hijerarhije, što ne znači da se u određenom trenutku poredak ne može promijeniti. Dominacija poetske funkcije u umjetničkome tekstu, kakav je dramski, ali i kazališni tekst, osnovno je razlikovno obilježje između dijaloga u svakodnevnoj komunikaciji i dijaloga u umjetničkome tekstu.

Međutim označiti dramski i kazališni tekst verbalnom porukom kojom dominira poetska jezična funkcija s mogućnošću promjene hijerarhijskoga odnosa među jezičnim funkcijama suviše je pojednostavljeno gledanje koje ne daje odgovore na druga postavljena ključna pitanja. Razlikovat ćemo prirodu poruke u dramskome i kazališnome tekstu, odnosno njezino različito kodiranje, višerazinsko komuniciranje te pojavnost različitih primatelja i pošiljatelja. Usmjerimo se za početak na poruku dramskoga teksta.

### **3.1. Poruka – verbalno kodiran dramski tekst**

Primat dramskoga teksta nad kazališnim utjecao je na teoretska i teatrološka razmišljanja o dramskome tekstu kao poruci. Naime, sve dok se na dramski tekst gledalo kao na književnoumjetnički predložak prema kojemu će se izvesti kazališna predstava, u istom su duhu nastajala teoretska razmišljanja, ali i didaskalije, tj. scenske upute. Tako primjerice Roman Ingarden (1981) dijeli dramski tekst na glavni i pomoćni tekst, čime je utjecao na pragmatički usmjerena istraživanja drame. Većina se takvih istraživanja usmjerila na komunikacijski aspekt glavnoga teksta koji čine dijalozi među likovima. S druge strane želja je bila naglasiti performativnost dramskoga teksta zbog pojave didaskalija, tj. scenskih uputa.

Kvantitativan odnos glavnoga i pomoćnoga teksta nije bio jednak, a ni eksplicitno normiran, kroz povijesni razvoj dramskoga teksta. Njihov odnos može sugerirati o kojem se književnom razdoblju radi, može biti stilska značajka dramskoga pisca, a u njima se mogu ostvariti i različite jezične funkcije pa informacije koje primamo kao čitatelji mogu biti i redundantne.

Čitajući drame različitih autora kroz povijesna razdoblja, nailazimo na dugačke ukrašene didaskalije koje nalikuju pripovijedanju ili opisivanju u proznim tekstovima. Scenske su upute u takvim didaskalijama drugotne u odnosu na stvaranje atmosfere prilikom čitanja.

Prema tome didaskalije mogu ispunjavati referencijalnu, metajezičnu i poetsku funkciju (usp. npr. Katnić-Bakaršić 2003: 169–174).

Neki će autori poput Pfistera (1998) u kvantitativnome odnosu glavnoga i pomoćnog teksta iščitavati autorski odnos prema redateljevu postavljanju teksta na pozornicu i samoj izvedbi, ali i važnosti uloge autora dramskoga teksta ili redatelja u pojedinim razdobljima. Količina pomoćnog teksta prema tome ovisi o (ne)povjerenju autora prema pozornici ili redateljskim mogućnostima. Nepovjerenje će izazvati potrebu razvlačenja didaskalija na nekoliko stranica. U tom se kontekstu u literaturi često spominje ime Georgea Bernarda Shawa (usp. npr. Pfister 1998: 42). Hrvatski bi mu pandan bio dramski stil Miroslava Krleže. Ranija će pak razdoblja, poput Shakespeareova, obilježiti prevlast oskudnoga pomoćnog teksta.

Verbalnu poruku pomoćnoga teksta sadržajno mogu činiti didaskalije u smislu scenskih uputa, ali se u njima također pronalazi i govorna karakterizacija likova, njihovih psihičkih stanja te predstavljanje zasebnoga tijeka radnje. Zbog takve se sadržajne uloge izostanak didaskalija ili njihova smanjena pojavnost u odnosu na količinu glavnoga teksta može označiti stilskim minus-postupkom (Katnić-Bakaršić 2003). U tom se slučaju scenske upute mogu eksplicitno ili implicitno izmjestiti u glavni tekst. Tada će se verbalnom kulisom naznačiti pojava u glavnome tekstu kada se mjesto radnje jezično konkretizira, ali se scenski поблиže ne označuje. Izostanak eksplicitnih scenskih uputa može potaknuti performativnost dramskoga govora tako što će se u govornome činu implicitno naznačiti govorna situacija pri čemu se može utjecati na uprizorenje (Pfister 1998: 44).

Promišljanja o dramskome tekstu podijeljenome na glavni i pomoćni tekst utjecala su i na redateljsku praksu krajem 20. stoljeća. Želeći se riješiti koncepta „ispravne režije“ ili režije „vjerne tekstu“, redatelji su upozoravali na to da se značenje ne stvara isključivo pomoćnim tekstom, niti da pomoćni tekst kontrolira glavni tekst (Pavis 2004: 376–377). Na tom tragu didaskalije o glumačkoj igri, vremenske i prostorne scenske upute, opisi dekora postaju paratekstualni elementi poput naslova komada, popisa likova, posvete, predgovora ili obavijesti čitatelju (Pavis 2004: 256).

Bez obzira na to jesu li dio verbalne kulise ili se pojavljuju u obliku didaskalija, scenske su upute (grafički jasno naznačene zagrada) jedno od prepoznatljivih obilježja dramskoga teksta jer je u njima najjasnije izražena izvedbena namjera. Ako se dramski tekst promatra u cjelini, hijerarhijski se ističe poetska jezična funkcija verbalne poruke koju čitatelj kao njezin



primatelj treba dekodirati. Međutim metajezična funkcija u scenskim uputama nadjačava ostalih pet funkcija. S obzirom na sadržaj i stil scenskih uputa metajezična se funkcija penje ili spušta na ljestvici. Scenske se upute mogu percipirati kao upućenost na kôd poruke, to jest na provjeravanje služe li se pošiljatelj i primatelj istim kodovima, ili potrebom za postavljanjem pravila dekodiranja poruke. Uviđamo da je verbalno kodirana poruka kojom je oblikovan dramski tekst višestruko složena, omogućuje više različitih primatelja i pošiljatelja, kao i ostvaraja različitih jezičnih funkcija.

Podijeljenost na glavni i pomoćni tekst opravdala je teorije o dvorazinskoj komunikaciji u dramskome tekstu, pri čemu bi na prvoj komunikacijskoj razini autor i čitatelj bili pošiljatelj i primatelj verbalne poruke, a na drugoj bi razini komunicirali dramski likovi. Takvo je razlikovanje moguće jer je pomoćni tekst grafički jasno naznačena scenska uputa koje su svjesni čitatelji na prvoj komunikacijskoj razini, a likovi na drugoj komunikacijskoj razini komuniciraju neovisno o njoj. Smatramo da se dvorazinskom komunikacijom dramski tekst žanrovski ne razlikuje od proznih ili poetskih tekstova jer se u potonjima može primijeniti slična podjela. S obzirom na to da je dramski tekst obilježen izvedbenom namjerom, bolje je rješenje staviti naglasak na različite jezične funkcije koje se ostvaruju u pojedinim dijelovima dramskoga teksta, ali i fokusirati se na primatelja poruke, koji se raslojava ovisno o kontekstu čitanja dramskoga teksta.

### **3.1.1. Primatelj je čitatelj; pošiljatelj je autor**

Autor upućuje dramski tekst kao verbalnu poruku implicitnome čitatelju kao primatelju poruke. Zbog toga su stilističari većinom spominjali autora i čitatelja/publiku kao pošiljatelje i primatelje poruke na prvoj razini dramske komunikacije (Short 1989)<sup>23</sup>. S obzirom na to da je prethodno dramski tekst označen verbalnom porukom, postaje bitno koju funkciju obavlja implicitni čitatelj prilikom dekodiranja poruke. Odnos primatelja i pošiljatelja u komunikacijskome kanalu, točnije govornika i „drugoga“ – sugovornika, najbolje su prikazala pragmalingvistička istraživanja, koja su osobito primjenjiva na dramski tekst zbog njegove izražene konverzacijske komponente.

---

<sup>23</sup> Za razliku od prototipnoga diskursa poezije u kojem se ostvaruje samo jedna razina komunikacije, ona između autora i čitatelja, prototipni dramski diskurs, prema Micku Shortu, čini dvorazinska komunikacija, pri čemu prvu razinu dijele instance autora i čitatelja/publike, a druga, viša razina odvija se među dramskim likovima. Treba napomenuti da Short uočava tragove dvorazinske komunikacije i u konverzacijskim dijelovima proznih djela, ali i u „razgovornim“ pjesmama (usp. npr. 2013 [1996]: 168–169).

Začetak je pragmatolingvističkih istraživanja u Griceovim (1989) implikaturama, principu kooperativnosti i maksimama te Leechovu principu uljudnosti (1983) i njemu odgovarajućim maksimama (2014). Pragmatičnost se u Griceovim teorijskim postavkama iščitava u njihovoj primjeni na konkretne govorne situacije, pri čemu razlikuje konvencionalne od konverzacijskih implikatura. Potonje se tiču razgovornih situacija u kojima govornik i sugovornik sudjeluju jednakim naporom. Iz toga proizlazi definicija principa kooperativnosti: doprinos razgovoru treba biti usklađen sa stupnjem razgovora u kojemu se sudjeluje, kao i s međusobno prihvaćenom svrhom i smjerom razgovorne razmjene informacija. Osvrćući se na Kanta,<sup>24</sup> Grice razvija četiri osnovne maksime principa kooperativnosti: maksimu kvantitete, maksimu kvalitete, maksimu relevantnosti i maksimu načina. Prema Griceovim navedenim načelima govornik/sugovornik treba dijeliti informaciju koja se količinski zahtijeva u razgovoru (informacija ne može biti informativnija od onoga što je traženo), treba nastojati govoriti istinito, ostati relevantan te izbjegavati dvosmislenost. Napominje se da su pojmovi poput implikatura, principa kooperativnosti i maksima razvijeni imajući na umu idealne govorne situacije u kojima je moguć maksimalni učinak govorne razmjene informacija (usp. npr. Grice 1989: 26–28).

Kako bi objasnio uljudno jezično ponašanje, Geoffrey Leech postulira šest maksima: maksimu takta, maksimu velikodušnosti, maksimu odobravanja, maksimu skromnosti, maksimu suglasnosti, maksimu simpatije/naklonosti. Sâm Leech napominje da su pobrojane maksime komplementarne s Griceovim kooperativnim principom prema kojemu razvija vlastiti princip uljudnosti (1983). Šest je imperativno zadanih maksima različito od Griceovih po tome što su usmjerene na govornika (Leech ga označava sa S) i „drugoga“ – sugovornika (O).

Upotrebom maksime takta u razgovoru smanjuje se trošak<sup>25</sup> sugovorniku, dok se upotrebom maksime velikodušnosti smanjuje korist govornika. Maksima odobravanja pretpostavlja manje

---

<sup>24</sup> Osim što u doslovno jednoj rečenici spominje Kanta (*Echoing Kant, I call these categories Quantity, Quality, Relation and Manner*), Grice naknadno ne objašnjava epistemološki status maksima, kako ih je otkrio i postulirao. Neka recentnija istraživanja na području filozofije jezika smatraju da se Griceove maksime mogu povezati s transcendentnim argumentom koji se temelji na nekim mislima iz Kantove transcendentne dedukcije kategorija.

<sup>25</sup> Geoffrey Leech razlikuje korištenje honorifika od strategija uljudnosti u engleskome jeziku. Upotreba je honorifika bivalentna – odabrat će se leksem na temelju vertikalne (na ljestvici od nekoga s najmanje do najviše moći u odnosu na govornika) i horizontalne udaljenosti (od najintimnijega do najudaljenijeg odnosa). Pritom treba naglasiti da su honorifici u engleskome jeziku leksičke naravi (primjerice *gospodin* ili *doktor*) dok su u hrvatskome to oblici persiranja (tzv. T/V sustav, „tikanje“, persiranje). Strategijama uljudnosti Leech dodaje treću dimenziju koju označuje težinom transakcije, a koju kasnije zove i ljestvicom troškova i koristi (*the cost-benefit scale*).

pokude, tj. više pohvale za sugovornika, a maksima skromnosti nauštrb pohvale povećava pokudu sugovornika. Služeći se maksimum suglasnosti govornik i sugovornik smanjuju nesuglasice, dok se maksimum naklonosti smanjuje animozitet između govornika i sugovornika (Leech 2014: 34–35).

Strategijama uljudnosti bavili su se P. Brown i S. Levinson (1987 [1978]). Iako se poput Leecha oslanjaju na već postavljene Griceove temelje, svoju su pragmatičnu teoriju pod Goffmanovim utjecajem proširili konceptom lica<sup>26</sup>. Konceptu lica<sup>27</sup> u njihovoj se teoriji prijeti (*face-threatening act*), a te se prijetnje mogu ublažiti ili ispraviti s pet strategija uljudnosti koje su poredane od onih u kojima je najmanje izražena prijetnja do onih u kojima je rizik za prijetnju najveći: 1. suhoparna službenost (*bald-on-record*) strategija je koja je najjasnija (npr. *Zatvori prozor*<sup>28</sup>), bez želje za ublažavanjem, 2. pozitivna uljudnost, jer se iskazu dodaje odmilica (npr. *Dragi, zatvori prozor*), 3. negativna uljudnost, jer se ublažava nametanje prijedložnoga iskaza, pričem se sugovorniku dopušta mogućnost odbijanja (npr. *Možeš li, možda, zatvoriti prozor?*), 4. neizravna (*off record*) strategija, u kojoj se od sugovornika očekuje uslužnost bez direktnoga upita (npr. *Prohladno je u sobi*), 5. strategija izbjegavanja postavljanja pitanja sugovorniku uopće, iz čega proizlazi i potpuno izbjegavanje prijetnji licu (ali povećava se i mogućnost prehlade, op. a.) (Brown; Levinson 1987: 60).

U pragmalingvističkim se teorijama može uočiti usmjerenost na govornu situaciju i kontekstualnu obilježenost govorne situacije, na govornika i sugovornika. Preneseno na pragmalingvistička čitanja dramskoga teksta teoretičari će se dotaknuti svega navedenoga

---

Ekonomski mu rječnik koristi da bi upozorio na to da se uljudnost može mjeriti količinom moći, udaljenosti, ali i nametanja među sugovornicima. (Leech 2014: 10–11).

<sup>26</sup> Sociolog Erving Goffman određuje termin *lice* (*face*) pozitivnom vrijednošću koju osoba preuzima u određenoj interakciji, a za koju drugi sudionici interakcije mogu pretpostaviti da ju je govornik preuzeo. To je slika o sebi koju predstavljamo drugima u skladu s pozitivno ocijenjenim i prihvaćenim društvenim karakteristikama (1967: 7).

<sup>27</sup> Napominjem da je označena sintagma u *Struni – Hrvatskome strukovnom nazivlju* navedena kao koncept *obraza* (<http://struna.ihjj.hr/naziv/teorija-uljudnosti/24794/>), a u nekolicini diplomskih radova i članaka naišla sam na upotrebu sintagmi *sačuvati obraz* ili *ugroziti obraz* u kontekstu Brown-Levinson teorije (<https://repozitorij.ffos.hr/islandora/object/ffos%3A2456/datastream/PDF/view>, [https://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id\\_clanak\\_jezik=165527](https://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=165527), <https://repozitorij.ffzg.unizg.hr/islandora/object/ffzg%3A453/datastream/PDF/view...>). Iako se takav frazeološki prijevod čini kao sretno rješenje, što u kontekstu socioloških i komunikacijskih teorija sigurno jest, u kontekstu pisanja o dramskome tekstu čini mi se da je upotreba pojma *lice* prikladnija. Ovjeru korištenja potonjega pronalazim u članku Čale Feldman (2013) u kojemu se uspoređuju Gavellino proučavanja glumačke preobrazbe svakodnevnih izvedbe i srodne Goffmanove preokupacije terminima poput *lica*, *maske* itd. (2013: 143).

<sup>28</sup> Svi su primjeri u zagradama koji služe kao ilustracije strategija moji.

imajući na umu fiktivnu konverzaciju dramskih likova u dramskome tekstu, ali i čitatelja i gledatelja kao moguće komunikacijske sudionike. Tako će se primjerice pojaviti Culpeperova primjena teorija uljudnosti na dramski dijalog, primjena konverzacijskih implikatura i konvencija M. Cooper ili Bennisonov pristup dramskome liku kroz konverzacijske maksime (usp. npr. Culpeper, Short, Verdonk 1998).

Iako se može činiti da takva primjena ne uključuje društveni ili stvarni kontekst, pragmalingvisti koji se bave dramom osvještavaju upravo mogućnosti komunikacije između autora i čitatelja. Čitatelj će naime promatrati konverzacijsko ponašanje dramskih likova pa će pritom upotrijebiti komunikacijske kompetencije kojima se služi u svakodnevnome govoru. Dramski će se tekst u potpunosti razumjeti ako čitatelj uključi društveni kontekst u fikcionalni (Simpson u: Culpeper, Short, Verdonk, 1998). U tom smislu nameće se očita razlika između korištenja komunikacijske kompetencije u razlučivanju stvarne i fikcionalne nepristojnosti ili neuljudnosti: u hipotetski postavljeno stvarnoj komunikacijskoj situaciji nepristojnost snosi posljedice koje određuju sudionici (to može biti prestanak razgovora kao kratkotrajna posljedica, ili narušavanje „dobrih odnosa“ kao dugoročna posljedica), dok će se nepristojno ponašanje u fikcionalnome kontekstu interpretirati kao poruka autora čitatelju o aspektu fikcionalnoga svijeta, što će ostaviti posljedice u daljnjem razvoju drame (Culpeper, 1998: 87).

U tom kontekstu pragmalingvistička čitanja dramskoga teksta mogu utjecati i na promjenu slike čitatelja koji pasivno sudjeluje u komunikaciji, primajući verbalno kodiranu poruku teksta i zaustavljajući se tek na poetskoj jezičnoj funkciji ostvarenoj u dramskome tekstu. Dramatičareve će se namjere moći jasno prepoznati, bilo eksplicitno zapisane u didaskalijama, bilo kao dio verbalne kulise u glavnome tekstu, a čitatelj će aktivno sudjelovati u dekodiranju dramskoga dijaloga pred njim.

Recentnija će se tako istraživanja (Feng; Shen 2001) baviti jezikom *off the stage*, točnije odnosom između pisca i čitatelja dramskoga teksta. Čitatelj će postati kolektivni koncept koji pokriva različite tipove čitatelja: redatelj, urednik, izdavač, producent, scenograf, glumci te „obični čitatelji u foteljama“ (2001: 82). Spomenute pragmatičke uloge vode čitatelja do različitih reakcija na dramski tekst kojih je autor svjestan, a njegova se svijest može primijetiti u različitim postupcima prilikom čitanja pomoćnoga teksta.

Svijest se dramskoga pisca očituje u korištenju alata kojima se pisac obraća određenom tipu čitatelja. To su redom „suosjećajni alati“, upotreba modalnih glagola te ograđivanje (*hedging*).

Suosjećajnost se na jezičnoj razini može postići deiktičkim i proksemičkim prijedložnim referencama, čime pošiljatelj pretpostavlja zajedničko tlo s primateljem. Ovisno o tome kojem su tipu čitatelja namijenjeni te o tome što autor zapravo izvedbeno želi, modalni će glagoli biti više ili manje imperativni. Naposljetku ograđivanje je motivirano govornikovom pristojnošću, pri čemu se Feng i Shen osvrću na Leechove maksime odobravanja i takta. U pozadini je toga željeni odgovor primatelja ili teza da imperativnost izaziva odbijanje.

Korištenje navedenih alata može se povezati s kontekstom u kojem nastaje dramski tekst. Ako je sredina takva da se pisac bespogovorno sluša, da redatelj, glumci, scenografi nemaju puno mogućnosti intervencije u dramski tekst, vrlo je vjerojatno da u didaskalijama nećemo naići na maksime odobravanja i takta. Možemo se upitati što s dramskim tekstovima u kojima ne postoje duge didaskalije oblikovane poput autorskih napomena prije replika? Što dakle s dramskim tekstovima u kojima je scenska uputa dana implicitno, u verbalnoj kulisi? Može se pretpostaviti da su takvi tekstovi jednako upućeni na „čitatelja u fotelji“ kao i na redatelja i glumce pa će umjesto modalnih glagola i oblika pristojnosti implicitnost sugerirati prirodu odnosa između autora i čitatelja.

### **3.1.2. Komunikacijski kanal – verbalno kodiran dramski tekst**

Proučavajući dramski tekst i njegove komunikacijske aspekte, teoretičari su se usmjerili na istraživanje razina na kojima se komunikacija može odvijati. Pionir je toga smjera već spomenuti Jan Mukařovský i njegove studije o dijalogu. On pak 1940. polemizira s Jakubinskim (*O dijaloškome govoru*, 1923) i Tardeom o prvotnosti dijaloga u odnosu na monolog. Odmićući se od normiranja dijaloga ili monologa, Mukařovský određuje njihov odnos povijesno i dinamički tako da jednom prevagu odnosi dijalog, a drugi put monolog (Mioćinović 1980: 267, prema Mukařovský 1940).

Prema osnovnim aspektima i tipovima dijaloga koje navodi može se zaključiti da Mukařovský tematizira dijalog između fiktivnih likova. Napetost je u tako shvaćenom dijalogu neprestano izmjenjivanje uloga govornika i slušatelja, a predmetna je situacija (predmet koji iz stručne vizure povezuje sugovornike) uvijek prisutna u dijalogu, barem potencijalno. Unutar jezičnoga čina prožimaju se različiti, a često i suprotstavljeni konteksti, što može dovesti do značenjskih preokreta na granicama replika (stihomitija) (1980: 268–270). Nabrojani aspekti ostvaruju se na jezičnome planu deiktički (kada govorimo o prostoru i vremenu), ličnim zamjenicama, imperativom, vokativom itd. Dijalog se može ostvariti kao svađa (prilikom čega Mukařovský upozorava da svađe u razvoju društva više ne sadrže toliku emocionalnu

obojanost, odnosno nisu više toliko lične prirode, ne oslanjaju se na grubosti), kao tzv. radni razgovor te kao konverzacija koja je sama sebi svrhom. Jasno je da je Mukařovský morao razgraničiti dijalog razgovornoga jezika od dramskoga dijaloga, ali to je učinio uvodeći instancu gledatelja čija je pažnja intenzivno usmjerena na značenjski aspekt razgovora više nego kada se radi o praktičnim dijalozima (1980: 275). Time je želio naglasiti artifičijelnost dijaloga u dramskome tekstu, no nju može opaziti i čitatelj, a ne isključivo gledatelj, što smo prethodno označili komunikacijskom kompetencijom čitatelja u pristupanju dramskome tekstu.

Čini se da je i Mukařovský svjestan pojava dramskih tekstova u kojima se dijalog i monolog bore za prevagu pa upotrebljava pojam dijalogičnosti kako bi objasnio „potencijalnu tendenciju ka smenjivanju dvaju ili više značajnih konteksta, a ostvaruje se i u dijalogu i u monologu“ (1980: 287). S druge strane postoji i monologizacija dijaloga koja se ostvaruje kada je konsenzus osoba takav da izostaje višestrukost konteksta nužna za dijalog. Višestrukost konteksta samo je jedan od temeljnih aspekata potrebnih za ostvarenje dijaloške konverzacije u dramskome tekstu, ali i jedan od važnijih aspekata dramskoga teksta koji se ne mora nužno ostvariti dijalogom. Iako u povijesti dramskih tekstova postoje oni u kojima prevladava dijaloška/monološka situacija, stilistički će zanimljivi biti oni tekstovi u kojima se višestrukost konteksta oneobičuje.

U namjeri da razlikuje dijalog u svakodnevnome govoru od dramske komunikacije Mukařovský utječe na daljnja promišljanja o komunikacijskim razinama. Upravo se uključivanjem instance gledatelja otvara mogućnost da dramski likovi komuniciraju s drugim razinama dramskoga konteksta. Hoteći se ipak zadržati na dramskome tekstu kao verbalno kodiranoj poruci umjetničke naravi, teoretičari koji ga nasljeđuju umjesto gledatelja koriste instancu čitatelja, nasuprot kojemu je autor. U tom će se pravcu razvijati već spomenute teorije o dvorazinskoj komunikaciji u dramskome tekstu (Short 2013 [1996]). Takav lingvistički pristup slijedi i Marina Katnić-Bakaršić kada piše o dvorazinskoj komunikaciji u tekstu. Znajući da se osnovni komunikacijski model sastoji od pošiljatelja, primatelja i poruke, autorica zaključuje da je dramskom tekstu dodana razina pa se govori o njegovoj dvostrukoj strukturi (2003: 18):

### *I.nivo*

Emitent		Recipijent
Dramski pisac	Poruka	Publika/Čitaoci

### *II.nivo*

Emitent

Recipijent

Lik A

Lik B

Katnić-Bakaršić naglašava zamjenjivost mjesta pošiljatelja i primatelja, tj. alteriranje Lika A i Lika B. Autorica je također svjesna usporedbi dramskoga teksta s lirskom poezijom, u kojoj prevladava jednorazinska komunikacija, te s prozom i njezinom trirazinskom komunikacijom. Katnić-Bakaršić odbacuje mogućnost trirazinske komunikacije u dramskome tekstu jer ponuđeni Shortov model (autor – pripovjedač – likovi) (2003: 21, prema Short 1994: 950) ne obraća pozornost na specifičnost drame čije je daljnje raslojavanje namijenjeno scenskoj izvedbi. Autorica također osvještava i međurazinsku komunikaciju autora i čitatelja koja se ostvaruje ili kroz replike likova ili u didaskalijama (2003: 19).

Teorija o dvorazinskoj komunikaciji u dramskome tekstu nije generalno prihvaćena pa su se počeli razvijati drugi pristupi koji su skloni usložnjavanju razina i funkcija koje mogu vršiti dramski likovi te dramski tekstovi koji nisu žanrovski jasno određeni dramskim elementima. Naime, dvorazinska komunikacija u dramskome tekstu može biti primjenjiva u jasnim normativnim oblicima dramskih tekstova u kojima je naglašeno dijalogiziranje među likovima, u kojima postoje didaskalije i jasna podjela na pomoćni i glavni tekst. U takvim se tekstovima posebice proučavaju konsensne i disensne strategije među likovima, ironija ili autoreferencijalnost u suvremenim dramama (Katnić-Bakaršić 2003: 19–20).

Problematičnom se pokazala misao o komunikaciji autora i čitatelja preko replika ili didaskalija. Szondi tako postulira da dramska replika nije izjava autora pa stoga nije ni obraćanje gledatelju (2001: 14). Primijetit ćemo pak da su i teorije o dvorazinskoj komunikaciji, kao i prigovori usmjereni na samu poruku dramskoga teksta, dok se sudionici komunikacije zanemaruju ili se barem zanemaruje njihova funkcija. Ako verbalno kodiran dramski tekst promatramo u ključu komunikacijskoga kanala, fokusirat ćemo se na sudionike komunikacije, na govornike i sugovornike u dramskome tekstu. Dijaloški aspekt u tom slučaju postaje predmet komunikacijske kompetencije koju treba posjedovati čitatelj koji pristupa čitanju dramskoga teksta. Komunikacijski kompetentan čitatelj će, uz prepoznavanje značenja replika koje dramski likovi izmjenjuju, trebati znati pozadinske činjenice o likovima, stvarima i događajima na koje se referiraju, procijeniti umijeće govornika/sugovornika kada treba govoriti, a kada slušati te čitav kontekst odnosa govornika/sugovornika (usp. npr. Elam 2002 [1984]: 137–138, i Herman u: Culpeper, Short, Verdonk, 1998).

No sudionici su komunikacijskoga kanala i dramski likovi preko kojih autor može komunicirati poruku čitatelju. U tom kontekstu potrebno je vratiti se Jakobsonovu terminu preključivača<sup>29</sup> (kojemu ćemo podrobnije pristupiti u terminološkome određenju deiksa), točnije Ducrotovu nacrtu za polifonijsku teoriju iskazivanja (1987). Upravo su preključivači lingvistička kategorija koja pleše između lingvističkoga i izvanlingvističkoga pa je iskazivanje (neovisno o govornome subjektu), koje sadrži takvu kategoriju, prijenosnik semantičkih pokazatelja. Time se otvara mogućnost podvajanja govornika u jednome iskazu na govornika kao biće diskursa (govornika kao takvoga) i iskazivača (empiričko biće, biće u svijetu). Ducrot, zanimljivo, razvija teoriju o podvajanju govornika teatrološkim frazarijem pa je tako prvi govornik prozvan glumcem zbog činjenice da ima određenu ulogu i može se reći da je nosilac te uloge. Drugi je pak govornik lik što ga igra glumac, sâm se označava s *ja*. To se podvajanje može koristiti kao prikaz nečijega govora, ali i kao stvaranje teatra u teatru – tako da se prikazuje zamišljen govor ili unutrašnjost vlastita govora. Ducrotov će nacrt, kako je poznato, uvelike utjecati na razvijanje polifonijskih mogućnosti u pripovijedanju, u kojima bi Ducrotove instance govornika i iskazivača odgovarale naratološkim instancama pripovjedača i fokalizatora.

Smatramo da se isti nacrt može primijeniti u izučavanju komunikacijskih razina dramskoga teksta, pri čemu naznake podijeljenosti govornika uočavamo u autorskim napomenama o emotivnome svijetu govornika, ali i u situacijama kada dramski lik osvještava svoju podvojenost. Tako se „glumac“ primjerice može obratiti „liku“, ali i apostrofirati izvanfiktionalnu stvarnost pa će čitatelj imati osjećaj da autor komunicira s njim preko „lika“. Takve pojave nisu ni iznimka, ali ni slučaj u dramskome tekstu. Ipak treba ih osvijestiti i upozoriti na međurazinsku komunikaciju, tj. na postojanje posredujućega komunikacijskog sustava. Time se jamči čitanje dramskoga teksta u ključu višerazinske komunikacije, a da se ne uvode instance čitatelja ili gledatelja kako bi se komunikacija usložnila.

Kako rekosmo, Ducrotova je teorija pretežito naišla na plodno tlo u proučavanju pripovjedačkih modusa pa nije čudno što Manfred Pfister (1998) razvija teoriju o tzv. posredujućem sustavu u kontekstu usporedbe dramskoga teksta s narativnim.

---

<sup>29</sup> *Shifters* su razred gramatičkih jedinica koje je Jespersen nazvao preključivačima (1922: 123). Preključivači posjeduju značenje koje nužno upućuje na poruku u kojoj se koriste. Oni su nužno deiktični jer su dijelom govornoga događaja.



### Posredujući komunikacijski sustav

Pfisterova usmjerenost na komunikaciju i komunikacijske sustave dramskoga teksta razvijat će se u kontekstu usporedbe s narativnim tekstovima, točnije na usporedbi govora ili komunikacijskoga modela tih dvaju tekstova. Utemeljenje za razvijanje takve teze on vidi u Platonovoj *Državi* u kojoj je postavljeno razlikovanje tipologije tekstova prema govornim situacijama. Razlikuje ih nedostatak pripovjedačke funkcije u dramskim tekstovima, a likovi su oblikovani dijaloški (Hamburger 1968: 158, prema Pfister 1998: 24). Možemo se prisjetiti i Aristotelova zahtjeva iz *Poetike*, koji govori o tome što čini dram(at)sko pripovijedanje – više govora likova umjesto da autor pripovijeda.

Pfister je grafički ovako prikazao komunikacijske sustave u dramskim i narativnim tekstovima:

a) narativni tekstovi



b) dramski tekstovi



Prikazani semiotički model dramskih tekstova nastao je prema semiotičkome modelu narativnih tekstova R. Fiegutha (1973) i F. Stanzela (1964). PO/PR<sub>1</sub> označavaju fiktivne likove koji međusobno dijalogiziraju i čine unutrašnji komunikacijski sustav. Fiktivni pripovjedač formuliran u djelu označen je s PO<sub>2</sub>, a fiktivni je slušatelj PR<sub>2</sub> kojemu se obraća PO<sub>2</sub> te oni zajednički čine posredujući komunikacijski sustav. PO<sub>3</sub> implicira idealnoga autora kao subjekta djela u cjelini, dok PR<sub>3</sub> predstavlja u djelu impliciranoga idealnoga recipijenta djela u cjelini. Oni zajedno s instancama empirijskih čitatelja koje je predviđao autor, kao i druge i kasnije (PR<sub>4</sub>), i empirijskoga autora u književno-sociološkoj ulozi producenta djela (PO<sub>4</sub>) tvore vanjski komunikacijski sustav. Iz prikazanoga semiotičkog modela dramskih tekstova jasno je da u njemu nedostaje posredujući komunikacijski sustav, a taj se gubitak može nadomjestiti na različite načine. Umjesto instanci fiktivnoga pripovjedača mogu se pojaviti zborovi kao u antičkim tragedijama, može se proširiti pomoćni tekst ili ubaciti likove redatelja i komentatora (Pfister 1998: 24–26).

Na prostorno-vremenskome planu izostanak posredujućega komunikacijskog sustava dramskom tekstu donosi mogućnost prikazivanja neposredne sadašnjosti ili istovremenosti

prikazanoga s prikazivanjem i postupkom recepcije, a u narativnome je tekstu na snazi prebacivanje pripovijedanoga u prošlost. Međutim terminološki je Pfisterovo stajalište problematično jer se posredujući komunikacijski sustav i dalje odnosi na fiktivne instance pripovjedača i slušatelja koji su pak dio semiotičkoga sustava na čijim su krajevima empirijski čitatelj i autor. Ako govorimo o postupku prikazivanja, podrazumijevamo scensko prikazivanje koje u semiotički model nužno uključuje druge instance poput redatelja, dramaturga, glumaca, rekvizita itd. Pfister međutim ide dalje u ujednačavanju izvođačkoga i dramskoga pa se osvrće na Pirandella, koji tvrdi da je dramski dijalog govorena radnja (*azione parlata*), te da je u njemu uvijek sadržan aspekt izvođačkoga, što dijaloški govor likova čini osnovnim jezičnim oblikom dramskoga teksta (1998: 28). Autor nažalost ne daje odgovore na pitanja kako se dramski tekst u kojemu izostaje dijalog među likovima odnosi prema narativnim tekstovima i kako takav tekst možemo i dalje shvaćati dramskim. Možda i važnije, ako ne postoji dijalog, što u takvome tekstu jest izvođačko?

Pfisterov model dramskoga teksta neintencionalno osvještava postojanje razlike ne samo između narativnih i dramskih tekstova, nego i između dramskoga i kazališnoga teksta. Premda nećemo ići tako daleko i tvrditi da je u osnovi svakoga dramskog teksta dijalog među fiktivnim likovima, u analizama dramskih tekstova poći ćemo od postavke dramskoga teksta kao semiotičkog modela koji se najčešće sastoji od unutrašnjega komunikacijskog sustava koji čine fiktivni likovi te vanjskoga komunikacijskog sustava koji čine empirijski autor i čitatelj. Svaka pojava posredujućega komunikacijskog sustava stilistički je zanimljiva jer se radi o postupku očuđenja dramskoga teksta. Ipak treba napomenuti da posredujući komunikacijski sustav neće uvijek činiti fiktivni pripovjedač i fiktivni čitatelj, nego i instance koje Ducrot naziva iskazivačem ili likom.

### 3.1.3. **Govornik i sugovornik u dramskome tekstu**

Najčešće korištene deikse u dramskome su tekstu lične zamjenice *ja* i *ti*, koje će se realizirati u komunikacijskoj situaciji, tj. postavljene u kontekst. Potrebno je razjasniti da navedene zamjenice označuju dvije osobe u interakciji što pretpostavlja dijaloški karakter dramskoga teksta. Međutim dijalog se ne odvija uvijek između Lika A i Lika B. Poznato je da postoje monološki dramski tekstovi, zatim tekstovi u kojima je na snazi ispreplitanje monoloških i dijaloških sekvenci, dijalogiziranje monologa i obrnuto. Dakle *ti* ne mora uvijek označavati fiktivni Lik A ili Lik B. U dramskim se tekstovima također mogu pojaviti monološki oblici koji nisu upućeni drugome liku ili ne apostrofiraju gledatelje/čitatelje, nego su isključivo napisani

kako bi ispunili funkciju prijenosa informacija o pretpovijesti ili namjerama, informaciju koju inače nosi posredujući komunikacijski sustav (Pfister 1998: 203).

Koga sve mogu označavati lične zamjenice *ja* i *ti* u mogućim interakcijskim susretima? Shematski ćemo naznačiti četiri moguća odnosa.

### *Dijalog u unutrašnjem komunikacijskom sustavu*

U dijaloškom odnosu zamjenica *ja* i *ti* [Ja (lik A)  $\longleftrightarrow$  Ti (lik B)] prožimlju se barem dva konteksta. Oni mogu biti suprotni i dovesti do oštrih značenjskih preokreta. Iz prožimanja dvaju ili više kontekstâ proizlaze tri tipa dijaloga: svađa (kada su *ti* i *ja* u naglašenoj suprotnosti), „radni razgovor“ (postupanje shodno situaciji) te konverzacija (govor radi samoga govora) (Mukařovský 270–273). Struktura konfliktnoga govora ideal je dramskoga govora, njime se povećava tempo, a konverzacija je usmjerena na partnera u dijalogu (Pfister 1998: 216–217). Deikse će biti denotirane s obzirom na situacijski kontekst u kojem su upotrijebljene pa prema tome čitatelj zaključuje o karakternim osobinama nekoga lika. Upotreba deiksa u unutrašnjem komunikacijskom sustavu nalikuje svakodnevnome razgovoru ili dijalogu unutar romanesknoga štiva pa je potrebno reći da dramski dijalog nije samo odraz svakodnevnoga govora, nego je i taj mogući odraz „potčinjen nekoj dramskoj funkciji“ (Katnić-Bakaršić 41, prema Herman 1995: 24).

### *Monolog (dijalogiziranje monologa) ili fingiranje međurazinske komunikacije*

Prema shemi „unutrašnjega monologa“ [Ja (lik A)  $\longrightarrow$  Ti (lik A/ lik A<sub>1</sub>/ lik A<sub>2</sub>/ ...)] jasno je da je i takav oblik upućen na nekog primatelja. Iz lingvističke bi perspektive to značilo transpoziciju dijaloga u monološki govor (Mukařovský 281). Apostrofiranjem se lik cijepa na dva ili više subjekta koji su među sobom u opreci (Pfister 1998: 201). Upotreba zamjenice također denotira monološku situaciju tako da empirijski čitatelj uočava različite karakterne osobine lika te ih može hijerarhizirati s obzirom na situacijski kontekst. Dijalogiziranje monologa može poslužiti umjesto korištenja posredujućega komunikacijskog sustava pa čitatelj doznaje informacije o pretpovijesti odnosa među likovima, radnji, a provodi se i psihologizacija lika. S obzirom na to možemo zaključiti da se u dijalogiziranju monologa u dramskome tekstu vrši „stiliziranje patološkog slučaja u normalan oblik komunikacijskoga ponašanja“ (Pfister 1998: 202). Dakle radi se o izrazito stilogenom postupku na tematskoj, ali i na jezičnoj razini. Apostrofiranjem je eksplicitno označen jedan ili više subjekata jednog lika. Međutim na dubinskoj razini uključen je i čitatelj jer doznaje informacije koje bi vjerojatno doznao ili preko

eksplicitnoga dijaloga likova ili uvođenjem jednoga od postupaka posredujućega komunikacijskog sustava. Tako se usmjerenost na primatelja poruke pomiče s unutrašnjega komunikacijskog sustava na vanjski te se naglašava dijaloški kao dramski aspekt teksta. Cijepanje govornoga subjekta na glumca i lik u kazališnome tekstu bit će naznačeno i paralingvističkim elementima o čemu ćemo detaljnije kasnije.

### *Ad spectatores međurazinska komunikacija*

Riječ je o situacijski monološkoj dramskoj sekvenci [Ja (lik A/ lik B)  $\longrightarrow$  Ti (fiktivni čitatelj)]. Lik A/lik B govore sami, ali je sekvenca jezično dijaloška jer zamjenicu *ti* predstavlja čitatelj ili gledatelj, odnosno publika. Radi se o jasnom prelaženju iz unutrašnjega komunikacijskog sustava u vanjski zasnovanom na epskom posredovanju (1998: 202). Gledatelj se često apostrofira izravno čime se čitatelju daje do znanja da je dramski tekst namijenjen za izvedbu. Međutim, kao što je i naznačeno strelicom, od čitatelja se ili apostrofiranoga gledatelja u takvim dramskim situacijama ne očekuje povratna informacija (barem ne u obliku replike), nego se posebno izdvaja fikcionalnost dramskoga teksta.

Navedenu pojavu možemo smatrati teatralizacijom ili utjecajem kazališnoga teksta na dramski. Naime upravo prisiljavanje publike da sudjeluje u kazališnoj predstavi eksplicitnim apostrofiranjem označava rušenje četvrtoga zida (Pavis 2004: 35), iluziju odvojenosti pozornice od dvorane, što se često događa u suvremenim uprizorenjima.

### *Dijalog i monolog u posredujućem komunikacijskom sustavu*

- a) Ja (zbor/redateljski lik)  $\longleftrightarrow$  Ti (lik B)
- b) Ja (zbor/song)  $\longrightarrow$  Ti (fiktivni čitatelj)

Lična zamjenica *ti* u prvoj shemi označuje i usmjerena je na fikcijski lik, a u drugom je slučaju riječ o apostrofiranju i označavanju fiktivnoga primatelja poruke ili čitatelja. Prva je relacija primjer deiktičkoga označavanja na razini unutrašnjega komunikacijskog sustava, a druga na razini posredujućega komunikacijskog sustava. Anonimni govornici, alegorijske personifikacije, lik božanstva, autorska samostilizacija te zbor koji se ne miješa u unutrašnju razinu dramske igre mogu se koristiti prolozima obraćajući se fiktivnome čitatelju (Pfister 1998: 122). Song je preuzet iz Brechtove teorije i prakse epskoga teatra. On prekida dramske sekvence izravno se obraćajući *ad spectatores* ili u slučaju dramskoga teksta fiktivnome čitatelju.

Bertolt Brecht naime 1949. objavljuje *Mali organon za teatar* u kojem predstavlja „novu tehniku glumačke umjetnosti“ – premještanje fokusa s pozornice na gledatelja, što u svojim dramama ili, može se reći, dramskim pokusima ostvaruje pomoću tzv. V-efekta (*Verfremdungseffekt*) ili efekta začudnosti. Glumac, prema Brechtu, ni u kojem trenutku ne dozvoljava sebi potpuno preobraženje u lik (§ 47/48: 241; prema Fischer-Lichte 2011: 197). Umjesto toga mora se rascijepiti i biti na pozornici u „dvostrukom svojstvu“: kao glumac X, koji pokazuje kako zamišlja lik A i što o njemu misli, i kao lik A. Brecht zatim predlaže tri sredstva koja mu u tome mogu pomoći: transpoziciju u treću osobu, transpoziciju u prošlost, izgovaranje didaskalija i komentara (isto.). Slučajna ili namjerna povezanost Ducrotova polifonijskog nacrtu i Brechtova naputka osvještava razliku između dramskoga i kazališnog teksta, ali upućuje i na njihov stalni dijalektički odnos. Rascijepljenost ne mora biti iskazana samo glumčevom fizičkom pojavom, ona se može izraziti i lingvistički u dramskome tekstu.

Svi se navedeni slučajevi personalnih deiksâ ostvaruju ili na razini unutrašnjega ili na razini posredujućega komunikacijskog sustava. Bez obzira na to je li deiksom izravno apostrofirani čitatelj ili gledatelj, koji tim činom također postaju dio imaginativnoga svijeta dramskoga teksta te neki od fiktivnih likova iz unutrašnjega komunikacijskog sustava, ipak je u svakoj od zabilježenih shema poruka upućena i empirijskome čitatelju. To je primjer dvostrukosti deiktičke subjektivnosti jer čitatelj nadgleda fikcionalni svijet, ali i biva umiješan u tu fikciju (Gibbons 2010). Međutim dvostrukost deiktičke subjektivnosti nije karakteristika samo dramskoga teksta, nego svih narativnih tekstova jer, kao što je već spomenuto, uključivanjem posredujućega komunikacijskog sustava provodi se epiziranje dramskoga teksta. Osvještavanje tripartitnoga fenomena intermedijalnosti, koja se odvija između glumca i publike, kazališta, izvedbe i drugih medija te stvarnosti (Chapple, Kattenbelt 2006) moguće je jednako u dramskome i u kazališnome tekstu. O takvom kuriozitetu piše i Pfister navodeći epilog u Shakespeareovoj *Oluji* kao primjer epiziranja likovima unutar dramske igre. Naime govornik u epilogu nije samo lik, nego i glumac koji igra taj lik (PO<sub>2</sub>) i u ime ansambla moli pljesak. Ta je razlika analogna razlici između autora i fiktivnoga pripovjedača u narativnim tekstovima (1998: 127). Govorni se subjekt cijepa na dvije instance koje je moguće naznačiti različitim semiotičkim kodovima u kazališnome tekstu, a u dramskome se cijepanje subjekta događa na jezičnoj razini. Tada bismo personalnu deiktičnost shematski mogli prikazati na sljedeći način:

Ja (lik A)  $\longleftrightarrow$  Ti (lik B)

Ja (fiktivni glumac) —> Ti (publika).

Personalne deikse u takvim sekvencama ispunjavaju barem dvije funkcije: čitatelj je apostrofiranjem gledatelja ili publike uvučen u fiktivan svijet dramskoga teksta, ali istovremeno je postavljen u ulogu dekodiranja personalnih deiksi u interakciji likova te zamišljanja.

### 3.2. Poruka – verbalno i neverbalno kodiran kazališni tekst

Ako želimo kazališnome tekstu pristupiti kao poruci, moramo se osloniti na konverzacijske, odnosno informacijske teorije (Elam 2002 [1984]), ali i na semiotičke postavke kazališnoga kao verbalno i neverbalno kodiranoga teksta (Fischer-Lichte 2015, Ubersfeld 1982). Takvi su pogledi nailazili na različite kritike. Najčešće im se spočitavala potreba da se kazališni tekst razlaže na najmanje značenjske jedinice, kako se to čini s lingvističkim tekstovima, ali i nemogućnost jednakovrijedne razmjene informacija u kazališnoj komunikaciji. O problemima dekodiranja takve poruke govorit ćemo kasnije, no usredotočimo se najprije na kvalitetu verbalnoga i neverbalnog kodiranja.

Pojedini autori definiraju kazališni tekst kao poruku koja je određena verbalnim i neverbalnim znakovima. Ubersfeld smatra da predstavu čini skupina verbalnih i neverbalnih znakova, a verbalna se poruka sastoji od lingvističkih i akustičkih znakova. Znakovi se čitaju prema dvjema osima – sintagmatskoj i paradigmatskoj. U svakom je trenutku moguće jedan kazališni znak zamijeniti drugim, a svi se znakovi povezuju u niz. Tako je kazališni tekst sposoban izreći više stvari istovremeno (1982: 22–23). To će pak otežati određenje najmanjega kazališnoga znaka – mogućnosti su spajanja znakova preko sintagmatskih ili paradigmatskih odnosa brojne, što znatno umnožava mogućnosti preoznačavanja. Osim toga neki se znakovi pojavljuju na trenutak, dok će drugi potrajati tijekom cijele predstave (isto: 26). Za Ubersfeld kazališno je izvođenje sastavljeno od dvije skupine znakova: tekst T i predstava P. Oni međusobno komuniciraju i obrazuju poruku. Autorica nadalje smatra da bogatstvo znakova jednoga kazališnoga teksta uvelike premašuje osnovnu namjeru komuniciranja te, osvrćući se na Jakobsonove funkcije, u tome vidi najveći nagovještaj poetske prirode predstave.

Elam se, za razliku od ostalih semiotičkih istraživanja obilježenih Peirceovim trijadnim modelom jezičnoga znaka, najviše oslanja na Ecovu semiotičku teoriju komunikacije (1976) u kojoj je naglasak na prijenosu signala od izvora do odredišta (*destination*). Elamu se otvara mogućnost promatranja poruke u kazalištu opremljene dramskom i signal-informacijom, pri čemu bi dramska informacija bila dijelom fikcijskoga konteksta iz kojega publika saznaje

informaciju u nekom trenutku, a signal-informacija postaje izvorom semantičke informacije (2002 [1984]: 40–41). Signal-informacija i njezina konotativna vrijednost specifična je za kazalište kao sustav. Ona ne može biti prevedena iz jednoga oblika poruke u drugi zato što njezina vrijednost proizlazi iz formalne i tekstualne kompozicije. Elam zaključuje da kazališne poruke ne mogu biti redundantne – čak i kada je semantička informacija niska, svaki signal ima estetsko opravdanje (2002 [1984]: 44). Na kraju uspoređuje segmentiranje kazališnoga teksta s traženjem kamena mudraca i vapi za boljim danima kada ćemo znati više o razinama i pravilima kazališne komunikacije. Stoga se ne odvažuje odrediti najmanju značenjsku jedinicu kazališnoga teksta.

Pfisteru je pak kazališni tekst multimedijски, sinestetički superznak koji se sastoji od verbalnih i neverbalnih kodova, odnosno lingvističkih i paralingvističkih znakova. Inscenacija za njega uvijek predstavlja preciznu i konkretnu interpretaciju književnoga supstrata iz čega proizlazi da je kazališni tekst jednoznačniji, ili višeznačan, ali na određeniji način (1998: 34). Mnoštvo prijenosa znakova, koji se odvijaju u predstavi, ikoniziraju se u fiksijske modele realne komunikacije. U takvu se multimedijskom tekstu znakovi mogu prenositi simultano ili sukcesivno kombiniranjem jezičnih i nejezičnih kodova. No jednako se tako mogu ostvariti isključivo izvanjezični ili jezični kodovi, što će ovisiti o razdoblju u kojem je tekst insceniran.

Mogućnost kombinacije jezičnih i nejezičnih kodova osvještava Fischer-Lichte (2015). Naše će se istraživanje usmjeriti na odabrane suvremene kazališne tekstove, dakle provodit će se na razini govora. Specifičnost je kazališnoga teksta kao govora to što će iskorišteni sustavi znakova i kombinacije među tim znakovima biti predstavljeni samo jedan jedini put. Tada će naime u posebnom obliku biti provedene selekcije i kombinacije mogućnosti koje nude sustav i norma (2015: 414). Selekcija i kombinacija samo je jedan od metodoloških postupaka analize kazališnih tekstova. Segmentacija je temeljni zahvat za svaku analizu prilikom koje raščlanjujemo tekst na različite razine semantičke koherentnosti, a svaka od njih ima svoje najmanje značenjske jedinice.

Razvidno je iz rečenoga da su autori suglasni oko verbalnih i neverbalnih značajki kazališnoga teksta. Neki ga se usuđuju analizirati do najmanjih značenjskih jedinica, no većina zazire od toga jer imaju na umu složenost kazališne izvedbe. Svi se slažu i oko moguće kombinacije jezičnih i nejezičnih znakova, kao i njihove zamjene te osvještavaju mogućnost istovremene pojave različitih znakova, što ne označavaju redundantnim, dapače sve su pojavnosti estetski vrijedne. Ipak, od svih nabrojanih, najdalja nam je Pfisterova zamisao o

kazališnome tekstu kao konkretnoj interpretaciji književnoga supstrata. Takva misao sugerira ne samo čvrstu vezu između supstrata i predstave, nego i nadređenost supstrata predstavi, što želimo izbjeći. Posebnost je poruke u kazališnome tekstu njezina jezična i nejezična komponenta, ali i raznolike mogućnosti koje pružaju različite vrste kodova. To će omogućiti kazališnome tekstu izreći više stvari istovremeno, kako tvrdi Ubersfeld, ali i jedinstvenu pojavnost kombinacija sustava znakova.

Valja spomenuti i odnos Jakobsonovih jezičnih funkcija, pogotovo poetske s teatrološkim pogledima o poruci kazališnoga teksta. Kako rekosmo, Jakobsonu je bio cilj usmjeriti daljnja istraživanja na hijerarhiju odnosa različitih funkcija, a ne na prevlast jedne nad drugom/drugima. Teoretičari poput Pfistera i Švacova zadržavaju se međutim na istraživanju poetske funkcije na razini dramskoga teksta ili dijaloga među likovima. Ubersfeld se primjerice odmiče od takvoga stava govoreći o poetičnosti kazališnoga teksta na svim njegovim razinama. Kako primjećuje Jasna Žmak, trebalo bi nastaviti u tome smjeru i isticati teatralnost kazališta, dakle sve ono što ga čini posebnim, a ne samo njegovu dramsku komponentu (2019: 156). Složili bismo se s potonjim, ne samo zbog toga što nije cilj fokusirati se isključivo na ostvaraj poetske funkcije, nego i zbog toga što se *differentia specifica* kazališnoga teksta ne iscrpljuje u posebnosti poruke kodirane verbalnim i neverbalnim znakovima. U sljedećim ćemo poglavljima stoga pokazati kako instance pošiljatelja, primatelja i kodova bujaju na nesreću točnih teoretskih određenja i svrstavanja kazališnoga znaka i kazališne komunikacije u kućice.

### 3.2.1. Primatelj je gledatelj; pošiljatelj je redatelj

Kazališni se tekst usložnjava i na razini pošiljatelja i primatelja. Instance koje postaju značajne i naglašene jesu gledatelj i redatelj. Instanca gledatelja i potreba mišljenja o njemu prilikom stvaranja dramskoga teksta javlja se već u Aristotelovoj *Poetici*. Instanca je redatelja nešto novijega datuma, a obilježila je 20. stoljeće u kojemu se htjelo u potpunosti odvojiti predstavu od književnoga supstrata i motriti ih kao pojedinačna umjetnička ostvarenja.

Primjerice Katnić-Bakaršić usložnjavanje dramske komunikacije vidi u dodanim dvjema razinama kazališnoga teksta. Funkcije su koje ispunjavaju te dvije razine redatelj, dramaturg, glumac, scenografija te gledatelj. Time se omogućuje razotkrivanje kazališnoga aparata, ali i distanciranje prema ulozi, što je očito u fizičkoj i gestualnoj pojavi glumca i njegovu obraćanju *ad spectatores* ili liku kojega glumi.



Poput Katnić-Bakaršić o četirima razinama komunikacije govori i Jasna Žmak. Nakon što daje pregled teatrologa koji su ih propustili primijetiti (Ingarden, Ubersfeld, Švacov i Pfister), prema njezinu mišljenju može se govoriti o četirima komunikacijskim sustavima: prvi obilježava odnos likova u drami, drugi relaciju dramatičar-drama-čitatelj, treći odnos likova u kazalištu, a četvrti relaciju autori predstave-predstava-gledatelji (2019: 152). Prva je dva sustava bilo nešto lakše terminološki odrediti, no već se kod Pfistera moglo zamijetiti miješanje teatroloških instanci u dramske. Premalo se ipak osvrvalo na ulogu autora predstave i gledatelja kao sudionike, premda na krajevima komunikacijskoga kanala. Teško je reći što je utjecalo na zanemarivanje, ali možemo pretpostaviti da je bitnu ulogu odigrao odnos književnoga supstrata i predstave – pobjedu je povijesno gledano uvijek odnosio dramski tekst. Takva će se tumačenja promijeniti krajem 20. st.

Naime teatrologija se naglašavanjem instance gledatelja i odnosa između glumca i gledatelja u predstavi od dramskoga teksta sve više okreće prema performativnoj umjetnosti. Takva razmišljanja pod velikim su utjecajem Austinove teorije performativnosti (1955) te performativnim obilježjima koja kulturi pripisuje Judith Butler (1993). Korištenjem teorije performativnosti želi se upozoriti na autoreferencijalnost radnji i konstituiranje zbilje koji pridonose transformaciji umjetnika i gledatelja. Butler pojam performativnoga primjenjuje na tjelesne radnje koje proizvode identitet kao svoje značenje. U tom kontekstu kazališni bismo tekst mogli odrediti trećom Nöthovom definicijom teksta – on nije proizvod, nego praksa označivanja.

Navedene će teorije performativnosti omogućiti Fischer-Lichte stvaranje koncepta autopoetičke *feedback*-sprege koja se stalno mijenja (2009: 38). Koncept objašnjava odnos glumaca i gledateljâ kao odnos interakcije i/ili konfrontacije. Mijena će proizvesti tri moguće strategije inscenacije koje će dalje utjecati na razvoj predstava u 20. i 21. stoljeću. Primjerice izmjena uloga između glumaca i gledateljâ postaje proces razvlašćivanja i ovlašćivanja obje instance (2009: 52). Upravo se zbog toga na predstavu ne može gledati kao na izraz unaprijed danoga smisla ili neke intencije. U tom trenutku predstava se odmiče od devetnaestostoljetnoga koncepta kazališnoga teksta kojim se umjetnički karakter teatra gotovo uvijek legitimirao u odnosu na književne tekstove i približava se estetici performativne umjetnosti. Počesto se u teatrologiji spominjao i utjecaj predstave na razvoj zajednice, što je posebno naglašeno u koru zbog napetosti između pojedinih članova i zajednice. Napetost je također čin nasilja koje obostrano vrše predstava i gledatelji tako što opažaju i djeluju sukladno svojem opažanju. Dodir je krajnji dokaz učinka performativnosti u predstavi. Moguće je značenje dodira prodor

realnoga u fikciju (2009: 68). No i bez fizičkoga dodira prisutnost glumaca i gledatelja u istom prostoru znači da je gledatelj postavljen u stanje između fiktivnoga i realnoga, koje u bilo kojem trenutku može prevagnuti na jednu stranu.

Međutim instanca gledatelja, iako povijesno gledano specifična za kazališni tekst, pojavom televizije, a pogotovo filma, prestaje biti ekskluzivno vezana samo uz gledanje predstave. Iz toga će se razloga predstave 60-ih i 70-ih godina boriti protiv pojave medijalizacije, tj. događajnost će se boriti protiv mogućnosti reprodukcije. Tjelesnost, prostornost i glasovnost postaju ključne odlike predstave koje ju razlikuju od tonske i video-snimke. Navedeni elementi proizvođenja materijalnosti u predstavi mogući su upravo zbog performativnoga karaktera predstave. To znači da se radi o procesima, o stalnom oblikovanju, nikada dovršenoj igri, redefiniranju odnosa, bez strukture i strategije koja je predviđena, što jamči neovisnost o dramskome tekstu.

U tom će se smislu unaprijediti uloga redatelja, a promijenit će se i značenje pojma inscenacije i predstave. Inscenacija je pojam koji se prvi put pojavio u 19. stoljeću i tada je značio postavljanje na scenu. Time je ono što se zbivalo na sceni jezično bilo određeno u literarnom tekstu drame. Međutim unapređenjem uloge redatelja u stvaralačku djelatnost inscenacija postaje strategija proizvođenja. Fischer-Lichte pak osvještava razliku između inscenacije i predstave tako što inscenaciju određuje procesom planiranja, proizvođenja i utvrđivanja strategija, nakon čega će se performativno proizvesti materijalnost predstave (2009: 226–235).

### **3.2.2. Komunikacijski kanal – verbalno i neverbalno kodiran kazališni tekst**

Kako smo pokazali, pojavnost kodova u kazališnome tekstu varira od teoretičara do teoretičara. Rijetki se među njima odlučuju odrediti najmanju značenjsku jedinicu, a još rjeđi su oni koji osvještavaju sve komunikacijske razine ili sustave koji bi mogli sudjelovati u pojedinoj kazališnoj izvedbi. Zbog svega navedenog možemo se pitati je li uopće prikladno primijeniti Jakobsonove postavke o komunikaciji i jezičnim funkcijama na kazališni tekst, te je li moguće govoriti o ostvaraju komunikacije u kazalištu? Naime prva su promišljanja o njoj započela negiranjem njezina postojanja. George Mounin (1969) tvrdi da je uspostava komunikacije u kazalištu nemoguća jer primatelj i pošiljatelj poruku moraju kodirati i dekodirati istim kodom. Međutim, ta je postavka u suprotnosti s danas prihvaćenim određenjem komunikacije, prema kojemu je dovoljno da primatelj bude upoznat s pošiljateljevim kodom da bi mogao dekodirati poruku (Elam 2002 [1984]: 34).

Temelje toga određenja postavio je Umberto Eco (1976) kada je ponudio novo tumačenje komunikacijskoga kanala te odnosa semiotičkoga i komunikacijskog sustava. Komunikacijski je proces definirao kao put signala (koji ne mora nužno biti znak) od izvora (preko prijenosnika, kroz kanal) do odredišta (1976: 8). U procesu koji je isključivo prijenos signala od izvora do odredišta ne postoji potreba za označavanjem, to jest dekodiranjem. Međutim ako se na kraju kanala nalazi ljudsko biće, uključuje se semiotički proces jer čovjek je pozvan interpretirati ono što mu se predstavlja. To je moguće zbog postojanja kôda. Kôd je naime sustav označavanja, koji ne pretpostavlja instancu primatelja. On predviđa i ustanovljuje poveznicu između onoga što „stoji umjesto“ i njegova korelata. Iz toga proizlazi da je semiotički sustav apstrakcija, da egzistira neovisno o komunikacijskome sustavu, a komunikacijski sustav u kojemu sudjeluje ljudsko biće, ili kao izvor i odredište, ili samo kao odredište, pretpostavlja semiotički sustav.

Promatramo li kroz Ecovu prizmu, gledatelj postaje ključna instanca kazališnoga teksta. On naime potvrđuje predstavu kao komunikacijski i semiotički sustav. Njemu se na sceni predstavljaju različiti sustavi označavanja koje treba dekodirati. Zbog toga komunikacija između autora predstave kao pošiljatelja i gledatelja kao primatelja nije puka izmjena signala pa se stoga ni kazališni tekst ne može iščitavati u ključu informacijske teorije. Možda bi se moglo logičnim činiti uključivanje komunikacijske kompetencije gledatelja, kao što smo to učinili s dramskim tekstom i čitateljem. Međutim ta je kompetencija uključiva na razini komuniciranja likova u kazalištu i razmjene njihovih replika, ali nije primjenjiva na sve sustave značenja koji se pojavljuju na sceni. Moguće je i poruku u komunikacijskom kanalu čitati kao umjetnički tekst s naglašenom poetskom jezičnom funkcijom ako se odlučimo promatrati predstavu u ukupnosti znakovnih sustava. Tada do izražaja dolazi pojava lingvističkih i nelingvističkih kodova.

### **3.2.3. Kodiranje kazališnoga teksta**

Prije nego što se upustimo u detaljnije razlikovanje kodova koji služe kazališnome kodiranju, treba objasniti pojmove kôd, prekodiranje, potkodiranje te diskurzivna kompetencija. Razložio ih je i objasnio već Eco (1976). Osim što je redefinirao ulogu primatelja poruke i čitav komunikacijski kanal, njegova je semiotička teorija prikladna za primjenu na kazališni tekst jer se ne osvrće samo na lingvističke znakove, nego i na kontekst, tj. situaciju u kojoj se odvija komunikacija. Kodovi pružaju pravila koja proizvode znakove kao konkretne pojave u komunikaciji (1976: 49). Međutim da bi se poruka prenijela nije potrebno da su

pošiljatelj i primatelj upoznati s kodovima pa će se često dogoditi da pošiljatelj odašilje poruku koju će primatelj interpretirati iz svoje vizure. Primatelj se može upustiti u prekodiranje ili potkodiranje ovisno o situaciji u kojoj se nalazi. Prekodiranje nastaje iz već postojećih kodova u analitičke supkodove, a potkodiranje iz nepostojećih kodova do onih potencijalnih. Primjer bi prekodiranja bili paralingvistički elementi, a potkodiranja estetske prosudbe oko toga što je lijepo, a što ružno. No kako i Eco primjećuje, često se nalazimo u situacijama kada se te dvije vrste kodiranja isprepliću – tada možemo govoriti o ekstrakodiranju. U tim slučajevima valja upotrijebiti i konvencionalne i konverzacijske implikature. Dakle ekstrakodiranje smještamo na skalu na kojoj je s jedne strane konvencionalna, a s druge strane konverzacijska implikatura. Primjerice umiranje tragičnoga junaka u tragedijama konvencionalna je implikatura koju bismo trebali prepoznati kao dio povijesne i kulturne ostavštine zapadne drame.

Možemo reći da se gledatelj kao primatelj poruke, odnosno kazališnoga teksta kao verbalno i neverbalno kodirane poruke, susreće s različitim kodovima i supkodovima. Kodovima se mogu služiti različiti pošiljatelji, a primatelji će tijekom gledanja predstave morati upotrijebiti svoje diskurzivne kompetencije, kao i sposobnost procjene komunikacijske situacije. Kazališni se tekst, kao i bilo koji drugi tekst, može promatrati kao semantički prazan i mogu mu se pripisati različiti smislovi (1976: 139). Možemo se zapitati kako se onda upustiti u interpretacije tekstova i ima li kraja procesu označivanja? Eco tvrdi da količinu mogućih informacija koju nosi neka poruka smanjuje primatelj kada se odluči za jednu interpretaciju. Situacija je nešto kompliciranija kada treba interpretirati umjetnički tekst zbog simultane upotrebe različitih osjetila kojima ga doživljavamo. Primatelj u tom slučaju ne može smanjiti broj potencijalnih informacija. Kazališni je tekst pak poruka koju istovremeno prima veći broj gledatelja i svi će oni sudjelovati u procesu ekstrakodiranja, što znači da je automatski moguć veći broj interpretacija. Prema tome prenijeti poruku tako da je veći broj gledatelja interpretira istim ili sličnim diskurzivnim kompetencijama ovisit će s jedne strane o autorima kazališnoga teksta (redatelji, scenografi, glumci, dramaturzi), a s druge strane o odabranim kodovima kojima se prenosi poruka.

### *Pristupi kazališnim kodovima i sustavima*

Predstaviti ćemo tri različita pristupa koji detaljno opisuju sustave znakova koje možemo uočiti na pozornici iako nisu u svim slučajevima dio teatrološke metodologije. To činimo zato što želimo još jednom upozoriti na složenost poruke koju primamo kao gledatelji predstave, ali i na to da će se svi navedeni teoretičari složiti oko toga da će se kombinacije sustava pojaviti

samo jednom. Radi se o fonetsko-lingvističkoj razdiobi govornih vrednota, multimodalnoj stilistici i semiotičkome pristupu kazališnome tekstu.

Kada govorimo o govornim vrednotama jasno je da se radi o konkretnom ostvaraju jezičnoga potencijala za koji Petar Guberina (1958 [1967]) kaže da predstavlja sve mogućnosti kojima čovjek može izraziti svoje misli i osjećaje. S obzirom na to da se radi o govornim vrednotama, podjelu ćemo pripisati paralingvističkim i neverbalnim supkodovima, a njima će se u kazalištu koristiti glumci ili će biti reproducirani pomoću snimke tijekom predstave. Guberina govorne vrednote dijeli na akustičke i vizualne prema tome kojim se organom služimo. U akustičke vrednote ubraja intonaciju, intenzitet, pauzu i rečenični tempo, a u vizualne mimiku, gestu i stvarni kontekst. Stvarni je kontekst naravno situacija u kojoj se nalaze govornik i sugovornik, a prema kojoj se može zaključiti na što se izgovorene pojedinosti referiraju. Nije sporno da je kontekst nešto što opažamo vizualno pa se stoga može ubrojiti u vizualne vrednote. Kontekst jest dio komunikacijskoga kanala, ali ne proizvodi ga nužno govornik niti ovisi o njemu dok se ostale nabrojane vrednote mogu pripisati obilježjima govornika i sugovornika. To pogotovo dolazi do izražaja ako promatramo predstavu – sve dok se koji od likova na sceni ne referira na scenografiju ili točno određen predmet, gledatelji ga mogu različito interpretirati. Pošiljatelj je poruke u tom slučaju redatelj ili scenograf.

Multimodalna će stilistička analiza nastojati obuhvatiti sve elemente koji se pojavljuju u predstavi. Dan McIntyre (2008) radi multimodalnu analizu na dijelu Shakespeareove drame *Richard III*. S obzirom na to da je jedan od pionira primjene te vrste analize na dramsko djelo, treba obratiti pozornost na njegove postavke. Njegov je najveći doprinos u metodologiji rada. Kreće od transkripta koji uključuje lingvističke, paralingvističke i nelingvističke elemente i tvrdi da stilističar treba opisati i objasniti kako se određeni tekstualni efekti ostvaruju, kako se konstruiraju čitateljeve interpretacije i kako se to može dokazati multimodalnom analizom (2008: 310). Lingvistički su elementi drame dijalog i scenske upute, a ako pogledamo u priloženi transkript analiziranoga prizora, uočiti ćemo podjelu paralingvističkih elemenata na vizualne i auditivne te nelingvističke elemente koji su dobili oznaku vizualnoga (2008: 330–334). Navest ćemo neke opise iz stupaca tablice: primjer vizualnoga paralingvističkog elementa jest „Richard trese šaku” (doslovni prijevod zapisa, objašnjenje pokreta: Richard diže stisnutu pesnicu prema glavi i trese ju naprijed-nazad kao potvrdu onoga što izgovara), primjeri auditivnoga paralingvističkog su „pljesak iz publike i Edwardov smijeh” ili „jazz glazba u pozadini”, a primjeri nelingvističkoga vizualnog elementa su „ekstremni *close-up* na Richardove požutjele zube” i „Richard se okreće prema kameri”.

Po uključenom elementu kamere zaključujemo da se radi o filmskoj adaptaciji Shakespeareove drame. Budući da je riječ o transkriptu filmske adaptacije, nije čudno što se priklanja filmskim studijima i pojmu mizanscene za koju kaže da je filmski element koji se preklapa s kazališnim. Mizanscena sadrži postavljanje, svjetlo, kostime i ponašanje likova (2008: 313). U potonje će ubrojiti pokrete glumaca i njihovo ponašanje na sceni, što u transkriptu postaje nelingvistički vizualni element. Kamera u kazališnoj predstavi nije jedan od elemenata na bilo kojoj komunikacijskoj razini, ali može se pojaviti kao rekvizit. Zbog toga se može tvrditi da će svaki sličan pokret glumca u kazalištu (primjerice obraćanje *ad spectatores*) biti dekodiran kao paralingvistički element kazališnoga teksta, a ne kao nelingvistički element u multimodalnoj analizi filmske adaptacije.

Osim uključenosti kamere kao nelingvističkoga elementa u multimodalnu analizu, ostajemo bez opisa ostalih elemenata koji se javljaju u kazalištu i dijelom su stvaranja značenja. McIntyreov je pristup u tom smislu manjkav, ali nije jedini ili prvi koji zanemaruje poseban prostor kazališta. Tadeusz Kowzan (1969 [1980]) prvi je sastavio popis kazališnih znakova: intonacija, mimika, gesta, kretanje glumca kroz scenski prostor, šminka, frizura, kostim, rekvizit, scenografija, rasvjeta, glazba, zvučni efekti. Među 13 nabrojanih sustava znakova Fischer-Lichte primjećuje izostanak „konceptije prostora“ (2015: 37), a Elam da nisu uvršteni „arhitekturni činitelji“ (2002 [1984]: 51). Oba su autora nastojala to ispraviti u svojim opisima kazališnoga koda, što smatramo korisnim za sveobuhvatniju analizu kazališnoga teksta. Osim toga semiotički se pristup nameće kao bolje rješenje zbog toga što u sustave znakova uvrštava paralingvističke i nelingvističke znakove.

Fischer-Lichte označuje kazališnim kodom sustav koji određuje što su to znakovi kazališta, kako se mogu kombinirati te koja se značenja mogu pripisati tim znakovima u sintagmatskim konstrukcijama, ali i ako su izdvojeni (2015 [2007/2009]: 29). Već smo napomenuli da autorica promatra kôd kao sustav, normu i govor, pri čemu bi detaljna podjela i opis svih mogućih znakova koji se mogu pojaviti u kazalištu značili da promatramo kazališni kôd kao sustav. Treba napomenuti i da kazališne sustave znakova Fischer-Lichte shvaća kao ikoničke znakove koji denotiraju znakove. Osvrtanje na Peirceovo razlikovanje indeksičkih, simboličkih i ikoničkih znakova ide u prilog tezi da sve što se pojavi u kazališnome prostoru sudjeluje u procesu stvaranja značenja, ali i da ne znači ono što primarno znači u stvarnome kontekstu. Primjerice jezični su znakovi u svojoj primarnoj upotrebi simboli, a mimički su znakovi indeksi, no upotrijebljeni u kazališnome fikcijskome kontekstu oni označuju, tj. denotiraju, dakle postaju ikonički znakovi (2015 [2007/2009]: 38).

Formulu utjelovljenja nekoga dramskog lika autorica predstavlja ovako: osoba A djeluje na određeni način pomoću specifičnoga izgleda u posebnom prostoru. Djelovanje osobe A označuje kinezičkim znakovima koje dijeli na mimičke (znakovi koje stvara lice), gestičke (pokretanje tijela bez promjene mjesta) i proksemičke znakove (nastaju gibanjem kroz prostor) te ih ubraja u vizualne kinezičke znakove, a govorenje, pjevanje, sviranje i bučenje pripisuje kinezičkim auditivnim znakovima. Napominje i da glumac može govorom stvarati lingvističke, paralingvističke i glazbene znakove. Djelovanje pomoću specifičnoga izgleda osoba A ostvaruje upotrebom maske, frizure i kostima. Naposljetku u znakove specifične za kazališni prostor Fischer-Lichte ubraja prostornu koncepciju (podjela prostora koja propisuje odnos između gledatelja i glumca), scenografiju, rekvizite i rasvjetu. Znakovito je i da autorica radi dodatnu općenitiju klasifikaciju dijeleći nabrojane sustave znakova prema opozicijskim parovima akustički/vizualni, privremeni/dužeg trajanja i povezani s glumcima/povezani s prostorom (2015 [2007/2009]: 37). Prema tome zaključujemo da je svjesna poteškoća određenja najmanjega kazališnoga znaka koji bi sudjelovao u sintagmatskim kombinacijama ili bismo ga promatrali kao da je izdvojen. Osim toga treba primijetiti da Fischer-Lichte djelovanje osobe A u nekoliko navrata označuje glumčevim djelovanjem što nas dovodi u poziciju da promatramo jednu komunikacijsku razinu u kazališnome tekstu (između likova u kazalištu), dakle sve je podređeno iluziji stvaranja dramskoga lika.

Ecove ideje o prekodiranju i potkodiranju koristi Keir Elam kako bi opisao sve kazališne sustave koji se pojavljuju u nekoj predstavi. Kazališni kôd prema Elamu čini repertoar znakova koji se prema određenim sintaktičkim pravilima biraju i kombiniraju. U kazalištu sudjeluje nekoliko kodova i supkodova: kazališni, dramski i opći kulturološki kodovi. Na sceni se većinom događa prekodiranje. Javljaju se primjerice dramski supkodovi poput konverzacijskih maksima i sustava etiketiranja ili kazališni supkodovi kao što su podizanje i spuštanje zavjese, šminka na glumcima itd (2002 [1984]: 53). Autor također osvještava važnost spacijalnih odlika kazališnoga teksta koje označuje proksemičkim odnosima. Spominje i komunikaciju pokretima tijela – geste, ali i onu povezanu s proksemikom, tj. kinezikom. Navodi i markere stava usporedive s modalnim glagolima koji upozoravaju na govornikov stav oko nečega, ali i paralingvističke odlike poput glasnoće, tempa. Primjećujemo da je u Elamovim podjelama glumčeva djelatnost također naglašena, ali, u skladu s Ecovom terminologijom, glumac je glavni faktor u transkodifikaciji na sceni (2002 [1984]: 85). S obzirom na veliku količinu proksemičkih, kinezičkih, scenskih, jezičnih, kostimskih i drugih diskurzivnih razina glumac informaciju može prevesti iz jednoga sustava u drugi ili tu istu informaciju mogu proizvesti

različiti signali. Opći kulturološki supkodovi jednako se odnose na autore predstave i gledatelje. Naime u predstavi svi sudjeluju prema društveno ugovorenim konvencionalnim pravilima, a da bi kazališni tekst ostvario svoju dramatsku i teatrološku funkciju potrebno je sudjelovanje svih aktera. Naime predstava ne započinje dok se gledatelji ne smjeste, na kraju predstave glumci očekuju pljesak publike, a tijekom nje oslušuju reakciju gledatelja – smijeh, plač, negodovanje.

Sugestivno je i Elamovo osvrtnje na Birdwhistellov parakinezički signal koji izražava kontekst situacije poruke – protagonist se postavlja u odnos s prisutnima i u komunikacijsku situaciju. Povezujući s Kristevinim određenjem geste kao znaka indikativne, a ne označujuće prirode, Elam parakinezički signal određuje deiktičnim markerom jer se kroz njega uspostavlja odnos između geste i govora (2002 [1984]: 73). Prema tome zaključujemo da je Elam ne samo svjestan svih mogućih sustava znakova, nego i odnosa među komunikacijskim razinama, ali i unutar jedne od njih. U tom smislu smatramo da bi oslanjanje na Ecoov komunikacijski model i transkodifikaciju donijelo najviše ploda u analizi kazališnoga teksta.

### *(Ne)verbalni i (ne)glasovni kodovi kazališnoga teksta*

Kazališni ćemo tekst razumijevati kao estetski tekst (Eco 1976: 261), tj. kao umjetničku tvorevinu u kojoj se izmjenjuju sve Jakobsonove funkcije. Ipak naglašenija će biti poetska ili estetska funkcija kako ju Eco naziva želeći izbjeći povezivanje poetske funkcije s isključivo pjesničkim tekstovima. Svaki umjetnički tekst, pa tako i kazališni, manipulira izrazom da bi revidirao sadržaj poruke. To je moguće zato što se umjetnički tekst temelji upravo na poetskoj funkciji znaka, pri čemu se odvija proces mijenjanja kodova. Iz sudjelovanja u tom procesu često proizlazi promjena pogleda na svijet, što znači da je primatelj poruke uključen u kompleksan proces interpretacija, a pošiljatelj se fokusira na to koje će reakcije proizvesti u primatelja (1976: 261).

Kazališni je kôd nadređen ostalim sustavima znakova koji se pojavljuju u kazališnom tekstu. Naime svaka se predstava sastoji od strukturiranih sustava znakova koji su kulturološki i društveno uvjetovani. Gledatelj će strukturu predstave prepoznati samo ako mu je poznat kazališni sustav znakova. Sukladno jezičnome sustavu, svaka bi pojedinačna predstava trebala imati vlastita zvukovna i artikulacijska obilježja. Smatramo da se može govoriti o kazališnome kodu jer posjeduje obilježja svojstvena samo njemu – ostenziju, ikoničnost znakova, višerazinsku komunikaciju, tjelesnost, prostornost, glasovnost i događajnost. To znači da će gledatelj prisustvovati predstavi znajući da će glumci prikazivati određene likove, da će



prikladno kulturološkim i društvenim konvencijama znati kako se treba ponašati za vrijeme predstave, znat će razlikovati intendiranu komunikaciju od slučajnih glumčevih ekspresija kao i namjeru prenošenja poruke ili informacije ostalih znakova koji se pojavljuju u predstavi.

Budući da ne možemo odrediti najmanju jedinicu, kao što bismo to mogli učiniti u lingvističkom kodu, bit će važnije uputiti na sve moguće sustave znakova koji se mogu pojaviti i kombinirati. Gledatelj je suočen sa specifičnim prostorom odvijanja predstave, specifičnom ulogom ljudskoga tijela i glasa kao i ulogom vremena. Već su glumčeve mogućnosti odašiljanja poruke mnogobrojne. Imajući na umu kontekst kazališnoga teksta i njegovu umjetničku narav, sve ćemo sustave znakova proučavati u sustavu umjetnosti, a ne na razini svakodnevice (Vojvodić 2006: 15). Prema tome u kodove kazališnoga teksta možemo ubrojiti verbalne glasovne, neverbalne glasovne, verbalne neglasovne i neverbalne neglasovne kodove. Navedenu podjelu komunikacijā preuzimamo od Poyatosa (1976: 23–25) i prenosimo ju na razlikovanje kodova. Kako primjećuje Nöth (2004: 295) verbalno nije sinonimno jezičnome, ali se jezik manifestira glasovno i vidno iz čega proizlazi da se jezični i tjelesni znakovi, kao dva glavna područja proučavanja komunikacije, mogu tako razvrstati.

Verbalno su glasovno kodirane replike koje izmjenjuju glumci na sceni. Dijalozi koje gledatelj promatra i sluša zahtijevaju poznavanje konverzacijskih i konvencionalnih implikatura kako bi se prikazano moglo interpretirati. Osim izmjene replika između glumaca, u svakom se trenutku može dogoditi rušenje četvrtoga zida pri čemu gledatelj treba prepoznati upućivanje kazališnoga teksta na sebe samoga. Gledatelji će najčešće reagirati ustajanjem/sjedanjem i pljeskanjem, dakle neverbalnim neglasovnim kodom. U verbalni glasovni kod spadaju sve poruke govorena prirodnog jezika, što u predstavi znači da takve poruke mogu biti poslone posredstvom kakva rekvizita, televizije, radija, projektora, zvučnika. Poruka može biti snimljena i puštena u scenski prostor, ne mora ju izgovoriti glumac.

Neverbalno glasovno kodiranje odvija se upotrebom paralingvističkoga koda i nekih drugih nelingvističkih oblika poput krika ili smijeha. Znakovi koji čine parajezik, a na koje fonologija ne obraća pozornost, oblici su govorne proizvodnje – kakvoća glasa, melodija i ritam govora. Šapat, dahtanje, smijeh, hraktanje, jecanje ili kašalj oblici su govorne proizvodnje koji prate jezik, ali su o njemu neovisni (Nöth 2004: 365). Za stilističko će proučavanje posebno biti zanimljivi suprasegmentni elementi jezika poput akcenta riječi, rečeničnoga naglaska, intonacije, visine, junktore (obilježnost granice među riječima) i dužine, ali samo kada pripadaju parajeziku, a ne jeziku (2004: 365). Ako primjerice upotreba intonacije ne služi za

razlikovanje značenja, nego predstavlja puku stilističku inačicu, govorimo o paralingvističkom kodiranju. Zaključili bismo da se paralingvistički elementi mogu ubrojiti među bitnije supkodove kazališnoga koda jer – osim što čine strukturiran sustav znakova – njihova je posebnost u tome što svaka nova izvedba može donijeti drukčiji odabir suprasegmentnih elemenata, svaki će glumac drukčije intonirati određeni iskaz, različiti će redatelji i dramaturzi naglasiti pojedine riječi ili rečenice.

Verbalni neglasovni kôd kazališnoga teksta činit će rekviziti ili dijelovi scenografije. Glumci na sceni mogu komunicirati pismom, porukama ispisanim na papiru, pri čemu vanjska komunikacijska razina može, a i ne mora, biti svjesna zapisanoga. Riječi i rečenice mogu se pojaviti u obliku kakvoga natpisa i grafita na kulisama. Pojedini bi teoretičari ovdje uvrstili i gestičke jezike ili embleme (Ekman, Friesen 1969: 63), no to bi značilo da bismo pokrete ruku i glave opisali poput jezičnoga sustava, što je nemoguće. Geste mogu ponekad zamijeniti verbalni iskaz, ali to ne znači da je mogućnost njihova kombiniranja neograničena (Nöth 2004: 301).

U neverbalnome neglasovnom kodu očituje se šarolikost supkodova kazališnoga teksta. Dok se Nöth detaljno osvrće na proučavanje tjelesnih znakova u prostoru i vremenu (2004: 296), u kazališnoj komunikaciji prostor i vrijeme ne moraju biti naznačeni isključivo glumčevim tijelom. Stoga ćemo se osvrnuti na sve mogućnosti s obzirom na elemente kazališnoga teksta koji stvaraju značenja. Neverbalne neverbalne sustave znakova u kojima ključnu ulogu igra glumčevo tijelo označit ćemo kinezičkim kodom koji bi činili modaliteti kinetičkoga ponašanja: gestika, mimika, značba pogleda i haptika. U neverbalni neglasovni kôd ubrojiti ćemo proksemičke i kronemičke<sup>30</sup> supkodove u kojima ćemo promatrati semiotičke aspekte prostora i vremena te rekvizite.

Po uzoru na strukturalističke zasade izučavanja jezika Birdwhistell pokreće istraživanja vezana uz neverbalnu ljudsku komunikaciju – pokrete tijela i geste (1955: 12; 1970: 54). Tako će autor pokušati opisati najmanje neverbalne jedinice predsemantičke strukture koje u određenom kontekstu imaju samo razlikovnu funkciju, poput fona ili fonema, i prozvati ih kinima<sup>31</sup>. Kinemi bi prema tome bile jedinice koje imaju minimalno društveno zajedničko

---

<sup>30</sup> Kronemički ćemo kôd uvjetno navesti jer je kronemika kao poddisciplina semiotike relativno mlada, razvila se po ugledu na proksemiku, ali i zato što nije samo dimenzija neverbalna komuniciranja, nego je temelj svih procesa semioze.

<sup>31</sup> Analogno jedinicama kinima grana koja bi se bavila fiziologijom tijela bila bi kinezika (usporedi s fon i fonetika). Kinezika bi se bavila kinima koji su predsemantička struktura gestike i jezika tijela, dakle nemaju

značenje, a alokini varijante koje se uključuju u taj razred (Nöth 2004: 305). Znakovito je da Birdwhistell nastoji geste promatrati u njihovoj kontekstualnoj uronjenosti, što može djelovati samorazumljivim. Međutim takvo ga razmišljanje navodi na stvaranje leksikona gesta ili znakovni repertoar gesta, što će Nöth osuditi na neuspjeh. S obzirom na to da smo se ogradili od pokušaja odredbe najmanje jedinice kazališnoga teksta, nećemo se baviti kinima. Ipak smatramo da se u izvedbi vrlo jednostavno može uočiti kinem jer će biti uvjetovan i konvencionalno i komunikacijski. To znači da će pojedine geste, dodiri, pogledi i mimika lica naginjati više konvencionalnome, a neke druge više komunikacijskome aspektu.

Geste mogu biti spontane, kodirane i govoru popratne. Postoje razne podjele gesta, a većina se njih temelji na odnosu geste prema govoru i komunikacijskomu potencijalu geste. Najutjecajnija je podjela Ekmana i Friesena (1969, 1972) u pet razreda: amblemi (geste koje posjeduju izravan jezični prijevod ili kakvo leksičko značenje, Ekman i Friesen 1969: 63), ilustratori (geste koje ističu rečeno), regulatori (ravnaju interakcijom među govornicima i slušateljima), iskazi afekta (neverbalni, najčešće mimički oblici izraza emocije i afekta) i manipulatori tijelom (manipulacije vlastitim tijelom ili nekim predmetom). Potonji će razred pojedini semiotičari isključiti iz gestičkih razreda jer smatraju da manipulacije tijelom, poput češanja po glavi ili oblizivanja usnice, nisu svjesne ili intencionalne. Među nabrojanim razredima ilustratori su i regulatori vrste gestā koje prate govor. Moguće je da, gledajući glumačku izvedbu, gledatelj uoči snažnu popratnu gestikulaciju. U slučaju da glumačka gesta teče usporedo s govorom, ona će strukturirati ritam rečenice, a može obilježiti deskriptivno i zalihosno semantiku izgovorene riječi (Nöth 2004: 299). S obzirom na to da u kazališnome tekstu nijedan znak nećemo tumačiti zalihosnim, dapače, u većini ćemo vidjeti naglašenu estetsku funkciju i ikoničku narav, obratit ćemo pozornost na svako konvencionalno gestičko kodiranje, ali i na svako očuđenje koje može proizvesti glumačko tijelo. Stoga će nam u analizi koristiti teoretska proučavanja gesta koja su se usmjerila na njihovu simboličnost i kulturološku ukorijenjenost. Vodit ćemo se postavkom Jasmine Vojvodić o mogućnosti književnosti da zamrzne stanovita ponašanja i gestualne obrasce, iz čega proizlazi da možemo rekonstruirati te iste obrasce ponašanja, izdvajajući što se pojavljuje kao novo i bitno, a čega uopće nema (2006: 15). Posebno će nam biti zanimljive geste koje nisu samo popratni oblici replikama koje izmjenjuju glumci, nego su svojevrsni gestički „jezici“ s iznimnim komunikacijskim

---

vlastito značenje. Nöth skreće pozornost na to da bi možda bilo prikladnije kine usporediti s morfima, a ne s fonima jezičnoga sustava „jer su razredi kina već elementi značenjskoga sustava, što ne vrijedi za razrede fonema u jeziku“ (2004: 305).

potencijalom. U tom će nam se kontekstu korisnom činiti Greimasova podjela gestičnosti na gestičku praksu i gestičku komunikaciju (1970: 69). Razlika je među navedenima u prenošenju poruke i ulozi djelatnoga subjekta. Praktična gesta ponašanje je kojim se želi promijeniti svijet, ali se ne šalje nikakva poruka, a komunikacijska gesta želi prenijeti poruku. Djelatna osoba, koristeći gestičku praksu, postaje subjektom iskaza (onima koji je promatraju postaje neko *on*, *ona* ili *ono*), a služeći se gestičkom komunikacijom, subjektom komunikacijske radnje, dakle pošiljateljem (primatelju postaje *ti*) (1970: 66–67). Greimasovi zaključci mogu poslužiti posebice u razlikovanju svjesnosti poruke na različitim komunikacijskim razinama u predstavi. Glumac može gestikulacijom komunicirati s gledateljima, a da ostatak glumačke družine, koji je u tom trenutku na sceni, nije svjestan komunikacijskoga potencijala izvedene geste. Gesta može biti protumačena kao praktična u unutrašnjem komunikacijskom sustavu, za razliku od vanjskoga u kojem će gledatelj biti primatelj poruke. U tom kontekstu glumac kao djelatna osoba prestaje biti *on(a)(o)* i postaje *ti*, čime se dodatno naglašava estetska vrijednost predstave.

Mimika (izraz lica) dosad se navlastito proučavala u svojstvu izražavanja emocija. U tom je smislu važan bio primateljev doživljaj izraza, a ne emocionalno stanje osobe koja posjeduje određenu ekspresiju. Postoje razne podjele značenja i funkcija određenih ekspresija, ali posebno se korisnim pokazalo svođenje tipičnih oblika izraza lica na pet osnovnih kategorija: strah, gađenje, radost, ljutnja i zanimanje (Nöth 2004: 309). U našim će analizama važno biti razlikovati spontanu glumačku mimiku od oponašanja mimike nekoga drugoga. Spontani su mimički znaci indeksični, a intencionalno oponašanje ikoničan je znak (Morris 1978: 28–29). S obzirom na to da je jedan od glumčevih zadataka prikazati emociju određenoga lika, naglašena će biti ikoničnost znaka, što ne znači da na sceni mora ili treba izostati spontanost. Prema tome iz stilističke će perspektive posebno zanimljivi biti izrazi lica koji su izražajni, a nešto manje oni koji imaju prizivnu ili fatičku funkciju. Ako su ekspresije lica toliko izražajne da je gledatelju jasna njihova neovisnost o jeziku, onda oni postaju jednakovrijedni elementi stvaranja značenja u kazališnome tekstu.

Značba je pogleda moguće novo semiotičko polje izučavanja zbog fiziološke mogućnosti ljudskoga oka da se pomiče. Tri se glavne varijable uzimaju u obzir prilikom semantiziranja pogleda: čestotnost, trajanje i smjer pogleda (Nöth 2004: 311). Komunikacijske su funkcije pogleda fatička, izražajna i konativna. U kontekstu kazališnoga teško je iscrpnije govoriti o značenju pogledavanja zbog prostorne udaljenosti scene i publike. Gledatelj će teško moći zamijetiti izražajne efekte pogledavanja među glumcima. Pažnju će zaokupiti pogledi koji duže traju i oni koji su usmjereni na publiku. Primjerice ako je u dramskoj sekvenci naglašena šutnja

među likovima, pogledavanje može preuzeti sve ono što ostaje neiskazano. Znakovit je pogled glumca prema publici jer se u njemu ispunja konativna ili prizivna funkcija. Ako takav pogled duže traje, može značiti i govornikovu namjeru da se gledatelj uključi u komunikaciju. Tada se miješa više komunikacijskih razina iako se gledatelj neverbalno apostrofirira.

Haptičkim ćemo kodom smatrati skup znakova tjelesnoga međudjelovanja dodirom. Postoje i podjele na taktilnost kao pasivno pipanje i haptičnost kao aktivno, istraživačko, manipulativno pipanje (Schiff, Foulke 1982: xi). U istraživanju svijeta opipa konstatirano je da se takva vrsta komunikacije s vremenom smanjila pa čak i da je postala primitivna. Štoviše, u nekim je kulturama upotreba toga kanala potpuno potisnuta (Nöth 2004: 313). Razlikovat ćemo intendirane komunikativne od nekomunikativnih dodira. Komunikativni pak dodir može biti pozitivno i negativno konotiran. Neki dodiri mogu biti konvencionalizirani i kodirani u pojedinim kulturama, primjerice način pozdravljanja s dlanom ili ljubljenje. Općenito se značenje opipnih znakova vezuje uz međuljudske odnose: pomoć, njega, potpora, pozdravljanje, rastanci, sklonost, spolnost, igra, prijateljstvo, nadzor, nadmoć, neprijateljstvo ili nasrtljivost (Jones, Yarbrough 1985, prema Nöth 2004: 314). Rasprava o naravi taktilnoga znaka zanimljiva nam je i zbog njegove pojave u kazališnome tekstu. Nöth propituje odnos znaka i označenoga prilikom fizičkoga nasrtaja ili nasilja te zaključuje da su u uzročno-posljedičnome odnosu, ali i da bi se naprečac moglo reći da se radi o indeksičnome znaku – udarac označava bol. Međutim prema društvenim konvencijama nasrtaj je u pravilu intencionalna radnja prilikom koje se želi koga upozoriti da se čega ostavi ili čini što drugo. Iz toga proizlazi da se ipak radi o simboličnome (društvenom) znaku u čijoj je biti indeksičnost (uzročnost i društvena prisila) (2004: 314). Zbog toga je upotrebu haptičkoga koda u predstavi moguće interpretirati u njegovoj simboličnosti i ikoničnosti. Tuča glumaca na sceni može se interpretirati kao znak nasrtljivosti ili neprijateljstva među likovima, ali istovremeno može simbolizirati nadmoć jednoga lika nad drugim, njihov različit društveni status itd.

Osim glumčeva tijela, u stvaranju značenja sudjeluju kazališni prostor i kazališno vrijeme. Kazališni je prostor nešto jednostavnije opisati jer ga gledatelj opaža vidom. Kazališno je vrijeme apstraktan pojam u čijem procesu imaginiranja sudjeluju i glumci koristeći verbalne glasovne kodove, ali i scenografija, rekviziti, izmjena dramskih prizora. Proksemički je kôd započeo opisivati Edward T. Hall osvrćući se na strukturalističke opise jezika. Postoji nekoliko podjela proksemike, primjerice prema dimenzijama (Hall 1966, Watson 1974) i prema kategorijama ponašanja u prostoru (Hall 1966). Važno je primijetiti da se navedene podjele određuju prema blizinama i udaljenostima među ljudima pa nije čudno što je primjerice Fischer-

Lichte u kontekstu kazališnoga teksta svrstala proksemičke u kinezičke znakove. Mi ćemo proksemički kôd opisati neovisno o već svim nabrojanim kinezičkim supkodovima zato što on određuje prostorna ponašanja u različitim kulturama. Prema tome naglasak neće biti na proizvodnji znakova tijelom, nego prostorom. Zanimljivo je promatrati kako se prostor scene uokviren kazališnim tekstom mijenjao kroz povijest. Održavanje svečanosti kao što su dionizije podrazumijevalo je izvedbu održavanu po čitavom selu ili gradu – scena je makroprostor. Odvajanjem scene od publike stječe se mezoprostor – scena je sve ono dokle dopire glumac. Suvremenije izvedbe brišu granicu između scene i publike pa scena postaje mikroprostor. Gledatelj ima osjećaj da je dio intimnoga, privatnoga glumčeva okoliša. Posebnost je kazališne izvedbe što se odvajanje prostora uglavnom naznačuje polučvrstim obilježjima kao dijelovima scenografije. Spuštanje i dizanje zastora može ukazati na promjenu prostora, a na sceni se mogu pojaviti pokretni zidovi ili porazmješteno pokućstvo koje sugerira odvojene sobe, stanove, katove, vanjski i unutrašnji prostor.

Kronemički smo kôd uvjetno ubrojili zbog toga što je ulogu vremena u stvaranju značenja teško opisati i definirati. Vremenom se bave znanstvenici različitih područja pa će prema tome dobivati i različite epitete. Znamo da postoje biološko, mitološko, kalendarsko, formalno i neformalno vrijeme. Edward T. Hall (1959, 1976, 1983) pokušao je opisati ulogu vremena u društvenome svakodnevlju promišljajući o tome kako se prema poimanju stanki, tempa, točnosti odnose različite kulture. U kontekstu neverbalne neglasovne komunikacije u kazališnome tekstu kronemički će kôd odrediti kako ćemo interpretirati šutnju ili stanke. Šutnja i stanke svrstavaju se u kronemiku jer je vremenska protežnost odsutna govora jedini oblik manifestiranja šutnje (Nöth 2004: 322). Pojedini će jezikoslovci šutnju i stanku ubrojiti u govorne vrednote jer se očituju odsutnošću ili prekidom govora. Ipak one su i neverbalna komunikacija jer u odsutnosti riječi samo šutnja može govoriti.

Preostaje opisati pojavu rekvizita na sceni. Rekvizitima ćemo označiti semiotički sustav predmeta opće upotrebe (odjeća, obuća, nakit, kape, šminka, vlasulja...) koje je društvo iskoristilo za označavanje (Barthes 2015: 41). Primarna je utilitarna funkcija odjeće bila da štiti, no ona sada nosi i značenje društvenoga položaja, ekonomskih mogućnosti, obilježje je vremena te različitih supkultura. Takve znakove Barthes naziva funkcijama-znacima, njihova je upotreba preobraćena u znak te upotrebe. Specifičnost je takvih znakova to što kada je znak već jednom utemeljen društvo ga lako može funkcionalizirati i o njemu opet govoriti kao o predmetu za upotrebu. Preneseno na kazališnu izvedbu rekvizit može biti funkcionaliziran, što znači da ćemo odjeću na glumcima promatrati samo kao korisne odjevne predmete. U

određenom će trenutku biti potrebno prizvati društveno utemeljeno značenje kako bismo značenje odjevnoga predmeta interpretirali u svrhu primjerice karakterizacije likova.

\*\*

Velik broj kodova i supkodova u kazališnome tekstu otvara nebrojene mogućnosti kombinacije i selekcije. Pred gledatelja su postavljeni sustavi znakova koje prima gotovo svim podražajima, a može se dogoditi da u nekim trenucima budu upotrijebljeni svi sustavi znakova i svi podražaji. Oneobičena će upotreba koda u kazališnome tekstu biti ona u kojoj će ju gledatelj ekstrakodirati na skali prema konverzacijskoj implikaturi. Verbalni glasovni znakovi u kazalištu su uobičajena pojava, no jednako su tako i dio svakodnevnoga govora. Zato će upotreba neverbalnoga neglasovnog kodiranja kojim se komunicira određeno značenje u predstavi biti posebno estetski vrijedna.

## 4. Dramski govor u prostoru i vremenu

*Umjesto da se dramski tekst svodi na fabulu ili na oponašanje stvarnosti, trebalo bi na njega gledati kao na postavljanje raznih govora u prostor, kao na dinamički proces ukrštanja diskurzivnih instanci.*

*(Alessandro Serpieri)*

Dramski se dijalog nikada ne odvija u vakuumu, svako je djelovanje likova – bilo ono verbalno ili neverbalno – smješteno u prostor i vrijeme na koje se likovi referiraju. Temelj je to stvaranja fiktivnoga svijeta kojega okvir može biti razbijen ako se likovi izravno obrate gledatelju u kazališnom kontekstu. Apostrofiranjem kakvoga rekvizita ili dekora likovi se lokaliziraju prostorno i vremenski, a čitatelju olakšavaju imaginiranje. Gledatelju je kazališne predstave, uz verbalizaciju prostora i vremena, ponuđena glumčeva gestikulacija te prostor pozornice. U oba se slučaja dramski lik može poslužiti rekvizitom, a može i upućivati na njega.

Takve pojave u lingvističkome kontekstu, točnije na području opće morfologije, Jespersen naziva preključivačima (1922), a Jakobson ih detaljno razrađuje. Svaki jezični kôd sadrži preključivače, a njihovo se opće značenje ne može odrediti bez upućivanja na poruku. Njihovu je semiotičku prirodu opisao Burks (1949), što je kasnije preuzeo i Jakobson. Osvrćući se na Peirceovu trijadnu podjelu znaka na simbole, indekse i ikone, Burks zaključuje da preključivači pripadaju razredu indeksnih simbola – simbol se povezuje s prikazanim predmetom pomoću konvencionalnoga pravila, a indeks je u egzistencijalnom odnosu s predmetom koji prikazuje (Jakobson 2008: 453). Jakobson nadalje definira indeksne simbole poput ličnih zamjenica kao složene kategorije u kojoj se kôd i poruka preklapaju i klasificira glagolske kategorije prema četirima stavkama: pripovijedanome događaju, govornome događaju, sudioniku u pripovijedanome događaju i sudioniku u govornome događaju (2008: 455). U njegovoj su klasifikaciji glagolskih kategorija preključivači glagolsko lice, način, vrijeme i evidencijal. Primjećujemo da su navedene gramatičke glagolske kategorije vezane uz verbalno kodiranje kakve poruke, što će biti prikladno primijeniti na dramske tekstove.

Benveniste će pak u deikse ubrojiti lične zamjenice, glagole, priloge vremena i mjesta, vlastite imenice, ali i sva mimička, gestualna i prozodijska sredstva koja upućuju na prostorno-vremenske koordinate situacije iskazivanja (1966: 225–285, prema Pavis 2004: 48). Vodeći se Benvenisteovim deiktičkim oblicima, Pavis će zaključiti da su deikse važno obilježje kazališta te će još jednom uputiti na to da nije dovoljno osvrnuti se samo na deiktičke oznake u tekstu, nego i na mimiku, gestiku, scenografiju, režiju te na prijelaz sa zbiljske na figurativnu razinu



(2004: 49). Indeksičnost znakova u kazalištu obilježje je koje je oduvijek razlikovalo dramu od epa i poezije. Dok će potonja dva žanra opisivati uz pomoć pripovjedača, u kazalištu se pokazuje izravno (*mimesis*), a obraćanjem gledatelju prekoračuju se granice djela.

Takvo pokazivanje u kazalištu Eco će nazvati ostenzijom (1977: 110), što je jedna od vrsta označavanja – objekt se derealizira eda bi mogao predstavljati čitavu kategoriju. Naime, ostenzija u kazalištu moguća je zbog nekoliko karakterističnih svojstava kazališta koja se odvijaju na sceni: „kvadratne semioze“, uokviravanja, dodatne konotativne snage izgovorene riječi, društvenoga konteksta i reakcija publike. Zamislimo li krunu kao rekvizit koji se pojavljuje u kazališnoj predstavi, najprije ćemo ju prepoznati kao stvarni objekt, no kasnije će ona postati znak koji će se referirati na drugi objekt (primjerice na kralja) ili kategoriju objekata (primjerice na kraljevstvo, kraljevinu, moć, vlast itd). Budući da neće biti isto hoće li krunu nositi lik vladara ili lik pijanca, značenje akcija likova ovisit će o načinu uokviravanja. Publika koja uočava krunu bit će svjesna njezina denotativna značenja, no vrlo brzo otkrit će i njezinu konotativnu snagu – predstavljanje onoga koji je na vlasti, koji ima moć, vrlo često i veliko bogatstvo, autoritativnu figuru. Ako se pojavi na glavi nekoga šereta, koji će ju ironično nositi, izazvat će smijeh među publikom. Eco tvrdi da rekvizit koji gledamo može biti i ideološka apstrakcija zbog društvenoga konteksta u kojem se pojavljuje. To je moguće zato što promatramo fizičko tijelo u fizičkom prostoru, udaljenosti između više fizičkih tijela (proksemika), geste i tjelesne pokrete (kinezika) (1977: 115).

Za naše je istraživanje značajna Pavisova podjela ostenzije na verbalnu ostenziju govora likova na sceni te ostenziju vizualnih elemenata, u što ubrajamo već spomenute gestu i mimiku glumca (2004: 252). Naime, pokazivanje na sceni može biti doslovno, gestualno jer glumac u bilo kojem trenutku može zaista pokazati kako nešto čini ili kako netko nešto treba činiti. Glumčev je govor također ostenzija. Njegov se iskaz sastoji od performativnoga i pseudo-iskaza, što znači i da se svaka dramska izvedba svodi na dva čina. Performativnim činom on iskazuje da glumi, a od toga trenutka nadalje daje pseudo-iskaz. Nije više glumac, nego je subjekt iskaza već u liku (Eco 1977: 115). Prema tome na glumčev će se govor gledati u kontekstu fiktivne situacije – riječi su izgovorene u kazališnoj dvorani – i bit će shvaćen kao poetski znak.

Zaključili bismo da ostenzija i deiktičnost jesu bitna obilježja dramskoga i kazališnoga teksta, da je značenje oba pojma pokazivanje ili upućivanje na nešto. Osim toga obje kategorije funkcioniraju onkraj jezika. Naime deiktičnost (grč. pokazujem) ili foričnost druga je glavna

funkcija zamjenica uz zastupanje (Marković 2012: 343). Zamjenice su pak oblici koji u izvanjezičnoj zbilji ne postoje, označuju izravno objekte, odnosno upućuju na njih. One imaju svoje gramatičko značenje, prenose tri osnovna sadržaja – lice, mjesto i vrijeme. Tako formalizirane ili gramatikalizirane dolaze iza jezika, što znači da su obilježene pragmatičnošću, funkcioniraju kao geste u usmenoj komunikaciji te su zbog toga čiste forme komunikacije (Peti 1988: 144). Uz ličnu, spacijalnu i temporalnu deiktičnost Marković navodi i socijalnu, čiji su primjeri semantički prazne zamjenice – njihova značenja ovise o nekoj vrsti empatije, prisnosti govornika i sugovornika s trećom osobom (2012: 351). U svakom slučaju značenje zamjenica povezano je uz točno određenu komunikacijsku situaciju. Uostalom, nije li i potreba ličnih, temporalnih i spacijalnih deiksa da se ispuni njihova semantička praznina upotrebom u konkretnoj komunikacijskoj situaciji upravo i performativna potreba dramskoga teksta da *ja*, *sada* i *ovdje* dobiju svoje referente? Stoga zaključujemo da je deiktičnost diskurzivna kategorija koja je zajednički nazivnik dramskome i kazališnom tekstu. Usko je vezana uz situaciju iskazivanja, a ovisno o vrsti teksta, bit će izražena različitim kodovima.

Deiktičnost se u dramskome dijalogu ostvaruje kroz sva tri moguća tipa: personalna (osobne zamjenice), temporalna (*sada*) i spacijalna (*ovdje*). Katnić-Bakaršić nadalje razlaže da se deikse semantiziraju u odnosu na govornika – on prema njima određuje svoju poziciju u dijalogu, vremenu i prostoru (2008: 15). Ne manje važna jest i činjenica da se deikse denotiraju tek u trenutku govorenja, pri čemu se govornikovo tijelo smatra referentnom točkom za prostorne dimenzije. Međutim smatramo da upotreba personalnih, temporalnih i spacijalnih deiksā nije dovoljna za razlikovanje dramskoga teksta od proznih i lirskih. Mukařovský (1940) tri književna roda razlikuje upravo s obzirom na upotrebu tri različita tipa deiksā pa tako liriku smatra monološkom po strukturi, dok se epika često piše u trećem licu pa ne može posjedovati personalne deikse kao drama. No s pojavom tumačenja Rolanda Barthesa o prebacivanju fokusa s autora na čitatelja počinje se razvijati misao o čitatelju kao jednako uključenoj instanci u procesu tumačenja značenja, koja se pojavljuju u bilo kojem rodovski određenom tekstu. Prema tome dijalozi obilježeni personalnom i temporalno-spacijalnom deiktičnošću mogu se pojaviti u proznim tekstovima jednako kao i u dramskim. Lirski subjekt također može apostrofirati fiktivnoga primatelja poruke upotrebom personalne deikse. Sada se možemo zapitati kako upotreba deiksa razlikuje dramski od lirskoga ili proznoga teksta te kako usmjerava na multimodalno čitanje teksta ako je svaki tekst performativan, a svaki čitatelj u performativnoj ulozi u svijetu diskursa (Gibbons, 2010).

Spomenuli smo instancu čitatelja jer govorimo o dramskome tekstu kao književnome supstratu, no s obzirom na intencionalnost dramskoga teksta (ne svakoga) da bude izveden i prikazan kao kazališni tekst, krajnji adresat postaje gledatelj. Razlika između instance gledatelja i čitatelja znakovita je za pojavu multimodalnosti jer bi performativna uloga gledatelja zahtijevala tumačenje različitih semiotičkih kodova i njihovo dekodiranje dok je uloga čitatelja češće svedena na jedan (verbalni) do dva (vizualni/ auditivni) koda. U dramskome se tekstu ta uloga dodatno usložnjava pojavom do tri različita komunikacijska sustava što kvantitativno utječe na deiktičnost dramskoga teksta.

#### 4.1. Temporalna deiktičnost – kada je *sada*

Zbog izostavljanja posredujućega komunikacijskog sustava u dramskome je tekstu prevladavajuće glagolsko vrijeme prezent. Zato je dramski tekst obilježen deiksom *sada*, što naravno nije jedini način kako određujemo vrijeme. Ono se može odrediti upotrebom glagolskih vremena i vremenskih priloga<sup>32</sup>, ali zbog pojave različitih komunikacijskih sustava, više razina dramskoga teksta i poliperspektivnosti postoji i nekoliko razina dramskoga teksta koje su obilježene temporalnom deiktičnošću.

Hans-Thies Lehmann (2004) detaljno analizira kategoriju vremena u dramskome i kazališnome tekstu (ali ponajprije usredotočujući se na *performance text*) pa ćemo spomenuti ono što je važno uočiti prilikom analize dramskoga teksta. Pri tome će pažnja biti usmjerena na moguće ostvaraje deiksā u dramskome tekstu. Od pet nabrojanih slojeva vremena za dramski su tekst važni vrijeme teksta, vrijeme drame i vrijeme fikcionalne radnje (Lehmann 2004: 228–232). Vrijeme teksta pragmatični je sloj koji se odnosi na vrijeme čitanja nekoga dramskog teksta. Na vrijeme teksta utječu čimbenici poput dužine teksta, povezivanja rečenica, upotrebe interpunkcije, ritma, rečenične kompleksnosti, tj. čimbenici koji stvaraju tempo teksta. Ono što je Lehmannu vrijeme drame, Aristotel naziva *mythosom*. Radi se o slijedu zbivanja i scena, koji vrlo često ne mora biti sukcesivan, nego se autor može poslužiti različitim tehnikama komprimiranja vremena drame. Vrijeme fikcijske radnje treba razlikovati od uprizorenoga vremena – dugačak period trajanja na pozornici postaje kratak period prikazivanja. Treba napomenuti i da ćemo razlikovati vrijeme fikcijske radnje i vrijeme drame analogno razlikovanju pripovijedanoga vremena i vremena pripovijedanja.

---

<sup>32</sup> Vremenske deikse u hrvatskome jeziku mogu biti prilozi, primjerice: *onda, tada, jučer, danas*; imenice: *ponedjeljak, siječanj* i sl. (Marković 2012: 343).

Vrijeme fikcijske radnje analizirat ćemo u unutrašnjem i/ili posredujućem komunikacijskom sustavu kao dijelovima glavnoga teksta te u pomoćnome tekstu. Ono se može prikazati sukcesivno i simultano ovisno o tome radi li se o zatvorenom ili otvorenom dramskom tekstu (Pfister 1998: 388–392). Prijenos temporalnih informacija može se odvijati na različite načine: može se eksplicitno navesti povijesno razdoblje, doba dana, točan sat, minuta i sekunda u didaskalijama, vrijeme se može konkretizirati dijaloški ili monološki u unutrašnjem i posredujućem komunikacijskom sustavu, a postoje i različite tehnike komprimiranja i razvlačenja vremena. Potonje dvije tehnike te proturječja u kronologiji upućuju na subjektivnu koncepciju vremena koju promišlja recipijent, ali ju mogu osvijestiti i likovi (Pfister 1998: 403).

Za temporalne je deikse važno i tko ih izgovara u danome trenutku. Različitim preključivačima može se kontekstualizirati situacija. Semantiziranje vremena različito će se moći ostvariti u dramskome i kazališnome tekstu. U dramskome će tekstu temporalne deikse biti verbalne, no to ne znači da se normativno mogu odrediti upotrebljavanjem glagolskoga vremena prezenta ili vremenskim prilogom *sada*. Vrijeme fikcijske radnje može biti obilježeno stilskom upotrebom različitih *–izama*, navođenjem odjeće koju nose likovi, izgleda prostorija u kojima borave, obiteljskim relacijama među likovima. Izostanak temporalnih deiksā može kontekstualizirati vrijeme u kojem piše autor, kao što to mogu npr. tehnike montaže, simultanost sekvenci i događaja. Te će tehnike čitatelju značiti dodatno aktiviranje prilikom čitanja dramskoga teksta, a također mogu značiti i bliskost dramskoga teksta kazališnome tekstu ili filmskoj umjetnosti.

## 4.2. Spacijalna deiktičnost – gdje je *ovdje*

Spacijalne<sup>33</sup> se deikse u dramskome tekstu ostvaruju slično kao i temporalne – u pomoćnom i/ili glavnom tekstu. S obzirom na to gdje se ostvaruju, utjecat će na realizaciju prostora u kazališnome tekstu. Već spomenuta verbalna kulisa može poslužiti redateljima za kontekstualizaciju teksta preko interakcije likova tako da sami iskažu gdje se nalaze, implicitno ili eksplicitno. No postoje dramski tekstovi u čijim se didaskalijama *ovdje* detaljizira do te mjere da spacijalne deikse nisu samo scenske upute, nego i komentar i interpretacija autora. Pfister pojavu potonjega objašnjava kao svojevrsnu samostalnost književnoga supstrata teksta u odnosu na inscenirani tekst i multimedijску recepciju (1998: 379). Ogradit ćemo se od takvih usporedbi s obzirom na to da smo već uputili na performativnost i dijaloški karakter dramskoga

---

<sup>33</sup> U hrvatskome jeziku kao spacijalne deikse mogu poslužiti mjesni prilozi, glagolski prefiksi (usp. hr. *od-nositi*, *do-nositi*, *pri-nositi*, *na-nositi*), prezentativi (usp. hrv. *evo*, *eto*, *eno*) i sl. (Marković 2012: 343).

teksta, ali i zbog toga što ne možemo sa sigurnošću tvrditi da je upravo samostalnost bila namjera autora ili čitatelja.

Međutim iz multimodalne je perspektive zanimljivija Pfisterova daljnja razradba tehnikā lokaliziranja koje se dijele na verbalne i neverbalne. Verbalne su prethodno navedene, a u neverbalne svrstava scenografiju koja uključuje „akciono konstituiranje prostora” i „rekvizite”, pojmove koje vežemo uz kazališni tekst, tj. kodiranje prostora na sceni. Akcijsko konstituiranje prostora ostvaruje se izlascima i ulascima jer se uspostavlja kontrast između fiktivnog prostora iza pozornice i fiktivnoga prostora prikazanoga na pozornici. Rekviziti su konkretumi dramskoga teksta kojima on zadobiva trodimenzionalnu prostornost. Dalje se ti pojmovi detaljno objašnjavaju primjerima odnosa među dramskim likovima i funkcijama koje mogu obavljati. Semantizacija može ići u nekoliko smjerova pa tako rekviziti mogu postati središnja tema i simbol dramskoga teksta, mogu simbolizirati neko prošlo ili buduće vrijeme, ali i karakterne osobine lika (Pfister 1998: 380–385).

Dakle, ono što u kazališnome tekstu funkcionira kao oprostorenje ne mora biti i nije samo lingvistički, nego i neverbalno neglasovno kodirano. U dramskome je tekstu nešto drukčije – tekst ne može imati vizualne, auditivne kodove ili kostimografiju te scenografiju pa valja vidjeti kako se te instance mogu verbalno semantizirati u dramskome tekstu. Ostvarit će se, kao što smo napomenuli, ili u didaskalijama ili u glavnome tekstu, u unutrašnjem ili posredujućem komunikacijskom sustavu. No prostor će uvijek biti promatran u odnosu na dramski lik, tj. na njegovo pozicioniranje u dramskoj sekvenci. Tada možemo govoriti o proksimalnim i distantnim elementima koji dobivaju deiktičku ulogu (Katnić-Bakaršić 2003: 15). Semantiziranje prostora neverbalnim kodiranjem u kazališnome tekstu daje manje prostora lingvističkim elementima što se može usporediti s pojavom dramskih tekstova u kojima izostaje detaljno opisan prostor u didaskalijama ili u kojima prostor nije naznačen pokaznim zamjenicama u unutrašnjem komunikacijskom sustavu. Tada se spacijalne deikse ostvaruju u odnosima likova u unutrašnjem komunikacijskom sustavu te likovima koji se iz posredujućega komunikacijskog sustava osvrću na čitatelja (ili gledatelja).

Jedna od mogućih spacijalnih deiksi jest ulazak u kakav prostor te izlazak iz njega. Ulaske i izlaske možemo postaviti i kao promjene situacije. Steen Jansen definirao je situaciju u odnosu na scenu u kontekstu kazališnoga teksta. Granica između dviju situacija nalazi se tamo gdje ulazi ili izlazi neka osoba ili tamo gdje se dekorom mijenja mjesto (1973: 405). Pfister pak napominje da se time segmentira površinski tijek teksta, a ne priča na kojoj se on zasniva (1998:

294) pa prema tome jedan prizor može sadržavati više situacija, a jedna situacija može biti realizirana u više prizora. Razlikovanje prizora i dramske situacije može se odraziti i na čitateljevo konceptualiziranje prostora. Ako ulazak i izlazak znače semantiziranje prostora, analogno tome čitatelj na situaciju može gledati kao na promjenu prostornoga odnosa lika iz čije se perspektive promatra situacija. Situacije nisu određene isključivo konfliktom, može se raditi i o nekonfliktnoj situaciji koja će obično biti prekinuta intervencijom izvana (1998: 295). Pretpostavimo da čitamo jedan prizor s više dramskih situacija – čak i bez spacijalnih deiksi čitatelj može vizualizirati izmjene mjesta u kojima se lik pojavljuje. Time je ostavljen prostor kazališnom tekstu da različitim scenskim elementima razgraniči fiktivne prostore različitih scena, ali tako da su svi likovi u jednom prizoru vizualno i dalje dio jednoga fizičkog scenskog prostora.

Ono što ipak treba odrediti prije samoga pronalaženja granica među dramskim situacijama jesu njihove demarkacijske funkcije. One mogu biti promjene u grupi likova (lica) ili upitne rečenice na početku replike lika (lica) koji izvjesno vrijeme nije govorio – najmanje tijekom pet replika (Jansen 1973: 1978–179). U slučaju da čitatelj može povezati demarkacijske funkcije s ulaskom i izlaskom likova, dramska se situacija temelji na grupi prisutnih likova. Dakle izostanak jasnih spacijalnih deiksi u obliku zamjenica ili priloga te semantiziranih imenica i glagola koji označavaju prostor ne mora značiti da čitatelj ne može sudjelovati u vizualizaciji prostora. Cilj nam je pokazati da se ta vizualizacija može steći dramskom geometrijom, koja može biti otvorenoga i zatvorenoga tipa (Ginestier 1961).

Otvorena geometrija može biti pravolinijska, a može sadržavati i paralelne situacije. Pravolinijske su situacije relativno rijetke jer, kako tvrdi Ginestier, nisu dovoljno dramatične – junak je usamljen, što ne znači da se u prizoru ne može pojaviti više lica. Paralelne su situacije obilježene vremenskim paralelizmom, što nakon više ponavljanja postaje klišeizirano. Međutim opravdanost takve upotrebe jest u dvjema vezama: dijalektici glumac-lice i dijalektici roditelj-djeca (1961: 124). Zatvorena se geometrija postiže situacijom u trokutu, u kvadratu te geometrijom u dijagonali. Iako se na prvu može činiti da su zatvorene geometrije istrošene situacije u kojima se ne može uspostaviti novi odnos, raznolikost će proizaći upravo iz karakterizacija likova. Afektivne strane trokuta čine mržnja, ljubav ili ravnodušnost, a svaki od tih osjećaja može biti različitoga intenziteta. Kvadrat čine četiri lika, najčešće dva para, iz čega proizlazi samo jedno dramsko rješenje – permutacija (1961: 137). Kvadratna situacija koja se upisuje u začarani krug donosi i jednostavnost karaktera iz čega proizlazi da jednostavnija geometrijska situacija znači složeniju karakterizaciju. Navedene geometrije predstavljaju

apsolutne dramske tekstove, no postoje i situacije s poluotvorenom geometrijom – lepeza ili kombinacije zatvorenih geometrija. U geometriji drugoga stupnja pojavljuju se likovi koji su neprisutni na sceni, ali imaju presudno značenje za snagu komada (1961: 149). Riječ je o likovima čija se imena spominju u dijalogu među likovima ili koje spominje neki posrednik.

Promjene likova u nekoj od dramskih geometrija ili upitne rečenice značit će ulazak ili izlazak likova, promjenu geometrije tj. promjenu dramske situacije, no to i dalje ne znači da se mijenjaju prizori. Dramska se situacija može dinamizirati navedenim demarkacijskim funkcijama, koje će čitatelj percipirati ili vizualizirati kao promjenu prostora, a da dramski tekst čini samo jedan prizor. Tada bi se demarkacijske funkcije semantizirale poput spacijalnih deiksa i preuzimale njihovu funkciju u dramskome tekstu.

### **4.3. Semantičko punjenje deiksa(ma)**

Za pretpostaviti je da se spacijalne, vremenske pa i lične preključivače u dramskome tekstu najčešće može naći u didaskalijama ili scenskim uputama. Njima bi se ispunila funkcija oprostorenja i ovremenjenja dramskoga dijaloga. Složili bismo se s Pfisterovom pretpostavkom da bi se time mogla signalizirati i samostalnost književnoga supstrata u odnosu na kazališnu izvedbu (1998: 378). Konkretnim bi se navođenjem objekta čak mogli semantizirati odnosi među dramskim likovima, njihov društveni status i njihova emotivna bliskost. Ključnu ulogu uz didaskalije igra i verbalna kulisa. Ona naravno može nadomjestiti izostanak scenskih uputa u smislu da čitatelj kroz replike likova razumijeva u kojem se prostoru i vremenu oni nalaze. U dijalogu se likova vrši i semantičko punjenje novim simboličkim odnosima (Pfister 1998: 376). U oba se slučaja deiktičnost ispunjava na verbalnoj razini, ali na različitim komunikacijskim razinama. Možemo se zapitati kako će frekventnost deiksa na različitim komunikacijskim razinama utjecati na izvedbu. To će naravno ovisiti o kulturološkim uzusima pojedinoga razdoblja, kao i o slobodi redatelja i dramaturga u postavljanju predstave na scenu. Veća će količina preključivača u scenskim uputama vrlo vjerojatno ograničiti redateljsku i dramaturšku slobodu. Može se reći i da će praznina prostora ili manjak prostorne stilizacije omogućiti semantičko punjenje simbolima. U tom će se slučaju pozornost usmjeriti na glumčevo tijelo koje postaje znak kojega se značenje može različito interpretirati ovisno o uokviravanju.

Predstaviti ćemo pojavnost spacijalnih i temporalnih deiksa na nekoliko komunikacijskih razina, s obzirom na njihovu eksplicitnu i implicitnu realiziranost te na eventualna dodatna, socijalna značenja.

### 4.3.1. Prostor i vrijeme u scenskim uputama

#### *Spacijalne i temporalne deikse*

Uzmimo za primjer inkoativne rečenice prvoga čina *Gospode Glembajevih*.

Crveni salon sa žutom brokatnom garniturom šezdesetih godina. U pozadini dvokrilna vrata, otvorena, s perspektivom na nekoliko otvorenih i rasvijetljenih soba. Lijevo terasa, odvojena od scene staklenim pomičnim vratima. Na terasi kaktusi, paome i slamnata garnitura s dva šaukelštula, a niz kamene stube silazi se u vrt. Vrata desno u blagovaonicu. Na zidovima crvenog salona oko petnaest portreta gospode Glembajevih... Kasno je. Gosti odlaze iz blagovaonice desno i prolaze sobama u perspektivi pozadine, onda lijevo. Upravo kad se zavjesa digla, prešao je preko scene jedan austrijski Feldmarschalleutnant sa suprugom generalicom.

U navedenim rečenicama uočljivo je nekoliko eliptičnih izraza kojima se sugerira prostorno i vremensko smještanje dijaloga između Leonea i Angelike koji će uslijediti. Prostor je potvrđen prijedložnim izrazima: *u pozadini, na terasi, niz kamene stube, u vrt, u blagovaonicu, na zidovima, u perspektivi*; priložima: *lijevo (terasa), (vrata) desno, (odlaze iz blagovaonice) desno*; glagolskim prefiksima: *si-lazi (se), od-laze, pro-laze, pre-šao*. Vrijeme odvijanja čina naznačeno je tek vremenskim prilogom/priložima *kasno (je)* i *upravo kad (se zavjesa digla)*, no čitatelju se i implicitno sugerira kasniji sat *rasvijetljenim sobama*. Detaljizirane su i stilizirane unutrašnjost soba i vanjski dio terase. Takav komentar prostora i vremena odvija se na komunikacijskoj razini na kojoj sudjeluju autor i čitatelj. Čitatelju je malošto prepušteno imaginaciji, a već je u prvom činu svjestan i žanrovskoga određenja teksta te njegove performativnosti (*Upravo kad se zavjesa digla, prešao je preko scene...*).

#### *Rekviziti i akcijsko konstituiranje prostora*

Detaljne scenske upute mogu usmjeriti interpretaciju prema izraženijoj samostalnosti dramskoga teksta, pa onda i njegovoj nadmoći, no moguće je takvu stilizaciju iščitavati i u kontekstu društvenoga statusa i moći. Nabranje rekvizita i dijelova kuće u gore navedenom primjeru (*crveni salon, žuta brokatna garnitura, terasa, staklena pomična vrata, kaktusi, paome, slamnata garnitura, kamene stube, vrt, petnaest portreta*) upućuje na bogatstvo i raskoš u kojima obitavaju i koje posjeduju Glembajevi. Verbaliziranje vremena iz kojega potječu neki rekviziti (*brokatna garnitura šezdesetih godina*) kao i nazivi pojedinih dijelova kuće predložuju stil uređenja razdoblja u kojem Glembajevi žive. Imenične izraze poput *gospoda (Glembajevi), Feldmarschalleutnant, (supruga) generalica* možemo smatrati nekim oblikom honorifika (iako je u hrvatskome jeziku izraženija upotreba persiranja, odnosno ličnih zamjenica *ti/Vi*), kojima



bi se izrazila socijalna deiksa. Time bi se čitatelja uputilo na društveni status Glembajevih, kojim su ljudima okruženi, tko čini njihovo društvo, tko ih posjećuje itd.

Posljednje dvije rečenice u kojima saznajemo kamo gosti odlaze i prolaze te da se nakon dizanja zavjese feldmaršal prešetava scenom također utječu na konstituiranje prostora. Čitatelj postaje svjestan trodimenzionalnosti scene te razlike između scenskoga i izvanscenskog prostora. Ulasci i izlasci likova impliciraju izmjenu scena pa se čitatelju može činiti da fiktivno vrijeme početka čina prolazi brže od realnoga vremena.

Na mizansceni prostorne i vremenske deikse mogu biti naznačene rekvizitima, stiliziranom scenografijom, a mogu se i naznačiti u dijalogu likova na sceni. Titule određenih likova također mogu biti naznačene i na jednoj i na drugoj razini. Verbalno ekspliciranje prostornih, vremenskih i društvenih odnosa na sceni, koje ne prate jednako stilizirana scenografija i rekviziti, zacijelo bi izazvalo smijeh u publici, ali bi i žanrovski promijenilo dramski tekst.

### *Izostanak detaljnih, stiliziranih scenskih uputa*

Uz to što su stilska odlika pojedinoga dramatičara, u detaljnim se scenskim uputama ogleda i vrijeme nastanka dramskoga teksta. Didaskalije u kojima se očitava autorski komentar, karakterizacija likova, a vremenski i prostorni označivači nagomilani su u svrhu što točnijega određenja scenografije u kazalištu, u današnje bi vrijeme djelovale u najmanju ruku artificijelno ili bi se pojavile u posve drugom značenju od onoga koje su imale u prethodnom stoljeću. Neki su se preključivači i deikse u takvim uputama punili dodatnim značenjima. Stoga možemo pretpostaviti što bi za tekst i verbalizaciju deiksa, rekvizita i kretanja lika u prostoru značio izostanak detaljnih, stiliziranih scenskih uputa. Za početak oprostorenje i ovremenjenje neće biti toliko značajno čitatelju. Prema tome može se dogoditi da autor liši čitatelja informacija o točnom prostoru i vremenu odvijanja fiktionalne radnje. Drugu ćemo hipotetsku situaciju izostanka prostornoga i vremenskoga određenja ilustrirati primjerima iz Gavranove drame *Sve o ženama*.

LADA: Zar misliš da bih otišla, a da se s tobom ne pozdravim? A što je to?

(Pokaže na posudu za vodu.)

ANITA: Užas! Ne pitaj! Poplavila mi kupaonica!

LADA: Kako? Kada?

ANITA: Kad sam se vratila iz škole, kupaonica je plivala. Došlo mi da se rasplačem.

LADA: Što se dogodilo?

ANITA: Na bideu je popustio ventil za vodu. Odmah sam pozvala domara, on se ipak kuži u te stvari. Bio je ovdje do prije petnaestak minuta.

LADA: Jel' bar sad sve u redu?

ANITA: I je i nije. Voda je zaustavljena, sve sam očistila, ali susjeda ispod mene... upoznala si je jednom – gospođa Marija... strop njezine kupaonice otišao je k vragu. Procurilo je i kod nje.

Iz primjera je jasno da su verbalizirane temporalne i spacijalne deikse (*o-tišla, iz škole, na bideu, ispod*), kao i rekviziti (*posuda za vodu*) te akcijsko konstituiranje prostora preseljeni u dijalog likova, konkretno u ovoj dramskoj situaciji između Lade i Anite. Čitatelju je predložen trodimenzionalan prostor. Iz razgovora dviju prijateljica iščitava se da Anita živi u zgradi, na nekom višem katu jer ima susjedu ispod sebe. Dodatna značenja koja su nosili rekviziti ili primjerice honorifici u smislu društvenoga, pa čak i staleškog, statusa, konotirana su izmjenom replika iz kojih doznajemo da je Anita kupatilo poplavljeno i da vrlo vjerojatno živi sama jer zove domara u pomoć. Dramski dijalog postaje opterećen lokaliziranjem i ovremenjenjem iz čega proizlazi da će u razgovoru likova biti više naglašena fatička funkcija. Izmjena se replika dviju prijateljica može činiti banalnom, bezazlenom, svakodnevnom. Doista na unutrašnjoj komunikacijskoj razini vrlo je malo novih informacija koje likovi razmjenjuju, ali zato ih čitatelj istovremeno percipira puno više. Naime, one bi inače bile raspodijeljene na različite komunikacijske razine u dramskome tekstu. Vrlo je lako zamisliti navedeni dijalog preispisan u formi pripovijedanja ili scenskih uputa kakve smo analizirali u Krležinoj drami. Čini se ipak da suvremeni dramski autori sve rjeđe pribjegavaju takvim didaskalijama. Na sceni će takav pristup, pretpostavljamo, imati nekoliko posljedica: skromniju scenografiju, smanjenu količinu rekvizita, naglasak na dijalogu i odnosu likova na sceni, na gestici i proksemici. Gledatelj će svoju pažnju usmjeriti na glumčevu tijelo i mogućnosti kodiranja tijelom. Može se reći i da će se rijetki rekviziti koji se pojave na sceni, uz već poznata konotativna značenja poput društvenoga statusa, puniti dodatnim simboličkim značenjima.

#### 4.3.2. Vrijeme i prostor u dijalozima likova

##### *Spacijalne i temporalne deikse*

Silberbrandt: ...Ona je još vjerovala u ideju dobrote, jer da nije, ne bi bila uopće došla ovamo!

A vi ste joj rezolutno izjavili da svega toga tu nema: ni dobrote, ni samilosti, ni Boga!...

Leone: To da je ona skočila kroz prozor, to je matematika! Ona je morala skočiti kroz prozor!

To je čista matematika! Danas poslije podne ja sam bio u njenom stanu i uvjeravam vas,

Silberbrandt: da vi stanujete u onoj sobi i vi biste skočili kroz prozor sa svim svojim moralnim autoritetima i citatima zajedno!

Ponajprije navedimo očitosti: vrijeme i prostor naznačeni su priložnim i prijedložnim izrazima.

Pokazne zamjenice poput *ovamo* i *tu*, kao i *to* upućuju na prostor, ali i odnos govornika prema

drugim likovima – Silberbrandt koristi oznake za mjesto u odnosu prema sebi. Vremensku eksplicitnu deiksu u obliku vremenskih priloga i imenica koristi Leone: *danas poslije podne*. Leone koristi i honorifik *vi* obraćajući se Silberbrandtu. Izravno iskorištena lična zamjenica istovremeno znači društveni status i odnos između dva dramska lika. Gomilanje honorifika u svakoj rečenici naznačuje čitatelju Leoneov ironični pristup situaciji i Silberbrandtu, zbog čega zaključujemo da zamjenice zaista jesu semantički prazna mjesta koja svoju ispunu dobivaju u konkretnoj govornoj situaciji i da ovise o kontekstu.

### *Glagolsko vrijeme u funkciji semantiziranja fikcionalnoga vremena drame*

U navedenoj se izmjeni replika odvija i semantiziranje vremena i konkretizacija kronologije preključivačima glagolskoga vremena. Na temelju upotrebe perfekta i prezenta te ličnih zamjenica možemo pretpostaviti više o pripovijedanom i govorenom događaju te o sudionicima pripovijedanoga i govorenoga događaja. *Ona* koja je *još vjerovala u ideju dobrote* ista je *ona* koja je *skočila kroz prozor* – Silberbrandt i Leone upotrebom perfekta i lične zamjenice *ona* pripovijedaju o situaciji koja se zbila prije fiktivne radnje prvoga čina (za koji znamo prema scenskim uputama da se odvija *u noći između jedan i pola tri*), jednako kao i prije fiktivne izmjene replika u kojoj u tom trenutku sudjeluju Silberbrandt i Leone. Uz korištenje eksplicitnih vremenskih priloga zamjetna je upotreba još jednoga glagolskoga prošlog vremena: *ja sam bio u njenom stanu*. Prema navedenom iskazu sudionik pripovijedanog i govorenog događaja je upravo Leone, što možemo iščitati iz upotrebe lične zamjenice *ja*. Radnja je to koja se zbila prije fiktivnoga prvoga čina, prije fiktivne izmjene replika, ali nakon što se žena već bacila kroz prozor. Naposljetku sugestivna je upotreba pogodbene rečenice u kojoj Leone ironično poentira upotrebom socijalnoga deiktika persiranja i epitetom *moralni (autoritet i citati)*.

Upotrebom različitih glagolskih vremena može se semantizirati ono što Pfister (1998: 397) naziva primarnim, sekundarnim i tercijarnim dramskim vremenom. Primarno je dramsko vrijeme fiktivno i neposredno prezentirano na sceni, sekundarno se odvija od početka prezentirane radnje do svršetka teksta, a tercijarno od početka verbalno posredovane pretpovijesti do časa kojim tekst završava. Iako i u ovome slučaju Pfister ne razlikuje dramski od kazališnoga teksta, smatramo da je navedena podjela primjenjiva i na jedan i na drugi. U izvedbi se različitim tehnikama može predstaviti primarno, sekundarno i tercijarno dramsko vrijeme. O pripovijedanoj radnji gledatelj može kao u dramskome tekstu saznati iz dramskoga dijaloga likova na sceni. U tom se slučaju vrijeme komprimira, to jest ne prikazuje se ono što

bi se u realnom vremenu odvijalo puno duže, nego se eksplicitno prepričava. Tada možemo očekivati veću frekventnost temporalnih i spacijalnih, pa i ličnih deiksa koje će biti verbalizirane. U suprotnome govorimo o tehnici razvlačenja vremena, što bi u filmu bio *slow motion* (1998: 400). Razvlačenje se vremena koristi kada je fiktivno vrijeme eksplicitno navedeno i jasno prekoračuje realno vrijeme izvedbe. Na mizansceni djeluje artifičijelno i neobično, a rekli bismo da se takvim postupcima upozorava gledatelja na fiktivnost dramske radnje, ali i poetičnost dramskoga teksta.

### *Izostanak verbaliziranih temporalnih i spacijalnih deiksa u dijalogu*

Pretpostavka je da će manjak naznačenih vremenskih i prostornih odnosa u dramskom dijalogu značiti gomilanje rekvizita u scenskim uputama. Osim što mogu uputiti na vlastitu važnost za rasplitanje dramske radnje, nekada i sukobljavanje, u takvim će slučajevima posebno biti naglašena njihova poetska funkcija. Oni nikada neće biti samo ono što denotativno označuju u nefikcionalnome svijetu. Gledatelj i čitatelj dekodirat će ih u kontekstu okvira u kojem se nalaze. U dramskome tekstu neverbaliziranje deiksa u dijalogu može dati dramatičaru priliku jače karakterizacije likova i usmjeravanje na njihove odnose, na razrješenje ili produbljivanje sukoba. Analogno tome dramska će geometrija vrlo vjerojatno biti jednostavnija, bez puno izmjena scena. U izvedbi se u tom slučaju može dodatno naglasiti scenografija, još se veći značaj može dati rekvizitima. Slično kao i kod izostanka verbalizacije temporalnih i spacijalnih deiksa u didaskalijama, glumčevo tijelo može upozoriti na brže ili sporije protjecanje vremena, ali i na promjenu scene, to jest promjenu prostora ili prostorije.

Još ćemo se jednom poslužiti Gavranovom dramom *Sve o ženama* da bismo potkrijepili izrečene pretpostavke te iznijeli zaključke.

Prva napomena

U predstavi igraju samo tri glumice. Svaka igra po pet uloga.

PRVA GLUMICA igra Ladu, Gretu, Nenu, Mimu i Karolinu

DRUGA GLUMICA igra Anitu, Dubravku, Mariju, Bibu i Agnezu

TREĆA GLUMICA igra Stelu, Olgu, Jasnu, Dadu i Luizu

Druga napomena

Prelasci iz jedne scene u drugu, tj. iz jedne priče u drugu moraju biti brzo izvedeni, zato glumice tek s naznakama mijenjaju izgled – šal, šešir, vlasulja, sako...

Treća napomena

Zbog složene strukture, ova drama će se „teško“ čitati, „teško“ režirati i „teško“ interpretirati.

Stoga preporučujem pažljivo iščitavanje, matematički precizno režiranje i dinamično interpretiranje.

Dramski tekst započinje trima napomenama u kojima autor vrlo šturo, ali jasno objašnjava tko su dramski likovi. Indikativno je što se većina napomena odnosi na dramsku izvedbu pa tako već čitatelj saznaje koliko je likova na sceni, ali da broj glumica neće biti jednak, da će se izmjene scena naznačiti promjenom odjevnih predmeta. Vrlo je jasan Gavranov autorski upliv na svim komunikacijskim razinama: iščitavanju, režiranju i interpretiranju. Iako se (ponekad i grafički) naglašuju elementi kazališnoga teksta (*PRVA GLUMICA, DRUGA GLUMICA, TREĆA GLUMICA*), upotreba imperativnoga oblika modalnog glagola (...*moraju biti brzo izvedeni...*) označava dominaciju dramskoga teksta, točnije dramatičara nad redateljima, dramaturzima, glumcima. Očekivali bismo jače naglašene spacijalne i temporalne deiktike, međutim u uvodnim ih napomenama nema. Demarkacijsku su funkciju preuzeli odjevni predmeti – *šal, šešir, vlasulja, sako...* – čak nije potrebno da glumice ulascima na scenu i izlascima s nje označe izmjenu scena.

Ipak zanima nas kako se izmjena scena ostvaruje u dramskome prostoru i može li čitatelj zamisliti prostor i vrijeme koji uokviruju dramski dijalog. Dramska bi geometrija također čitatelju trebala biti jasna iz nabranjanja likova. Dramski tekst čini pet trokuta na čijim su vrhovima po tri žene različite životne dobi. Čitatelj u napomenama saznaje da je svaki trokut jedna priča:

**LIKОВИ:**

*SAMO PRIJATELJICE*, prva A priča

LADA ..... 40 godina

ANITA.....37 godina

STELA..... 37 godina

Radi se dakle o vrlo jednostavnoj dramskoj geometriji u kojoj bi se trebale ispreplitati osnovne emocije ljubavi, mržnje i ravnodušnosti. Petnaest je različitih žena u raznovrsnim odnosima i, kako je i sâm autor napomenuo, teško je pratiti izmjenu trokuta. No ipak prostor je čitatelju naznačen rekvizitima. S obzirom na to da petnaest likova glume tri glumice, izmjena se scena ne može sugerirati ulascima i izlascima, nego promjenom odjeće i vrlo često auditivnim znakovima – zvonom na vratima ili glazbom:

(U tom trenutku zazvoni na vratima. Anita odloži posudu na pod.)

(Šezdesetogodišnja gospođa Marija briše prašinu po stanu. Začuje se zvono na vratima.)

(Anita sada ima kratku kosu, postavlja tanjure i čaše na stol. Zvoni na vratima!)

(Počinje glazba, sa štapovima tapkajući iz dubine scene dolaze Agneza, Luiza i Karolina. Zastanu na prosceniju i zapjevaju kreštavim staračkim glasovima.)

(Čuju se zvuci pogrebnog marša. Iz dubine scene dolazeći prema prosceniju, u troredu koračajući s vijencem ispred sebe, razgovaraju Greta, Dubravka i Olga. Žene su u crnini.)

Protjecanju vremena uopće nije posvećena pozornost. Tek se u nekim dijalozima saznaje više o tercijarnom dramskom vremenu, što je bitno zbog konteksta odnosa među likovima. Zbog kombinacije više zatvorenih geometrija čitatelj, a i gledatelj izvedbe, ima osjećaj vremenskoga paralelizma. Paralingvističko kodiranje ostavlja jači estetski dojam od lingvističkih elemenata. Odnosi među ženama jesu razrađeni, karakterizacija likova jača je od dramske geometrije, no dijalozi su lišeni stilizacije i začudnosti. Iako se prostor i vrijeme ne spominju eksplicitno, čitatelj i gledatelj posvetit će im najviše pozornosti prilikom interpretacije.

## 5. Dijegetska priroda dramskoga i kazališnog teksta

Radovi se o pripovjedačkome aspektu dramskoga teksta pomaljaju od polovice prošloga stoljeća. Točnije 1959. godina javlja se kao prijelomna. Tada naime Edward Groff objavljuje članak o pripovjedačevu gledištu i snu kao gledištu u modernoj drami, na što će se kasnije, ponekad i kritički, osvrtni McIntyre (2004, 2006). Groffov se članak u najvećoj mjeri oslonio na poznatu dihotomiju subjektivno/objektivno, pri čemu se objektivnost smatrala odlikom dramskoga, a subjektivnost proznoga teksta. Instanca pripovjedača jamčila je izostanak ili opstanak objektivnosti, a autor primjećuje da još od antike drame nisu u potpunosti objektivne (1959: 269). Jasno je da Groff pristupa problemu iz naratološke perspektive jer govori o ulozi dramskih prologa, ali i o svijesti lika, mogućnosti snova kao prikazivanja „stanja uma“ itd. Zaključak je njegovih analiza da eksperimentiranje u modernoj drami vodi stvaranju subjektivnih drama, klasifikaciji prema teatrološkom stilu, a daljnji će eksperimenti omogućiti ograničenje gledišta (1959: 281–282).

Iako se iz današnje perspektive Groffovi promišljanje i zaključci čine samorazumljivima, smatramo da je članak u to vrijeme bio potreban kako se čitanje dramskoga teksta ne bi u potpunosti zatvorilo i ograničilo. Naime upravo je to najavila već spomenuta Szondijeva *Teorija moderne drame 1880–1950*, objavljena tek tri godine prije, ali puno utjecajna od članka o gledištu u modernoj drami. Szondijeve teze o drami kao apsolutnom obliku koji ne poznaje ništa osim sebe, a dramatičar je u drami odsutan (2001: 14), odrazile su se na njegova čitanja moderne drame za koju smatra da je nastala iz krize dramskih oblika. Ta se kriza očituje u narušavanju apsolutne dramske strukture uvođenjem *epskih strukturalnih oblika*. Car-Mihec primjećuje da je Szondijeva rasprava dala odlučujuću važnost formalnoanalitičkom smjeru istraživanja dramske književnosti XX. stoljeća te je bitno utjecala i na Pfisterovu studiju u kojoj se epski oblici nazivaju epskim komunikacijskim strukturama (2003: 165).

Tako će se pojmovi apsolutne dramske strukture i epiziranja nadalje razvijati u Pfisterovu proučavanju komunikacijskih razina. Prema njemu apsolutnost dramskoga teksta znači izravan odnos vanjskoga i unutrašnjeg komunikacijskog sustava, tj. izbjegavanje posredujućega komunikacijskog sustava. Kada se ne poštuje u dramskome tekstu, govori se o utjecaju epskoga na dramsko ili o epiziranju. Ono se moglo ostvariti na prostorno-vremenskom, strukturalnom i komunikacijskom planu. Epska širina i punina detalja suprotstavlja se dramskoj koncentraciji na jedan odnos među likovima, događaj ili radnju. Umetanje epskih elemenata u tom smislu značilo bi dokidanje koncentracije (Pfister 1998: 117). Dramska je struktura usmjerena prema

kraju drame, prema razrješenju sukoba ili napetosti, što za sobom povlači zavisan odnos među sekvencama. Strukturalno bi drama s epskim elementima imala epizodne scene koje mogu biti u odnosu, ali relativizirajućem ili kontrastnom. Međutim Pfister je svjestan da apsolutnost dramske strukture egzistira samo kao idealiziran model pa su se tijekom njezina povijesnoga razvoja u drami pojavljivali različiti oblici posredujućega komunikacijskog sustava ili pripovjedne funkcije.

Već se prema pojmovlju poput epiziranja i pripovjedne funkcije može razabrati utjecaj naratologije na proučavanje pojave pripovjedača i gledišta u dramskome i kazališnom tekstu. Naratologija je, oslanjajući se prvenstveno na prozne tekstove, tj. na epove, razvila svoj metajezik i metodologiju kroz strukturalističku analizu pripovijedanja doživjevši uspon u francuskoj naratologiji. Roland Barthes međutim primjećuje kako pripovijedanje nije namijenjeno isključivo proznim tekstovima. Može se pojaviti u mitu, predaji, bajci, pripovijetki, noveli, epu, priči, tragediji, drami, komediji, pantomimi, na oslikanom platnu, vitražu, filmu, u konverzaciji (1992: 47). Ipak većina će se teoretsko-naratoloških postavki temeljiti, kako primjećujemo, na nekolicini opreka: mimetičnost/ dijegetičnost, objektivnost/ subjektivnost, dramsko/ epsko, ti/ on, sukcesivnost/ simultanost. Navedene su opreke stoljećima opterećivale teoretičare u želji da jasno razgraniče i okarakteriziraju književne rodove. Tako su se drami atribuirala obilježja mimetičnosti, objektivnosti, usmjerenosti na dijalog – zbog čega je naglašena upotreba zamjenice *ti*, i na sadašnje vrijeme – razrješenje sukoba.

U prethodnim smo dvama poglavljima mogli uočiti kako je u drami itekako moguća pojava dijegeze, upotreba objektivnoga i subjektivnoga, različitih preključivača koji nam mogu sugerirati nešto više o kazivaču i samome iskazu. Zbog toga želimo osvijestiti postojanje pripovjedačke i pripovjedne instance u dramskome i kazališnome tekstu, kako se one mogu uočiti na jezičnostilskoj razini, koja je funkcija njihove uporabe te mogu li se uočiti prilikom čitanja i gledanja. S obzirom na to da je naratologija široko razvijena disciplina, mi ćemo se koncentrirati na vrijedne spoznaje vezane uz pripovijedanje u dramskome diskursu, koja se posvema referiraju i na Genetteove „granice pripovijedanja“. U tom smislu iznova se treba vratiti Platonovoj *Državi* i Aristotelovoj *Poetici* te ustanoviti kako se na mimetičnost/ dijegetičnost gledalo tada, a kako se ta opreka zrcali danas.



## 5.1. Mimeza i dijegeza

Pridavanje mimetičnosti dramskome, a dijegetičnosti epskome ili verbalnom pripovijedanju duboko je ukorijenjeno u Platonovoj *Državi* i Aristotelovoj *Poetici*. Oba se filozofa jednako bave problemom mimeze (grč. μίμησις, oponašanje, prikazivanje) i dijegeze (grč. διήγησις, pripovijedanje) u pjesništvu, a kao primjer poslužila je Homerova *Ilijada*. Treba primijetiti da se Platon i Aristotel u većoj mjeri slažu u svojim postavkama i oznakama mimetičnosti i dijegetičnosti, što je kasnije utjecalo na razlikovanje književnih rodova. Osim toga znakovito je da je obojici kao književni predložak poslužilo djelo koje nije tragedija – Aristotelu kao pjesnički uzor, a Platonu kako bi objasnio načine prenošenja govora. Dakle već se u tadašnjim, antičkim promišljanjima o drami vodilo računa o jednoj od ključnih kategorija pripovijedanja pa je neovisno o naratologiji opreka mimeza/ dijegeza našla svoje mjesto u proučavanju drame (Bricko 1988: 324). Pokazat ćemo kako se odnos dihotomnoga para mijenjao kroz povijest proučavanja drame da bi vrhunac postigao u Genetteovu izjednačavanju.

Treća knjiga Platonove *Države* nudi podjelu oblika govora – sastavljači priča ili pjesnici pripovijedaju jednostavnim pripovijedanjem, oponašanjem ili obojim (*Država*, § 3, 392 d). Platon objašnjava svoje postavke Adimantu oprimjerujući ih, kao uostalom i Aristotel, uvodnim dijelovima *Ilijade* u kojima Hriso odlazi otkupiti kći i moliti Ahejce, a Homer ne govori kao sam pjesnik, nego kao Hriso. Ta je Homerova sposobnost Platona natjerala da ga okarakterizira kao prvoga učitelja i vođu drevnih tragika (*Država*, § 10, 595 c). Iako se nedvojbeno radi o uspješnome miješanju oblika govora u *Ilijadi*, Platon ih ne smatra naročito dobrim i primjerenim za izobrazbu vojnika koje žele imati u državi. Jednostavno pripovijedanje bez oponašanja oblik je govora koji je Platonu najvrjedniji, a usporedili bismo ga s indirektnim govorom. Tragediji i komediji zamjera što uklanjaju pjesnikove riječi između govora i ostavljaju samo razgovore (*Država*, § 3, 394 b).

Osim jednostavnoga pripovijedanja pjesnici pripovijedaju i kada drže zgodimice govore i kada pričaju dijelove između govora. Iz toga proizlazi da se i razgovori mogu nazvati jednim oblikom pripovijedanja, koje će Platon označiti pripovijedanje oponašanjem. U tom smislu dijalogičnost se izjednačava s mimetičnošću, što nije čudno u kontekstu vremena u kojem djeluju epski i tragički pjesnici te pjesnici ditiramba. S obzirom na to da je pripovijedanje bilo izvedeno u usmenom obliku, pripovjedno se oponašanje moglo proizvesti glasom ili obličjem – tako se pjesnik mogao izjednačiti s likom koji je najavio: „Što ne, izjednačivati sebe s drugima ili u glasu ili u obličju znači oponašati onoga, s kojim se tko izjednačuje?“ (*Država*, § 3, 393

d). Zaključno Platon prema korištenju tri oblika govora određuje i tri vrste pjesništva i pričanja. *Mimesis* je odlika tragedija i komedija, pripovijedanje samoga pjesnika pronalazi se u ditirambima, a u epskome se pjesništvu može pronaći oboje. Budući da su se tragedije i komedije u Platonovo vrijeme izvodile u usmenom obliku, pa je naglasak bio na oponašanju kojega lika glasom, ne može nas čuditi strogost navedene podjele.

Aristotel se terminološki nastavlja većim dijelom na Platona, no već u *Poetici* uviđamo pomak od pripovijedanja oponašanjem prema pripovjednom oponašanju. Paradoks je Aristotelove *Poetike* kvantitativna posvećenost tragičkome pjesništvu nauštrb epskoga, a s druge strane pohvalna narav govora o Homerovu pjesničkom umijeću. Objašnjavamo to činjenicom da je Aristotelu u vrhu vrijednosne ljestvice dramsko oponašanje kroz dijalog, a impersonalno pri dnu, obrnuto od Platona (Dukat 1983: 68). No takvo Aristotelovo razmišljanje utemeljeno je u njegovanju nadređenosti pojma mimeze dijegezi. „Epsko, dakle, i tragičko pjesništvo, uz to komedija i sastavljanje ditiramba, te najveći dio sviranja na fruli i citri, sve se to, govoreći uopćeno, može označiti kao oponašanje“ (*Poetika*, § I, 15, 5–11), što je u Dukatovu prijevodu upotrijebljeno kao *terminus technicus* mimeze zbog uvriježenosti tradicijom, a ekvivalent mu je ono što bismo danas nazvali prikazivanjem. Iz toga će se u *Poetici* nadalje razvijati dihotomije pripovjedno oponašanje/ oponašanje djelovanjem, tj. narativna mimeza/ dramska mimeza, i pjesnik-pripovjedač/ dramski pjesnik, tj. pripovjedač/ dramatičar.

U *Poetici* razlikujemo pjesnička umijeća – epsko, tragičko pjesništvo, komediju, sastavljanje ditiramba, sviranje na fruli i citri – prema upotrebi sredstava oponašanja i načinu oponašanja. Prema upotrebi sredstava kao što su ritam, pjevanje i stih Aristotel zapaža da se umijeća „razlikuju [se], opet, u tome što jedna upotrebljavaju sva sredstva istovremeno a druga po dijelovima naizmjenice“ (*Poetika*, § I, 25, 38–40). U razlikovanju načina oponašanja prvi put nailazimo na *diegesis* – pripovijedanje. Naime oponašanje istih predmeta istim sredstvima može se činiti „sad pripovijedanjem, i to bilo tako da pjesnik govori kroz usta nekoga drugog kao što čini Homer, bilo da govori u vlastito ime bez ikakve promjene, ili pak tako da pjesnik prikazuje sve oponašatelje kako rade i djelaju.“ (*Poetika*, § III, 20, 67–73). U ovome trenutku još nije uspostavljena razlika među različitim umijećima u smislu da su neka od njih obilježena isključivo pripovijedanjem ili isključivo prikazivanjem iz čega proizlazi da je dijegeza moguća i u tragičkom i u epskom pjesništvu.

Korijene vječnom pitanju o distinktivnim obilježjima dramskoga i pripovjednoga teksta treba tražiti u sljedećoj postavci: „Epsko je pjesništvo, međutim, slijedilo tragediju sve dok nije

postalo opsežno oponašanje ozbiljnih događaja u stihu; a razlikuju se obje vrste time što ep ima samo jednu vrstu stiha i što oponaša naracijom“ (*Poetika*, § V, 10, 215–219). Radi se o dvjema mimetičkim vrstama koje su imale različit razvoj prema Aristotelu. Ep je vrsta koja je slijedila tragediju, sve dok se u jednom trenutku tragedija nije prestala razvijati u kvantitativnome smislu. Tako je ep postao opsežniji i služiti će se samo jednom vrstom stiha te će oponašati pripovjedno. Obje će vrste strukturalno biti iste „[...]osim skladanja glazbe i vizuelnoga dijela predstave[...]“ (*Poetika*, § XXIV, 10, 1213–1215). U svim je navedenim Aristotelovim citatima jasna razlika u poimanju mimeze i dijegeze kao nadređenoga i podređenog pojma, tj. uključenosti dijegetičke instance u različita umijeća oponašanja. Problem nastaje u korištenju *Ilijade* i Homerova pjesničkoga umijeća kao uzoritih primjera. Naime Homer većinom govori (ili pripovijeda) umjesto nekoga drugog, a tek u uvodnome dijelu u vlastito ime. U Aristotelovoj je tezi

„Treba, naime, da pjesnik sam govori što manje; jer nije po tome oponašatelj. Drugi, dakle pjesnici sami se natječu kroz cijelo vrijeme, a oponašaju malo i rijetko; on (Homer, op. a.), pak, izrekavši kratak uvod, odmah uvodi čovjeka ili ženu ili neki drugi lik i nikoga nekarakteriziranog nego s određenim karakterom“ (*Poetika*, § XXIV, 5–10, 1275–1284)

govor u vlastito ime bez ikakve promjene okarakteriziran nemimetičnim, neoponašateljskim, neprikazivačkim, a govor kroz usta nekoga drugog, tj. uvođenje likova s određenim karakterom izjednačeno je s oponašanjem. Tako Homer postaje najmanje epičar, tj. pripovjedač, a najviše „dramatičar“. Posljedično je iz takvoga opisa Homerova pjesničkog umijeća proizašla praktična klasifikacija žanrova koja, kako tvrdi Genette, obuhvaća dva čista načina – narativni koji predstavlja ditiramb i mimetički oličen u kazalištu – i jedan mješoviti ili naizmjeničan, čiji je predstavnik epopeja poput *Ilijade* (1985: 89). Izrazita mimetičnost kazališnoga teksta moguća je i dokaziva, pa možda i neupitna. Ipak smatramo da se dijegetički elementi vrlo lako prepoznaju u dramskome tekstu u kojemu je sve prepušteno jeziku, a izostaju vizualni i auditivni kodovi. Jednako su tako oni moguć i u kazalištu ako se, kako predlaže Bricko, termin dramske dijegeze semantički proširi na bilo koji dio priče koji se priopćuje verbalno (1988: 326). Upotreba se dijegeze stoga treba promatrati na skali u bilo kojoj umjetničkoj vrsti pa bi njezina pojava u dramskome i kazališnom tekstu usmjerila analizu prema odgovorima na pitanja tko govori, tj. pripovijeda i na koji način.

## 5.2. Dijegeza, opisivanje i historijsko pripovijedanje

Osim što primjećuje Aristoteloze i Platonove oprečne stavove u referiranju na Homerov uvodni dio *Ilijade*, Genette najviše zastaje na Platonovoj definiciji mješovitoga pripovijedanja.

Smatra da je indikativno što Platonovi primjeri pokazuju da se oponašanje nečijega govora može isključivo savršeno izvesti samo govorom, iz čega proizlazi da je direktno prikazivanje tautologija. Zaključuje da je pripovijedanje verbalno predstavljanje neverbalnih kao i verbalnih događaja osim ako na njihovo mjesto dolazi direktan citat. Stoga savršeno pripovijedanje nije više pripovijedanje, to je stvar u njezinoj biti. Tako *mimesis* postaje *diegesis* (1985: 92) – Genette smatra da je antičkoj književnosti pripovijedanje isključivo ono što bi Platon nazvao jednostavnim pripovijedanjem, bez „diskursa“.

Budući da će Genette inzistirati na tome da se takav oblik pripovijedanja nikada neće pojaviti u tekstu, razvit će nove dihotomne parove pripovijedanje/ opisivanje i pripovijedanje/ diskurz. Dijegezu će podijeliti na pripovijedanje u pravom smislu i predstavljanje predmeta i lica, tj. opisivanje. Opisivanje će u toj podjeli biti podređeno pripovijedanju u pravom smislu jer ne može postojati samostalno, ono će biti samo aspekt pripovijedanja. Najviše ćemo se ipak osvrnuti upravo na taj aspekt jer će nas zanimati dijegetske funkcije opisivanja – dekorativna te eksplikativna i simbolička. Dekorativna se funkcija očituje kao pauza ili predah od pripovijedanja pa će kao ilustracija često poslužiti opis Homerova štita u *Ilijadi*. Genette pak napominje da opis teži i oživljavanju događaja, stvari, pojave (1985: 94). Eksplikativna i simbolička funkcija opisivanja koristi se zbog psihologizacije likova – fizički portreti, opisi odjeće i namještaja istovremeno su znak, uzrok i posljedica karaktera lika. Primijetimo kako se u detaljnim i stiliziranim scenskim uputama, kao i u verbalnoj kulisi, u dramskome, a i u kazališnome tekstu ispunja i jedna i druga dijegetska funkcija opisivanja. Ako se prisjetimo navedenih Krležinih i Gavranovih opisa, scenski dekor, rekviziti i ponašanje likova služe čitatelju u oživljavanju, ali i u promišljanju o likovima i dramskoj situaciji.

Nadalje Genette konstatira da su pripovijedanje i opisivanje dva postupka koja se u sadržaju ne razlikuju, a koriste se istim, lingvističkim kodom. Ono što u prvi mah može pasti na pamet kao najveća razlika jest vezivanje pripovijedanja uz kategoriju vremena, a opisivanja uz kategoriju prostora. Naime, „naracija vaspostavlja vremenski niz događaja, dok opisivanje mora da preobradi u niz predstavljanje istovremenih i u prostoru raspoređenih predmeta“ (1985: 95). Osvrćući se na Aristotelovu postavku o prednosti pripovijedanja nad scenskim predstavljanjem u mogućnosti da više radnji obrađuje istovremeno, čak i Genette uklanja takve misli pred pisanom književnošću. I u pripovijedanju i u opisivanju češće će se od čitatelja tražiti da prati sukcesivne događaje i opise pa bi se najbitnije razlikovno obilježje opisa – „rasipanje po prostoru“ – očitovalo u kazališnom tekstu.

U drugome je oprečnom paru diskurz također podređen pripovijedanju zato što je pripovijedanje samostalna kategorija, a diskurz ovisan o pripovijedanju. Genette i u ovom slučaju napominje da se pripovijedanje nikada ne javlja u čistom obliku, uvijek ćemo zateći diskurzivne elemente u naraciji, kao što ćemo primijetiti određen dio pripovijedanja u diskurzu. Diskurzom su obuhvaćene sve izostavljene antičke pjesničke vrste u *Poetici* – lirska, satirična i didaktična poezija – u kojima pjesnik „vodi diskurz direktno u svoje ime“. Tu će Genette dakako ubrojiti i latinsku elegijsku poeziju te ono što bismo danas označili lirskom poezijom, moralnim i filozofskim promišljanjem, esejom, intimnim dnevnikom, dakle sve one vrste čije se umijeće podražavanja ne očituje u pripovijedanju ili oponašanju, nego u diskurzu u vlastito ime.

Ponešto zbunjuje daljnja usporedba s Benvenisteovim razlikovanjem pripovijedanja ili pripovijesti i diskurza s obzirom na to da je njemu diskurz Aristotelovo direktno oponašanje – dakle ne pjesnikov govor, nego diskurz koji pjesnik (ili pripovjedač, op. Genette) pripisuje jednome od svojih likova. No usporedbu Genette razjašnjava supostavljanjem objektivnosti pripovijedanja i subjektivnosti diskurza. Diskurz je ovisan o situaciji u kojoj nastaje, pa će, kako zamjećuje Benveniste<sup>34</sup> (1975: 178–192), biti obilježen zamjeničkim i priloškim deiksama, glagolskim vremenima popust sadašnjega, budućega i prošloga. Pripovijedanje je s druge strane obilježeno govorom u trećem licu i aoristom pa se čini kao da događaji pričaju sebe same (1985: 98). Budući da pripovijedanje nikada ne zatječemo u savršenom, čistom obliku, a diskurz je govorenje u svoje ime, naići ćemo na tzv. diskurzivne umetke ili „autorsko uplitanje“ koje se može uočiti u pripovjednome tekstu u nekolicini postupaka, a Genette navodi samo neke: umetanje kratkoga razmišljanja, naznačivanje prelaska na sadašnje vrijeme, direktno obraćanje čitatelju, pridjevi i prilozi koji podrazumijevaju sud koji je nesumnjivo pripovjedačev, odnosni način, lično ocjenjivanje, tumačenje koje nudi pripovjedač itd. U povijesnome su se razvoju romanesknih tekstova takva uplitanja očitovala na instanci pripovjedača koji je mogao biti pisac-pripovjedač, koji se indiskretno miješa u pripovijedanje, zatim pisac koji prenosi diskurz u prvome licu pa će istovremeno pričati i komentirati događaje te pisac koji dijeli diskurz na više aktera i naposljetku pripovijedanje koje se preobražava u diskurz pisca koji u tom trenutku piše. Potonje navodi Genettea na zaključak da je moguće da

---

<sup>34</sup> Treba napomenuti da se Miočinovičkin prijevod Genetteovih termina razlikuje od Marićevih prijevoda Benvenisteovih termina. Naime kako Marić prevodi, Benveniste tvrdi da se „[B]beseda [se] jasno razlikuje od istorijskog pripovedanja po izboru glagolskih vremena“ (1975: 183), pri čemu napominje da se odlučio za pojam „istorijsko pripovedanje“ da bi izbjegao „narativno vreme“ koje je izazivalo zbrku. Beseda bi dakle bio govor, ili u Miočinovičkinu prijevodu Genettea – diskurz, a istorijsko pripovedanje je pripovijedanje, ili historijsko pripovijedanje, termin koji će koristiti i Biti ([1984] 2018).

će pripovijedanje uskoro biti stvar prošlosti, nešto čega se samo prisjećamo prije no što u potpunosti nestane s horizonta.

Nastaviti se na ovakav Genetteov zaključak i razmišljati o pripovjedaču i pripovijedanju u drami može se činiti izlišnim, no smatramo da se pitanje ne treba usmjeriti na dokazivanje izrazite mimetičnosti dramskoga, a dijegetičnosti epskoga roda. Književne vrste doživljavaju razne promjene, pa tako i na naratološkom planu. Stoga se treba usmjeriti na načine na koje se pripovijedanje ostvaruje, suodnose s radnjom o kojoj se pripovijeda te pripovjednim strategijama kojima se dramska poruka upućuje primatelju (Kovačević 1993: 66). Zadržati se svakako treba na onome što primjećuju i antički filozofi i Genette – čiste mimeze i dijegeze ne susrećemo tako često u tekstovima. Što međutim teorija pripovijedanja može ponuditi analizi dramskoga i kazališnoga teksta ako ih ne želimo dodijeliti naratologiji i shvatiti kao fenomen pripovijedanja?

Poticajem u traženju odgovora na prethodno postavljeno pitanje poimamo Bitijevo vraćanje svakodnevnom govoru ili pričanju u kojemu se pripovjedni tekst postulirao kao „razvojni tekst“ pa mu se ukida njegov puko-obavijesni karakter. U onome što Genette smatra najnižim pripovjednim stupnjem – prepričavanje vlastitim riječima – Biti uočava najviši stupanj reproduktivnoga preokviravanja. Pet Homerovih dramskih stihova na koje se pozivaju Platon, Aristotel i Genette nije puko umetanje koje je izravno preuzeto iz događaja u tekst koji prikazuje te događaje. Isti sadržaj stihova može izgovoriti sudionik događaja i fiktivni lik kojemu je dodijeljeno izgovaranje tih stihova. Međutim u stvarnosti je izgovaranje stihova duhovno očitovanje sudionika događaja, a u fikciji njegovo materijalno očitovanje (Biti 2018: 451). Stoga je sudionik i subjekt događaja, a fiktivni lik postaje objektom događaja i ovisi o pripovjedaču. Prema tome, zaključuje Biti, u govoru lika nećemo zateći puno obavijesti o njegovim mislima, nakanama, htijenjima. Priroda će takvih obavještenja biti iskazana u metalingvističkim (intonacija, stanke, govorne smetnje) i lingvističkim (leksik, frazeologija, sintaksa) svojstvima (2018: 452). Zaključili bismo da se u drami u kojoj prevladava govor dramskih likova pripovjedač može skriti, ali ne u ženetovskom smislu u aoristu i trećem licu, nego u različitim potkodovima kazališnoga i dramskoga teksta koje je naveo i Biti, no jednako se tako može očekivati i njegovo ekspliciranje, što će naravno imati različite funkcije i proizvesti različite efekte na čitatelje/gledatelje. Možemo konstatirati da će skrivanje i otkrivanje ovisiti o komunikacijskoj razini na kojoj se javlja pripovjedna instanca.

### 5.3. Pripovjedač u dramskome i kazališnom tekstu

Budući da se studije o dijegetičkim aspektima dramskoga teksta oslanjaju na naratološke postavke, usporedbe mimetičnosti i dijegetičnosti te dramskoga i epskoga, prije no što predstavimo dosadašnje zaključke, spomenut ćemo dva začetka promišljanja o pripovijedanju i drami. Radi se o prilogima čitanju drame u naratološkom ključu Marine Bricko (1988) i Marine Kovačević (1993).

Na pitanje ima li pripovjedača u drami Kovačević odgovara potvrdno. Međutim za razliku od kakva romanesknog teksta, pripovjedač je u drami uvijek prisutan i uvijek implicitan. Kako autorica tvrdi, takav je pripovjedač sklonjen u „paratekst“, osuđen je na šutnju i skrivanje. U zasebnom je prostoru teksta (didaskalije ili scenske upute) zbog toga što ne želi da čitatelj posumnja u njega, njegov upliv u likove treba ostati nezamijećen kako bi likovi bili što autonomniji. U tom se smislu dramski tekst u potpunosti odjeljuje od ostalih književnih vrsta jer su dramski likovi, kako tvrdi Kovačević, „sličniji nama, konkretniji“ (1993: 66). Implicitnoga pripovjedača lako zamjećujemo u dramskome tekstu, on je grafički naznačen i odijeljen od izmjena dramskih replika tako da se može reći da je na određen način i „ekspliciran“. Kovačević pojavu pripovjedača primjećuje i u kazališnom tekstu premda će tamo biti manje uočljiv nego u dramskome jer će se stopiti s koautorima predstave. Iako autorica tek spominje dodatnu komunikacijsku razinu na kojoj je moguće uočiti pripovijedanje, ne smijemo zanemariti osvještavanje mogućnosti scenskoga prikaza da pripovijeda.

S druge strane Bricko će upozoriti na mogućnost pripovijedanja na komunikacijskim razinama lik-lik i scenski prikaz-gledatelj. Takve postavke omogućuju joj proširenje dramske dijegeze, kako smo već napomenuli, na sve što se priopćuje verbalno. Iako nam takve postavke otvaraju mogućnosti širenja dijegeze na sve komunikacijske razine u dramskome i kazališnome tekstu, treba pripaziti. Naime ako se prisjetimo Aristotelovih i Platonovih određenja, upravo bi govor na razini lik-lik bio pripovijedanje oponašanjem ili pripovjedno oponašanje, dakle naglašeno mimetičan. Zbog toga se Bricko poziva na fleksibilnije shvaćanje recepcije pripovjednoga teksta Martinez-Bonati. Autor mimetičku rečenicu izjednačuje s apofantičkom rečenicom – rečenica s konkretnim singularnim subjektom koja izražava singularni sud (Martinez-Bonati 1981: 23–31, prema Bricko 1988: 327). Ne zadržavajući se na objašnjenju različitih statusa koje mimetičke rečenice mogu imati u pripovjednom tekstu,<sup>35</sup> naglasit ćemo

---

<sup>35</sup> Kako objašnjava Bricko, Martinez-Bonati temelji shvaćanje pripovjednoga teksta na prethodnoj bezuvjetnoj pogodbi s čitateljem: mimetičke rečenice pripovjedača, ali ne likova, treba prihvatiti kao istinite. Ako su rečenice

autoričinu tezu koja je proizašla iz Bonatijeva poimanja mimetičke rečenice kao prihvatljiva instrumenta u prepoznavanju dijegetičkih elemenata u drami: „Dijegetičkim bi trebalo smatrati sve one iskaze likova, ili njihove odsječke, čiji je eksplicitan ili implicitan sadržaj neki singularno-afirmativan sud“ (1988: 328). Dakle u pronalaženju dijegetičkih elemenata u drami trebalo bi tekst analizirati na semantičkoj i pragmatičkoj razini. Nakon što se površinska struktura replika prevede u dubinsku, potrebno je od singularno-afirmativnih sudova odvojiti one koje ju transformiraju (negacija, ireal, modalni oblici uopće) te presupozicije izričaja i indirektno govorne činove. Tek se tada ispred nas nalazi čisti mimetički sloj. Međutim sada smo već svjesni da se neki od tih „elemenata koji transformiraju“ nečiji iskaz uopće ne moraju verbalizirati. Dovoljno je samo prisjetiti se svih neverbalnih glasovnih i neverbalnih neglasovnih potkodova koji se mogu ostvariti na mizansceni, a koje bismo trebali ukloniti kako bismo dobili čistu mimezu.

U tom smjeru Bricko zaključuje da bi dramski tekst od epskoga trebalo razlikovati na temelju vrste posredovne instancije. Kako je već poznato, korištenje auditivnih i vizualnih medija u prijenosu poruke odjeljuje kazališni od ostalih umjetničkih tekstova. Umjesto da se inzistira na tome da dramski tekst ne posjeduje posredujući komunikacijski sustav, treba uočiti da bi scenski prikaz upravo odgovarao posredovnoj razini pripovjedača (1988: 329). Bricko nadalje tvrdi da bi scenski prikaz imao ulogu pouzdanoga pripovjedača pa bi se u kazalištu mimeza umjesto riječima ostvarivala ostenzijom. Indikativno je i autoričino promišljanje o radnji koja se ne prikazuje, nego ju prepričava koji od dramskih likova. Ako sadržaju prepričanoga ne proturječi scenski preneseno zbivanje ili iskaz kojeg drugog lika, status je takvoga iskaza istovjetan onome scenskoga prikaza.

Dade se zaključiti da su obje autorice sklone ideji pripovjedača u dramskome i kazališnome tekstu. Iako se Kovačević zaustavlja samo na tzv. implicitnom pripovjedaču na prvoj komunikacijskoj razini, a Bricko ga pronalazi i na drugima, objema je cilj ustanoviti status i pouzdanost pripovjedača u dramskome tekstu. U tom kontekstu ostajemo pri opoziciji subjektivnost/ objektivnost pri čemu bi potonje bilo obilježje kojemu bi težio pripovjedač u drami kako bi se osigurala autonomnost likova, ali i uvjerljivost njihovih replika. Ipak priključit

---

pripovjedača i lika u kontradikciji, nadmoć predstavljaju pripovjedačeve rečenice, čak i u slučaju nepouzdanoga pripovjedača. Takve Bonatijeve teze kritički propituje Biti (1987: 107). Za početak Biti problem vidi u proznim tekstovima u kojima se vrlo rijetko događa da su pripovjedačeve rečenice apofantičkoga karaktera, nego su češće u „iskrivljenom“ odnosu prema poretku, broju trajanja pripovjednih stavaka. Osim toga Biti smatra da je manjkavost Bonatijevih postavki to što mimetičke rečenice umjetničke proze ne promatra u kontekstu recepcije. Ako bismo ih promatrali u kontekstu fikcije u kojoj nastaju, ne bismo ih mogli prenijeti u predstavljeni svijet, nego bismo ih povezali s motivacijom pripovjedačeva govornoga djelovanja.



ćemo se autoricama i reći da su pripovjedne i pripovjedačke instance u drami moguće, a da se najviše očituju u onome što smo terminološki označili kao autorski upliv, diskurzivni umeci ili elementi koji transformiraju mimetičku rečenicu. Drama bi kao mimetička vrsta prema tome bila ostvarenje Genetteova proročanstva o gubitku potpuno čiste forme pripovijedanja – na skali približena diskurzu više nego dijegezi. Preostaje vidjeti koje su funkcije pripovjedačkih instanci i na kojim se jezičnim razinama ostvaruju.

#### 5.4. Pristupi pripovjedaču i pripovijedanju u drami

Uporište su proučavateljima gledišta i funkcije pripovijedanja dijelovi drame koji su „dramski“ još od antičkoga vremena – prolog i epilog (Groff 1959, Richardson 1988, McIntyre 2004, 2006), uočavanje pripovijedanja u didaskalijama ili scenskim uputama, ali i među dramskim likovima (Groff 1959, McIntyre 2004, 2006). Recentno i relevantno za stilističku analizu jest McIntyreovo istraživanje gledišta iz kognitivno-stilističke i pragmatičke perspektive u kojem se većinom oslanja na Shortove (1996) zaključke o jezičnim indikatorima gledišta, a u kojima možemo uočiti utjecaj Uspenskoga (1970) i njegovih promjena gledišta na vremensko-prostornom, psihološkom, ideološkom i frazeološkom planu, te na Chatmanovu podjelu na gledište (*slant*) pripovjedača i filter lika (1990). U istraživanjima se dakle počelo s pitanjem ima li pripovjedača u drami da bismo se sada usmjerili na određivanje funkcije pripovijedanja.

Čini se da je teoretičarima najlakše bilo uočiti pripovjedača u dramskim dijelovima koje je Aristotel pripisao isključivo dramskoj mimezi. To su govoreni, a posebice pjevani dijelovi antičkih drama prolog, epizodij, eksod i korski dio,<sup>36</sup> od kojih su neki danas poznati terminološki, ali se javljaju u drugoj funkciji i obliku, a neki od njih dobili su nove uloge ili su u potpunosti iskorijenjeni. Dok je s jedne strane vjerojatno bilo lakše odrediti upravo te dijelove pripovjedačkima zbog toga što su drukčiji u odnosu na replike koje izgovaraju likovi, s druge su strane i ti dijelovi upitni jer nije do kraja jasno kome se pripisuju – radi li se o implicitnom ili eksplicitnom pripovjedaču, autoru, posebnom dramskom liku ili više glasova likova. Kako smo već napomenuli, Pfister takve dijelove smatra potencijalom posredujućega komunikacijskog sustava u kojima bi se ispunila funkcija fiktivnoga pripovjedača. Međutim

---

<sup>36</sup> Kako objašnjava Dukat, ulazna i stajaća pjesma zajedničke su svim tragedijama, a pjesme s pozornice i komi postoje samo u nekima. Prolog je čitav dio tragedije prije ulazne pjesme kora, epizodij je čitav dio tragedije između korskih pjesama, a eksod dio nakon kojega nema više korskih pjesama. Korsche se pjesme dijele na ulaznu pjesmu, stajaću pjesmu i kom. Ulazna je pjesma čitav prvi govor kora, stajaća je pjesma bez anapesta i troheja, a kom je zajednička tužaljka kora i onih na pozornici.

pokazali smo da je u drami moguća međurazinska komunikacija pa pretpostavljamo da iz toga proizlaze poteškoće odgovora na pitanje tko pripovijeda.

Već Groff ustanovljuje na primjeru dramskoga prologa iz Brechtove *Dobre duše iz Sečuana* da pripovjedač može biti uključen u događanja, a može biti i samo formaliziran pripovjedač (1959: 279). Richardson će pak prologe i epiloge kao „marginalne primjere pripovijedanja na pozornici“ označiti govorom umjesto autora, izmicanjem iz lika izgovaraju se replike koje su njemu namijenjene, što će nazvati okvirnim pripovjedačem (1988: 195, 210–211). Okvirni je pripovjedač prema Richardsonu osoba koja ostaje izvan fikcijskoga svijeta iako o njemu raspravlja i opisuje ga. Na takvo se Richardsonovo promišljanje pripovijedanja u prologu i/ili epilogu osvrće McIntyre i naziva ga pripovijedanjem u funkciji uokviravanja događanja. Složili bismo se s McIntyreovom postavkom da se u pojavi prologa posebno mogu razlikovati komunikacijske razine i međurazinska komunikacija dramskoga i kazališnoga teksta. Prolog je naime instanca koju ne možemo izjednačiti niti s implicitnim autorom, a ni s jednim od likova, u nju uranjaju i autorska i pripovjedačka razina. U predstavi je začudnije jer postaje jasno da se ne radi o autoru, dok je u dramskome tekstu moguće protumačiti izgovaranje prologa kao govor lika ili likova. Upravo je zbog toga od terminološkoga određenja pripovjedača bitnije ustanoviti njegov odnos prema likovima i status među likovima.

Malo se pažnje posvetilo scenskim uputama i mogućnostima pripovijedanja i pripovjedača na toj razini. Pretpostavljamo da je razlog tome i veća usmjerenost analiza na predstavu, a manja na dramski tekst. McIntyre primjerice tvrdi da će u slučaju čitanja drame dijegetski elementi biti snažnije izraženi, nego u izvedbi, a s obzirom na to da je dramski tekst posredovan, može se pojaviti gledašte (2006: 60). Ako se i govori o gledaštu u dramskome tekstu, ono će biti usmjereno na likove i instance poput prologa, epiloga i korova. U hrvatskoj se znanstvenoj sredini tek Kovačević nešto više osvrće na mogućnosti pripovijedanja u didaskalijama, nazivajući pripovjedačku instancu implicitnom. McIntyre će se posvetiti i razlikovanju implicitnih i eksplicitnih scenskih uputa, pri čemu bi prve bile ono što smo nazvali verbalnom kulisom, a potonje scenske upute koje su obično i grafički odvojene od dijaloga zagradom ili kurzivom (2006: 77–78, prema Aston, Savona 1991). Za razliku od Kovačević McIntyre, vodeći se Wales i Veltruskyjem, naginje autorskoj perspektivi ili „autorskim bilješkama“ u scenskim uputama, a tek se na kraju djelomično ograđuje od takvih stavova govoreći da će neki književni teoretičari tvrditi da se pripovjedni elementi mogu javiti samo u govorima likova (2006: 79).

Posebnost je dramskoga teksta u odnosu na kazališni upravo pojava scenskih uputa čiji se status, pogotovo iz naratološke perspektive, čini zamagljenim. Čak i u slučaju da ne postoji instanca koja bi verbalno pripovijedala, scenski bi prikaz, kako je primijetila Bricko, preuzeo ulogu posredujuće komunikacijske razine te bi i on bio dio fikcionalnoga svijeta. Za početak u dramskome je tekstu scenska uputa grafički odijeljena od dijaloga za koje je čitatelj upućen da ga izgovaraju dramski likovi pa ga čitatelj može, a i ne mora doživjeti dijelom cjelovitoga dramskog teksta. Nadalje, priklonimo li se Kovačević i promatramo scenske upute kao paratekst u koji se skrio implicitni pripovjedač, njihov status u čitatelja opet postaje nedefiniran. Genette tvrdi da paratekstualni elementi nisu ravnomjerno obvezatni (1997: 4) pa je čitatelju prepušteno na volju hoće li ih doživjeti kao dio čitavoga dramskog teksta. Napominje dalje Genette kako su mnoge od tih bilježaka upućene samo određenim čitateljima (1997: 4), što nas navodi na već poznato Fengovo i Shenovo istraživanje o odnosu autora i čitatelja. Podsjetit ćemo da autori navode lingvističke indikatore poput ograđivanja (*hedging*), modalnih glagola i „suosjećajnih alata“ prema kojima možemo zaključiti kojoj je pragmatičkoj ulozi čitatelja namijenjena određena scenska uputa. Scenske upute mogu biti stilizirane i detaljne, u njima možemo prepoznati snažan autorski utjecaj na određene jezične pokazatelje pa bismo mogli zaključiti i da ćemo u dijegetskim elementima u scenskim uputama dramskoga teksta prepoznati upućenost dramskoga teksta isključivo na čitanje.

Kako smo već zaključili, pripovijedanje je moguće i na komunikacijskoj razini lik-lik, što je od navedenih teoretičara nešto detaljnije opisao Brian Richardson. Napominjemo da su njegova istraživanja i terminološka određenja usmjerena na pojavu govora likova u predstavama. Richardson dijeli pripovjedače prema njihovu položaju u fikcijskome svijetu i izvan njega. Prema njemu postoje unutrašnji (pojavljuju se prije prvoga čina ili *off-stage* kada pripovijedaju o tome što se događa dramskim likovima, konkretno u njih ubraja solilokvije), monodramski (govor lika koji čini čitavu dramu ili barem njezin veći dio, pripovijedanje lika supostoji s fikcionalnim svijetom drame), generativni (lik koji je ontološki različit od likova koji proizlaze iz njegova govora, može biti pouzdan i nepouzdan) i okvirni pripovjedači (prolozi, epilozi ili refreni, likovi izvan fikcionalnoga svijeta drame i u njega ne ulaze) te implicitni (idealizirana figura čiju osobnost prepoznajemo u cjelini teksta) i historijski autor (osoba koja je napisala dramski predložak te je u većini slučajeva fizički prisutna na premijeri predstave) (1988: 210–211).

Uočljivo je da se Richardson zaustavlja isključivo na likovima-pripovjedačima te zanemaruje indikatore gledišta u scenskim uputama (McIntyre 2006: 66), što je i očekivano s

obzirom na to da analizira govore likova u kazališnim predstavama. Više opreza treba biti u prihvaćanju ovakve podjele jer, iako Richardson grafički prikazuje da su neki likovi-pripovjedači izvan fikcijskoga svijeta, a neki unutar njega, u objašnjenjima određenih instanci postaje jasno da su svi dijelom istoga. Primjerice nije jasno zašto bi solilokvij primarno bio više uronjen u fikcijski svijet od monodramskoga pripovjedača koji stoji na njegovu rubu. Također iznenađuje potreba da se u podjelu uključe instance implicitnoga i historijskoga autora. McIntyre tvrdi da implicitni i historijski autor ne mogu biti pripovjedači (2006: 74), s čime se možemo i složiti, no u nekim je dramskim dijelovima i prema jezičnim indikatorima jasan „autorski upliv“, što ne opravdava uključenost implicitnoga i historijskoga pripovjedača u podjelu, ali ide u prilog tezi da je ponekad teško zanemariti autorski glas. U navedenoj se Richardsonovoj podjeli potvrđuje nejasan status prologa jer iako je izvan fikcijskoga svijeta, autor ga označuje likom-pripovjedačem (jer se radi o predstavama), dok ostali teoretičari u njima vide autorski utjecaj na pripovjedača.

#### 5.4.1. Čemu nas uči „filmski pripovjedač“?

U potrazi za pripovijedanjem i pripovjedačem u drami i njihovim terminološkim određenjima teoretičari su se najviše usmjerili na predstave iako je jasna namjera da se određeni pojmovi koriste i prilikom analize dramskoga teksta. Primijetili smo da su se njihove analize većinom oslanjale na naratološke postavke, no u znatnoj je mjeri na njih utjecalo i proučavanje pripovjedača i gledišta u filmskoj umjetnosti. Slično kao i u dramskome i kazališnom tekstu, pojava se pripovjedača u filmu također morala dokazivati i objašnjavati, no s obzirom na količinu objavljenih radova i teza o „filmskome pripovjedaču“, čini se da se ona ipak priznaje, usvaja i podrazumijeva (Sontag 1969, Chatman 1978, 1990; Bordwell, 1985; Kozloff, 1988; Wilson, 1986, 2006; Currie, 2006), i to u većoj mjeri zahvaljujući čestoj pojavi glasa preko kadra (*voice-over*). Tehnika omogućuje doživljaj glasa pripovjedača izmještena iz fikcionalnoga svijeta koji nastanjuju likovi te u potpunosti ispunjava posredujuću ulogu komunikacijske razine karakterističnu za pripovjedne tekstove. Stoga ne čudi opetovano pozivanje na teoretičare filma i primjenu njihovih modela posebice na analizu pripovjednih instanci u predstavama.

Susan Sontag (1969) predstavila je gledište u filmu suprotstavljajući mimezu i dijegezu, svijest i predstavljanje te autora i tekst. Njezin je pionirski rad svakako značajan za daljnja izučavanja gledišta u filmu poglavito zbog zamjedbe o oku kamere koje predstavlja skup gledišta koje se kontinuirano izmješta – kamerom se može napraviti „rez“ ili promjena

snimanja. Međutim Sontag tvrdi da se ekvivalent nejasnosti gledišta postignut kamerom ne može tražiti u kazalištu (1969: 110), što će McIntyre navesti na dokazivanje sličnih postupaka koji se ipak mogu proizvesti u kazalištu, a to su subjektivnost i objektivnost (2006 83–85). Dok će se objektivnost nešto lakše postići i dokazati i to većinom položajem likova na sceni, subjektivnost koja se ostvaruje u filmu tako da kamera preuzima vidno polje jednoga od likova teže je ostvariva u kazalištu, no nije nemoguća. Već Groff upozorava na mogućnost gledišta u drami „unutrašnjeg života“ u kojoj se gledatelju dočarava „stanje uma“ lika (1959: 274). Jednostavnom promjenom rekvizita, scenskoga izgleda, glumčeva ponašanja i govora pred gledatelja se podastire san ili unutrašnji život lika, tj. sužava se pogled.

Krute stavove Sontag zamijenit će teorija naracije u filmu Seymoura Chatmana na koju se većim dijelom nastavljaju radovi o pripovijedanju u drami pa ćemo upozoriti na neke njegove teze koje mogu koristiti u daljnjim promišljanjima i biti primjenjive u dramskome i kazališnom tekstu. Koncepti su s kojima nas upoznaje Chatman stajalište (*slant*), što su izraženi stavovi pripovjedača, i filter, koji veže uz mentalne aktivnosti lika (1990: 143) te pojam filmskoga pripovjedača. McIntyre će se u analizama predstava često pozivati na stajalište i filter, pogotovo na potonje koje Chatman dodatno dijeli na percepcijsko (doslovno vezano uz ono što lik fizički vidi) i konceptualno gledište (kroz njega lik manifestira vlastitu ideologiju, stavove, promišljanja). Konceptualno se gledište može povezati s ideološkim planom gledišta Uspenskoga, a čini se kao sretniji termin jer širi krug koji bismo inače povezivali s religijskim ili političkim uvjerenjima i rješava se negativnih konotacija koje vežemo uz ideologiju (McIntyre 2006: 47).

Chatman također postulira instancu filmskoga pripovjedača promišljajući o naraciji i odnosu autor-pripovjedač-lik-gledatelj u filmu. Njegov stav nije široko prihvaćen, premda je većina teoretičara sklona priznati postojanje takve instance pogotovo zbog pojave glasa preko kadra. Termin se naime razvio od pokušaja promjene naratološke terminologije koja je ograničavala film u tome što se pripovijedanje smatralo samo kazivanjem (Bartolac 2009: 70). Chatman pripovijedanje zamjenjuje pojmom pokazivanje (*to present*, što Turković prevodi kao pokazivati, prema Bartolac 2009: 70). Prema njemu implicitni autor pokazuje priču putem kazivača ili onoga koji vrši predočavanje ili njihovom kombinacijom. Filmski pripovjedač instanca je koja posreduje između implicitnoga autora i pripovjedača koji se može nazvati i pokazivačem (*presenter*), čime se implicira da posrednik ne mora nužno koristiti glas (1990: 113). Chatmanov je pripovjedač nesumnjivo izazvao mnoge kritike i potvrde, a s obzirom na to da se sam autor najmanje osvrće na druge mogućnosti filmskoga pripovjedača, osim već

spomenutoga glasa preko kadra, napominjemo da je pokazivač proizašao iz razlikovanja priče (*story*, ono što je pripovijedano) i diskursa (*discourse*, način kojim se pripovijeda) (1978: 9). Pripovjedač ne može biti dijelom i priče i izlaganja priče osim u slučaju lika-pripovjedača. Zato se u slučaju glasa preko kadra vrlo jasno razabire instanca pripovjedača koji postoji onkraj fikcionalnoga svijeta. Implicitnoga pripovjedača Chatman ne izjednačuje s implicitnim autorom, koji nije stvarna osoba, nego je princip unutar teksta kojemu pripisujemo stvaranje djela. Također implicitni pripovjedač može biti ljudsko biće, može biti zamijenjen jednim glasom ili više njih, a ne mora biti prikazan na ekranu (1990: 133–134).

U suprotnosti Chatmanu Bordwell razvija pristup pripovijedanju u filmu kojemu između autora i gledatelja ne treba posrednik poput filmskoga pripovjedača. Taj autor shvaća filmsku naraciju kao proces ili postupak, a ne kao komunikacijski kanal. U potpunosti odstranjuje instance autora i pripovjedača, tj. ne smatra ih bitnima u razumijevanju priče. Pripovijedanje je određen postupak nizanja motiva koji stvaraju priču koja je usmjerena na primatelja, tj. gledatelja, ali ne podrazumijeva pošiljatelja poruke (1985: 62). To je proces koji stvara gledatelj na osnovu znanja, samosvijesti i komunikacije koje posjeduje film pa ni u kojem slučaju nije potreban posrednik. Osim toga Bordwell negira i postojanje implicitnoga autora te se tako udaljuje od Chatmanovih uporišta pripovijedanja u filmskoj umjetnosti.

Razvidno je da se Chatman i Bordwell nalaze na dva suprotna pola među kojima se smjestilo nebrojeno mnogo situacija u filmu u kojima ne postoji glas preko kadra, utjelovljena osoba implicitnoga pripovjedača, lik koji pripovijeda gledatelju, da nabrojimo samo neke. Čini se da je ipak najnejasnija filmska situacija u kojoj gledatelj ne može određenom glasu ili osobi pripisati ulogu pripovjedača. Zato Bartolac zaključuje da upravo u slučajevima kada postoji mjesto neodređenosti, gledatelj može sudjelovati tako što će prazno mjesto popuniti implicitnom funkcijom koja vrši pripovijedanje. Implicitni je pripovjedač stoga funkcija koju možemo pripisati implicitnom autoru na temelju toga što je odgovoran za priču i upravlja pripovijedanjem (2009: 74).

U navedenim otvorenim pitanjima kojima se bave teoretičari filma uočavamo neke već postulirane probleme pripovjednih instanci u drami. Primjerice Chatmanova potreba terminološkoga razgraničavanja pripovjedača i pokazivača u instanci filmskoga pripovjedača, tj. pokazivača podsjeća nas na utvrđivanje scenskoga prikaza kao posrednika kod Bricko, čime bi se potvrdilo da posrednik ne mora uvijek biti ograničen glasom. Bordwellovo upućivanje na važnost gledatelja u konstruiranju priče s jedne strane zanemaruje implicitne autora i

pripovjedača, no s druge se strane u gledatelju ispunja svrha izmjene gledišta. U Gilićevoj se tvrdnji spajaju Chatmanov filmski pripovjedač i Bordwellov gledatelj: čak i kada možemo prepoznati pripovjedača iz jednoga glasa, to je još uvijek mali dio onoga što može proizvesti filmski pripovjedač. On se stoga aktualizira tek recepcijom (u slučaju filma gledanjem) (2007: 93). McIntyre zaključuje da sve taksonomije gledišta (pogotovo prozних pripovjednih tekstova) mogu biti korisno polazište, no nijedan se postojeći postulat ne može dovinuti svim suptilnim mogućnostima dramskoga teksta kao što su supostojanje različitih gledišta ili načini kojima se predstavljaju čitateljima (2006: 55). Zato nam je cilj u nastavku pokazati kako čitatelj dramskoga i gledatelj kazališnoga teksta mogu iz pragmatističke perspektive pristupiti pripovjedaču i gledištu.

#### 5.4.2. Jezični indikatori gledišta

Nakon što je utvrdio postojanje pripovijedanja i pripovjedača u drami, McIntyre (2004) se ne zadržava na terminološkim začkoljicama, nego se usmjerava na dokazivanje stupnjevitosti dijegeze pomoću jezičnih indikatora. On se u svojim postavkama oslanja na teoretičare koji su analizirali prozne tekstove, ali dodaje i neke pragmatističke principe karakteristične za dramu. Poslužio se Simpsonovim (1993) semantičkim presupozicijama<sup>37</sup> za ono što ne može analizirati na leksičkoj razini, Griceovim pragmatičkim presupozicijama i principom kooperativnosti te Shortovim (1996) jezičnim indikatorima gledišta. Budući da se stajališta Paula Simpsona i Dana McIntyrea uvelike oslanjaju na planove gledišta Borisa Uspenskoga, a Shortova taksonomija jezičnih indikatora snažno podsjeća na Uspenskijev frazeološki plan, prije nego predstavimo McIntyreovu, potrebno je razjasniti Shortovu i Uspenskijevu razdiobu jezičnih indikatora gledišta.

Čini se da su Uspenskijeva razmišljanja premoćno utjecala na stilističare poput Chatmana (1978, 1986, 1990), Simpsona (1993), Fowlera (1996) i McIntyrea (2004, 2006), pretpostavljamo zbog namjere da promišljanja o gledištu, autoru, pripovjedaču i liku primijeni na različite književne rodove, ali i drukčije tipove umjetnosti poput slikarstva ili

---

<sup>37</sup> Poslužiti ćemo se Simpsonovim primjerima kako bismo ukratko objasnili što su semantičke pretpostavke. Iz rečenice *Ivan se uspio zaustaviti na vrijeme* možemo izvući dvije pretpostavke: *Ivan se zaustavio na vrijeme* i *Ivan se pokušao zaustaviti na vrijeme*. S obzirom na to da je moguće da je prva pretpostavka netočna i da se Ivan ipak nije zaustavio na vrijeme, preostaje druga pretpostavka. S rečeničnim implikacijama pretpostavke čine ono što Simpson naziva semantičkom osnovom. Semantička je osnova grupa značenja koji daju doslovan smisao rečenici, iz njih se može što zaključiti u bilo kojem kontekstu. Simpson je međutim svjestan da pretpostavke i implikacije, iako opisuju značenje rečenice, nisu dovoljno informativne. Napominje da uz semantičku osnovu uvijek treba imati na umu kontekst izgovaranja pojedine rečenice. Tek spajanjem pragmatičke dimenzije na semantičku osnovu uviđamo što sve jezik može postići kako bi razmijenjene apstraktne rečenice postale pravi iskazi (1993: 116–117).

kinematografije. Tako će se u ilustracijama postavki često osvrnuti na mogućnosti dramskoga i kazališnoga teksta, što smatramo posebno korisnim i poticajnim za ovaj rad. Gledište je prema Uspenskome točka s koje se pripovijeda ili se konstruira slika u likovnome djelu (1979: 3). Njegov će se rad usmjeriti na mogućnosti gledišta pomoću kojih se slaže kompozicija određenoga djela. Njegova je osnovna podjela gledišta na ideološki, frazeološki, vremensko-prostorni te psihološki plan na kojima se može vršiti finija podjela na unutrašnju i vanjsku poziciju te subjektivnost i objektivnost.

Na ideološkome planu Uspenski opisuje isključivo autorovu ideološku poziciju pa će jezični indikatori kao što su „stalni epiteti“ (za primjer su poslužili „stalni epiteti“ iz narodne književnosti, primjerice riječ *Bog* pisana velikim slovom neovisno o tome zapisuje li ju vjernik ili ateist 1979: 24) u rečenici koju izgovara lik upućivati na autorov odnos prema opisivanom objektu, neće ulaziti u govornu karakterizaciju lika. Plan je govorne karakterizacije frazeološki plan gledišta u kojem se može poslužiti jezičnim indikatorima kao što su „autorsko raščlanjivanje rečenice“ ili međusobni odnos datoga i novog, imenovanje, „forme učtivosti“ ili deminutivni oblici, nepravilni upravni govor, unutarnji govor, prevođenje kako bi se informiralo recipijenta o promjeni gledišta, višeglasje ili smjeni unutrašnjega (sudjeluje ili sinkronizirano promatra događanje) i vanjskog (izvan je događanja) gledišta autora. Prostorno-vremensko gledište mjesto je s kojega se pripovijeda. Jezične fiksacije prostorno-vremenskoga odnosa s opisivanoga događaja prema subjektu koji opisuje mogu upozoriti na sukcesivan prikaz, zgušnjavanje vremena, montažu, ptičju perspektivu, dvostruku ekspoziciju. Tako saznajemo podudaraju li se autorova pozicija i pozicija lika. Uspenski tvrdi da se prostorno-vremenski plan najčešće ostvaruje upotrebom gramatičkih oblika vremena i vida te autorove vremenske pozicije (1979: 102). Psihološko je gledište autorovo gledište koje se oslanja na neku individualnu svijest, a u odnosu na objekt opisivanja također može biti vanjsko i unutrašnje gledište. Njih pak razlikuje upotreba glagola unutarnjih stanja, *verba sentiendi*, poput *mislio je*, *osjetio je*, *zastidio se* i modalnih, parentetskih izraza *reklo bi se*, *kao da*, *činilo se*. Upotreba će navedenih biti indikator unutrašnjega psihološkog gledišta (1979: 120–123).

Prema Uspenskijevim planovima gledišta brzo bismo zaključili da su sva primjenjiva na obje vrste umjetničkoga teksta, i na dramski i na kazališni tekst. Već se u uvodnome dijelu postulira kako se dramski tekst kao jedna od vrsta umjetničkih tekstova i predstava u kazalištu uvelike razlikuju prema upotrebi gledišta. Naime Uspenski tvrdi da je u predstavi gotovo nemoguće ostvariti jednake izmjene gledišta, montažu ili višeglasje kao što je to moguće u dramskome tekstu (1979: 6–8). Osim toga Uspenski razlikuje mogućnosti gledišta u



srednjovjekovnome kazalištu, klasičnome 18. i 19. st. te modernome kazalištu. Srednjovjekovno je kazalište, kao i klasično, usmjereno na gledateljevo gledište pa je organizacija mizanscene podređena njemu – glumac ulazi na scenu s desne strane, rijetko se miče na pozornici i ne okreće leđa publici. U dvadesetostoljetnim je predstavama glumcu ipak omogućeno okretanje leđa publici jer se u obzir uzima gledište sudionika radnje.

Organizacija se mizanscene neupitno mijenjala kroz stoljeća, ali ne možemo tvrditi da se to dogodilo pod isključivim ili nadmoćnim utjecajem gledišta gledatelja ili lika kao sudionika radnje. Vjerujemo da se, iako je nastojao ostati otvoren prema ostalim umjetnostima uz književnu, Uspenski nadmoćno oslonio na verbalna sredstva što ga je navelo na razlikovanje dramskoga i kazališnoga teksta prema upotrebi gledišta. Ono se najbolje očituje u dvjema tezama koje se tiču vremensko-prostornoga plana i psihološkoga plana gledišta te subjektivnosti i objektivnosti. Tako autor prostornu određenost pripisuje slikarskoj umjetnosti, a vremensku književnosti, što obrazlaže medijem koji recipijent konzumira u određenim uvjetima. Za proučavanje je slike bitan prostor u kojem se gledatelj nalazi i njezino značenje ovisi o prostornim odnosima, dok se književno djelo čita kao sukcesivno, kroz kakav tijek pa je vremenska komponenta, tj. kompozicija naglašena i u samom djelu. Ako se djelo odlikuje dovoljnom prostornom određenošću, izlagani se sadržaj može prostorno predstaviti na konkretan način, točnije moguće je sadržaj „prevesti“ iz književnosti u kazalište (1979: 114). Iako ih izrijekom ne spominje, povezali bismo prethodnu tezu sa specijalnim deiksama u dramskome i kazališnome tekstu. U Uspenskijevoj tezi pronalazimo uporište za tvrdnju da bi se u (specijalnoj) deiktičnosti ogledao izvedbeni potencijal dramskoga teksta, ali i još jednu potvrdu mogućnosti ostvaraja pripovjednoga gledišta u replikama likova kada prostorna i vremenska određenost nisu detaljno naznačene u didaskalijama.

Upotrebom se modalnih, parentetskih riječi pokušava objektivizirati opis unutrašnjega ponašanja što će učiniti psihološko gledište objektivnim, a ne subjektivnim. To je naravno lako moguće uočiti u pisanome književnom djelu. Ponašanje kojega lika, koje bismo inače opisano pripisali subjektivnom planu ponašanja, u kazališnoj se predstavi prevodi na objektivni plan, tj. na plan vanjskoga ponašanja. Tako ćemo o unutrašnjem stanju lika saznati iz njegovih riječi i postupaka na sceni, čega potvrdu nalazimo i u Bitijevu navođenju metalingvističkih i lingvističkih indikatora misli lika. Sukladno tome u predstavi se stapaju subjektivni i objektivni plan psihološkoga gledišta, što je posebno zanimljivo u pojavi unutrašnjega monologa. On se naime u predstavi ni po čemu ne razlikuje od običnoga monologa – ako neki lik izgovara monolog na sceni, onaj koji stoji pored njega, nema ga pravo čuti (1979: 144). Iako Uspenski

spominje glumčevo ponašanje ili ponašanje lika na sceni kao indikator objektivnoga plana psihološkog gledišta, u kazalištu se izmjenjuje nekoliko komunikacijskih razina i kodova koji omogućuju da se psihološko gledište izmjenjuje češće. Primjerice unutrašnji plan psihološkoga gledišta ne mora biti izražen samo *verba sentiendi*, nego i scenografijom kojom bi se naznačilo da gledatelj promatra ostendirano psihološko stanje lika.

Pokazat ćemo kako se Shortovi jezični indikatori gledišta u proznim tekstovima u mnogočemu poklapaju s Uspenskijevim na različitim planovima gledišta. Mick Short navodi sljedeće: shematski orijentiran jezik (vokabular koji tipično koriste različiti ljudi u različitim situacijama, npr. upotrijebiti stručan ili kolokvijalan naziv za neki predmet označit će dva različita gledišta), vrijednosni izrazi (izrazi koji su evaluativni po svojoj prirodi i prema kojima možemo zaključiti o stavu prema objektu koji se opisuje), dana i nova informacija,<sup>38</sup> indikatori misli lika (korištenje glagola *vidjeti*, *čuti*, *zamišljati*, *misliti*, *vjerovati*...), deikse, socijalne deikse, sekvencioniranje i organizacija događanja (npr. informacija koju bi primatelj u svakodnevnom razgovoru saznao odmah, odgađa se nekoliko trenutaka), ideološko gledište (*world-deixis*, korištenje izraza *terrorist* i *borac za slobodu* za istu osobu značit će da su ih upotrijebile osobe različitih ideoloških stajališta) (1996: 264–282).

Većina se Shortovih indikatora podudara s Uspenskijevim na frazeološkom planu – aktualno raščlanjivanje rečenice Shortov je odnos dane i nove informacije, upotreba oblika uljudnosti i deminutivnih oblika u biti je upotreba socijalnih deiksā. Prostorno-vremensko odredište postiže se spacijalnim i temporalnim deiksama, *verba sentiendi* indikator je misli lika ili psihološko gledište i naposljetku Uspenskijevo se ideološko gledište ili korištenje stalnih epiteta može poistovjetiti sa Shortovim. Stoga su shematski orijentiran jezik, vrijednosni izrazi te sekvencioniranje i organizacija događanja, pretpostavljamo, samo dodani indikatori koje je Short uočio u proznim tekstovima, no sigurno nisu jedini koji mogu upozoriti na promjenu gledišta i vrlo vjerojatno nikada neće biti u potpunosti detektirani i opisani. Ipak treba primijetiti da se i Uspenski i Short osvrću na kontekst u kojem se odvija pripovijedanje, što se posebice vidi na ideološkom, vremensko-prostornom i psihološkom planu. Primjerice iako su vrijednosni

---

<sup>38</sup> Shortovi su primjeri upotreba neodređenoga i određenog člana u engleskom jeziku. Za hrvatski su jezik stoga ilustrativniji primjeri prema kojima se može procijeniti odnos pripovjedača prema primatelju poruke, tj. pripovijedanju. Daje se primjer inkoativne rečenice *Leta iznad kukavičjeg gnijezda: Oni su tamo*. S obzirom na to da čitatelj, tek započevši s čitanjem, ne može znati tko su *oni* i gdje je *tamo*, pretpostavka je da se radi o pripovjedaču koji se ne obazire na gledište čitatelja ili da čitatelj svjedoči portretiranju uma usred razmišljanja. Kako čitanje odmiče, potvrđuju se obje pretpostavke: radi se o pripovjedaču u *ich*-formi koji je stanovnik mentalne ustanove pa čitatelj može suosjećati s njim, istovremeno ga procjenjujući kao nepouzdanoga pripovjedača (1996: 268).

izrazi verbalno kodirani, za njihovo razumijevanje u potpunosti potrebno je znati nešto više o govorniku, njegovim stavovima, vrijednostima i razmišljanjima. U tom će nam smislu pomoći konverzacijske kompetencije.

Toga je svjestan McIntyre pa će Shortovim jezičnim indikatorima pridružiti socio-pragmatičke elemente u analizi gledišta u dramskome tekstu. Tako će uz vrijednosne izraze biti bitno osvrnuti se na korištenje govornih činova, principa kooperativnosti (čvrsto oslanjanje na maksimu kvalitete može se reći izražava eksplicitno konceptualno gledište), paradigme stvarnosti (kada god se likovi sukobljavaju, dolazi do dramskoga razdora, a kada se slažu, svjedočimo dramskoj harmoniji) (2004: 149–155).

### 5.4.3. Deiktičko preključivanje i dvostruka deiktičnost

Ljudsku imaginativnu i interpretacijsku sposobnost kognitivnoga prebacivanja u tuđe deiktičko stajalište ili mogućnost postavljanja u tuđe gledište prepoznala je kognitivna stilistika. Ta disciplina poznaje šest deiktičkih polja ili dimenzija: temporalno, spacijalno, perceptivno, relacijsko, tekstualno i kompozicijsko (Gibbons, Whiteley 2018: 162–163). Perceptivne bismo deikse donekle mogli povezati s onim što Katnić-Bakaršić opisuje personalnim deiksama: sudionici se predstavljaju ličnim zamjenicama, konkretnim osobnim imenima ili imeničnim frazama poput *žena*. Relacijske bismo deikse mogli usporediti s već spomenutim socijalnim deiksama – to su dakle preključivači koji bi naznačili čiju društvenu ulogu ili status (*gospođa, gospođica, vojnik, majka*). Stockwell (2002) pak u pristupu literarnim tekstovima razrađuje takozvane diskursne deiktičke kategorije – tekstualne i kompozicijske deikse. Prvospomenute deikse baziraju se na metatekstualnim referencama kao što je naslov poglavlja, a u potonje autor ubraja iskaze u kojima prepoznajemo žanrovsko određenje i kodiranje teksta poput *bilo jednom*. Ne možemo govoriti o konačnosti popisa deiktičkih polja i prijenosa iz jezika u jezik zbog činjenice da deikse ovise o kontekstu i diskursna su kategorija.

Ipak kognitivni se stilističari slažu oko pojma deiktičkoga preključivanja, tj. mogućnosti prebacivanja na različite deiktičke koordinate, primjerice drugih govornika ili u fikcionalni svijet. U kontekstu fikcionalnoga svijeta naznaka promjene deiktičkoga polja očita je osobito preko upotrebe spacijalnih, temporalnih i personalnih deiksa, kada je čitatelju jasno da će morati preusmjeriti projicirani deiktički centar. Prema tome Galbraith (1995) i Stockwell (2002) razvijaju termine uskakanja (*push*) koje bi značilo preključivanje na deiktičku razinu koja je u potpunosti udaljena od čitateljeve stvarnosti, primjerice kada se započinje s čitanjem, i iskakanja (*pop*) koje označuje preključivanje na deiktičku razinu bližu čitateljevoj stvarnosti,

uključujući i samu stvarnost (prema Gibbons, Whiteley 2018: 164). Iako postoje kritičari (McIntyre 2006) koji se ne slažu s navedenim terminologijom i postavkama, Gibbons i Whiteley sugeriraju da bi uskakanje i iskakanje moglo biti korisno za prepoznavanje i prelazak granica koje dijele realnost i fikciju. Kako napominje McIntyre, upravo će se u drami čitatelj/publika susresti s više deiktičkih polja istovremeno posebno uzimajući u obzir kompleksnost predstave (2006: 111–112). Koristeći se Emmottinim pojmovima smještanja (*priming*) i vezivanja (*bounding*),<sup>39</sup> autor objašnjava da je moguće da su čitatelji svjesni različitih fikcionalnih deiktičkih polja i da se lagano mogu preključivati. Prema različitim glagolskim licima možemo prepoznati koja se vrsta čitatelja vezuje uz određena deiktička polja.

Za stilističku i multimodalnu stilističku analizu drame korisno je spomenuti pojam dvostruke deiktičnosti koju opisuje Herman (1994: 381; 2002: 345) nabrojivši sve mogućnosti deiktičke nestabilnosti lične zamjenice *ti*. U engleskome jeziku *you* može značiti grupu ljudi (u hrvatskom pak jeziku različitim se ličnim zamjenicama pa čak i grafički, pisanjem velikoga slova u zamjenici *Vi* označuju jedna ili više osoba), fikcionalni lik koji u tom slučaju zapravo znači *on/ona*, može se koristiti u fikcionalnom dijalogu između likova, u apostrofiranju čitatelja i njegove stvarnosti. Osim prve mogućnosti lična zamjenica *ti* u hrvatskome jeziku posjeduje jednake kvalitete, a uz to može dvostruko označavati, što znači da ima dva referenta – u fikcionalnom svijetu i izvan njega. Funkcija je dvostruke deiktičnosti u potpunosti uvući čitatelja u fikcionalni svijet kako bi bio toliko angažiran da bi se naposljetku mogao projicirati u svijet lika (Gibbons, Whiteley 2018: 171).

U dramskome i kazališnom tekstu funkcija bi dvostruke deiktičnosti svakako bila isticanje poetičnosti i teatralnosti dramske situacije, ali i naglašavanje višerazinske komunikacije i mogućnosti posredujućega komunikacijskog kanala. Misao o mogućnosti multimodalnoga izražavanja dvostruke deiktičnosti detaljnije opisuju i argumentiraju Gibbons (2012) i Nørgaard (2019). Gibbons tvrdi da se dvostruka deiktičnost multimodalno može ostvariti tako da „čitatelj istovremeno promatra fikcijski svijet i snažno je uključen u njega“

---

<sup>39</sup> Emmott objašnjava smještanje i vezivanje kroz teoriju kontekstualnoga okvira, što će McIntyreu biti korisnije od ranije spomenutih ubacivanja i iskakanja M. Galbraith za koje smatra da su banalni i ne mogu objasniti sve mogućnosti deiktičkoga preključivanja. Kada čitatelj počinje čitati, postoje jasno odvojena dva deiktička polja, ono stvarno, koje je čitatelju primarno, i fikcionalno uz koje se polagano vezuje čitanjem. U idealnim čitateljskim situacijama, kada čitanje nitko i ništa ne ometa, čitatelj postaje sve više smješten u fikcionalnom deiktičkom polju. Fikcionalni svijet međutim može sadržavati više deiktičkih polja, koja se pojavljuju zbog preključivanja u različita gledišta. Čitatelj će više biti smješten u ona deiktička polja iz čijeg se gledišta o njima priča (McIntyre 2006: 111–115).

(2012: 77). Nørgaard zatim daje primjere multimodalnih ostvaraja u romanima poput umetnutih fotografija ili slika koje približuju čitatelju gledište lika – čitatelj preko fotografije zauzima isti položaj ili isto gledište kao i fiktionalni lik. U kazalištu bi se dvostruka deiktičnost mogla postići rekvizitima i scenografijom, točnije određenim prostornim razmještajem rekvizita i/ili likova na sceni gledatelj može dobiti dojam da dramsku scenu promatra iz gledišta dramskoga lika. Radi se o onome što je nagovijestio i Groff kada je pisao o prikazivanju „stanja uma“ u kazališnoj izvedbi, a u čemu se očituje između ostaloga i interdisciplinarnost stilistike kao discipline.

\*  
\*\*

Prema prethodnim poglavljima može se činiti da se u pristupanju pripovijedanju i pripovjedaču u drami previše oslanjamo na naratologiju i filmskoga pripovjedača, alate koji primarno nisu namijenjeni analiziranju dramskoga i kazališnoga teksta. Smatramo da je takva raspodjela snaga, u kojoj je teorija pripovijedanja manje naklonjena drami, rezultat vremena u kojemu se više pažnje posvećivalo pripovijedanju u proznoj fikciji. No to nikako ne znači da se alati namijenjeni prozi i filmu mogu samo prevesti na dramu. Moguće je uočiti sličnosti među navedenim žanrovima, ali napominjemo da ćemo dijegetski aspekt dramskoga i kazališnoga teksta uvijek promatrati kao stupnjevitu pojavu imajući na umu sve mogućnosti obaju. Stoga je u proučavanju dijegetičke prirode dramskoga i kazališnoga teksta potrebno pomaknuti se od pitanja tko pripovijeda i pripovijeda li uopće prema pitanjima u kakvom je odnosu pripovjedna instanca prema dramskim likovima, na kojoj komunikacijskoj razini egzistira i kako je kodirano pripovijedanje?

## 6. Suvremena hrvatska drama

### 6.1. O terminološkoj odrednici<sup>40</sup>

O konfuznosti prilikom pojmovnoga određenja žanrovske, stilske ili vremenske odrednice govore i naslovi hrestomatija, dramsko-teorijskih znanstvenih članaka i knjiga. Branimir Donat piše o postmodernističkom *remakeu* u suvremenoj hrvatskoj drami 1992, četiri godine kasnije Velimir Visković objavljuje članak naslovljen *Izazovi pred mladom hrvatskom dramom*, a iste godine Andrea Zlatar objavljuje *Antičke teme u Mladoj hrvatskoj drami*. Dubravka Vrgoč pak 1997. piše o novome pojmu nove hrvatske drame (primjeri dramskoga stvaralaštva s kraja 80-ih godina), Jasen Boko početkom novoga tisućljeća odlučuje usporedo s terminom nova europska drama koristiti oznaku nova hrvatska drama, a Boris Senker u naslovu daje naznaku *Hrestomatija novije hrvatske drame*.

Neusuglašenost je moguće protumačiti na nekoliko načina: većina teoretičara koji su se odlučivali opisivati suvremeno stanje u hrvatskoj drami to su činili tako da su na objavljivanje dramskih tekstova gledali kao na generacijsku pojavu, odnosno na naraštaj pisaca koji su rođeni u nekoj dekadi. To je automatski značilo da i njihovo dramsko pismo odlikuju određene stilske odrednice, senzibilitet, teme ili prosedei – većina se tih teoretičara odlučivala za sintagmu *mlada hrvatska drama*. Oni koji su iste te dramske pisce označavali sintagmom *postmodernističko dramsko stvaralaštvo* htjeli su ukazati na odnos tih pisaca spram moderne i na način stvaralačkoga pozicioniranja spram prethodećih modela hrvatskoga dramskog pisma.

Iz naslova rada vidljivo je da će se koristiti termin suvremena hrvatska drama zato što se želi naglasiti da navedeni pisci nisu predstavnici nečega kao što je *mlada hrvatska drama* za što mislimo da je ipak naraštajna odrednica i što povežujemo ponajprije uz stvaranje Mire Gavrana i njegovih dramskih pulena. Drame koje će se analizirati ipak pripadaju recentnoj dramskoj literaturi, ne samo zbog vremena u kojemu su pisane i u kojemu se izvode, nego zato što im je zajedničko ocrtavanje društvene zbilje. Zbog toga mislimo da je suvremenost prikladan nazivnik tih drama i zato ćemo se poslužiti određenjem suvremene hrvatske drame koje daje Ana Lederer (1995: 11): to su dakle drame koje nastaju početkom devetog desetljeća kada društvena zbilja determinira kazališni i kulturni život, a također označuje i supostojanje dvaju ili triju generacijskih nizova.

---

<sup>40</sup> Ovo je potpoglavlje dijelom rada objavljenoga u zborniku *Periferno u hrvatskom jeziku, književnosti i kulturi*. (v. više u Bionda 2021: 130–131)

## 6.2. Suvremene devedesete

Devedesete su, čini se, posljednje desetljeće u kojem je dramsko stvaralaštvo sustavno i detaljno stilski i žanrovski opisano u nekolicini dramskih antologija te institucionalizirano i profilirano u nacionalnom književnom kanonu (Žužul 2019: 182–183). Ne želimo problematizirati pojedinačne izbore dramatičara i dramskih tekstova koji su svoje mjesto pronašli u antologijskom okrilju, ali smatramo da nije zgoroga primijetiti o kojim se karakterističnim pojavama za dramsko pismo devedesetih radi. Supostoje već etablirana kazališna imena niktula iz Suvremene hrvatske drame &TD-a, odnosno Akademije dramskih umjetnosti pa se u tom smislu najčešće spominju Miro Gavran, Lada Kaštelan i Mate Matišić, a s druge se strane s velikim očekivanjima najavljuje budućnost hrvatske drame u kojoj nailazimo na primjerice Tomislava Zajeca, Asju Srnc Todorović, Tenu Štivičić, Ivanu Sajko, Ivana Vidića itd. (usp. npr. Bagić 2016: 126–127, Boko 2002: 17 – 22, Lederer 2004: Rafolt 2007, Senker 2000: 35). Među svima je književnim povjesničarima, teoretičarima i teatrolozima zamijećeno kako je teško jednim nazivnikom okupiti stilove svih navedenih dramatičara. Primijećene su dodirne točke u opisivanju dramskoga pisma devedesetih: monologiziranje dijaloga, odnos prema ratnoj, tranzicijskoj zbilji (u smislu referiraju li se na nju dramatičari ili to odbijaju), zatim veći broj dramatičarki i pojava glumaca koji se odlučuju pisati dramske tekstove.

Što se tiče monološke odrednice, ona je predstavljena samorazumljivom, kao odjek tadašnje ratne stvarnosti u Hrvatskoj. Tako Boko pretpostavlja da je povratak monologu isključivo dramaturške prirode zbog stvarnosti koja okružuje dramatičare devedesetih (2002: 23), a Lederer zaključuje da se u odnosu prema europskoj drami s kojom nas povezuje razdoblje tranzicije, a razdvaja iskustvo rata, monolog nameće kao dominantan u oblikovanju dramskoga teksta jer izravno posreduje privatnu priču pojedinca (2004: 71). Lederer također napominje kako treba razlikovati fragmentirani postmodernistički monolog decentriranoga subjekta kojemu nije važna komunikacija i monolog subjekta koji želi komunicirati svojom pričom te pritom uspostavljati odnos prema sebi, drugima i zbilji (isto). Žužul pak upozorava na paradoksalnu i hibridnu narav komuniciranja s obzirom na to da dijalog može biti komunikacijska razmjena među onima koji se ne čuju niti razumiju, a monolog može biti upućen na nekoga drugog ili zamišljenu, nevidljivu publiku (2019: 195).

Ne možemo ne spomenuti *Posljednju kariku* (1994) Lade Kaštelan za koju Boko kaže da se treba naći u svakoj antologiji hrvatskih dramskih klasika stoljeća. Smatramo da je drama

snažno utjecala na dramsko pismo kako devedesetih, tako i sljedećeg desetljeća, s obzirom na to da je postulirala pitanja dramskoga prostora, vremena i subjekta, nakon čega će drugi dramatičari nastaviti razvijati ista pitanja u svojem stilskom potpisu. Vrgoč (1997) dramu određuje prostorno-vremenskom simultankom u kojoj autorica crpi mogućnosti za igre na različitim razinama, primjerice igrama riječi ili igrama sjećanja pokazuje se specifičan koncept prostora i vremena, a istovremeno su te igre jedina mogućnost komunikacije između decentriranih subjekata. Prostor je kategorija metafizičkoga zgušnjavanja triju razdoblja (Ljubić 2006: 361). Likovi su Ona, Majka i Baka koje sve tri imaju 36 godina, pri čemu Ona nagovještuje da će slaviti rođendan s bakom i majkom koje slave istu brojku. Gosti dolaze, razgovaraju među sobom kojem vremenu pripadaju, a prema tome i kojoj kulturi te idealima. Govore i Služavka i Ona, a njihov dijalog povremeno djeluje kao izmjena monologa i unutrašnjega monologa. Kristalizira se međusoban utjecaj brisanja prostora i jasno određenih vremenskih granica te dijaloga, odnosno monologa.

Nadalje prvu je polovicu devedesetih obilježio rat, koji su pojedini dramatičari odlučili tematizirati, a neki su svoj odnos prema njemu definirali bijegom od njegova tematiziranja (Boko 2002: 7). U tom kontekstu kao primjerna drama često služi *Cigla* Filipa Šovagovića, nastala krajem 90-ih pa je autor s kojom godinom odmaka mogao kritički promatrati poslijeratnu svakodnevicu. Promatramo propast obitelji Ciglenečki u ratnom periodu, od 1991. do 1995, pogođenu ratom, neimaštinom. Monološka bi se struktura u tom dramskom tekstu očitovala u dijalogu u kojemu „izgovorene rečenice jedva da traže sugovornika“ (Bagić 2016: 130). Osim toga Šovagović je primjer glumca koji je odlučio pisati za kazalište. Tu pojavu Lederer veže uz opće nezadovoljstvo redateljskom ulogom u razvoju kazališta, kazališne publike i repertoara koja se u konačnici oblikovala u zahtjevu glumaca da igraju suvremenije drame koje komuniciraju s njihovim vremenom. To će se odraziti i na odnos prema scenskom govoru i tekstu kao dramskom predlošku. Glumci će naime tražiti deartificijelnost scenskoga govora, što s vremenom postaje temeljno obilježje glumčeva stila kroz neorealističku dramaturgiju, a nastat će i tip autorskoga teatra kao dokaz da dramski tekst ne mora biti počelo za glumačko istraživanje (Lederer 2014: 115).

Rat je bio jedno od razlikovnih obilježja koje je suvremenu hrvatsku dramu dijelilo od pojava nove europske drame. Nakon što se završio, ostavio je dugogodišnje duboke posljedice na društvo. U kontekstu dramskoga pisma sredina je devedesetih nekim pojavama otvorila, a nekima i zatvorila vrata. Razvoj tehnologije i medija ostavio je traga i na dramu pa su utjecaju medija na suvremeno društvo dramatičari odškrinuli vrata još osamdesetih, u čemu je pionir



Ivan Bakmaz s dramama *Video fabula* (1988) i *Video život* (1992). Ratno je stanje prvoga dijela desetljeća ipak omelo daljnje tematiziranje medija kao važnih čimbenika privatnoga i političkog života suvremenoga čovjeka (Car-Mihec 2007: 492) pa se ponovni susret dramskoga pisma s medijima dočekao objeručke. Tako Nataša Govedić nakon premijerno prikazane drame *Kompjutor* (1997) Tanje Radović komentira: „Bogu (onom kasparovskom) hvala da je netko od hrvatskih dramatičara zapazio da živimo na samom kraju 20. stoljeća, a ne ispred vječno recikliranog Hada i umorne postmoderne kao kulta prerađivanja starijih predložaka“ (1997: 28). Nitko nije mogao predvidjeti munjeviti razvoj tehnologije (osobito u novu tisućljeću) i njezin utjecaj na pojedinca i društvo, ipak hrvatski su dramatičari izravno ili neizravno tematizirali tu pojavu još od kraja osamdesetih naovamo. Žanrovski takvo dramsko pismo Senker određuje tehno-dramama (2000: 36), tom prilikom nazivajući već spomenutu Tanju Radović i Ivanu Sajko njezinim prvakinjama, a Car-Mihec Radovićkinu *Mrežu* (1998) određuje kao *cyberpunk* dramski rukopis (2007: 499). Drugu je polovicu desetljeća obilježila postratna zbilja, u potpunosti obeznačena pojavom medija koji posreduju ljudsko iskustvo. Čovjeku je omogućeno živjeti virtualnu stvarnost i postati biće na računalu, što dovodi do rascjepkanoga subjekta ili njegove osobnosti. Živjeti u takvoj zbilji znači prevrednovati, preoznačavati i preosmišljavati koncept prostora, vremena i subjekta, što u dramskoj fikciji znači da je „prostor tek obmana, groteskna metonimija društvenog stanja koje proizvodi model življenja što se zasniva na potpunom izostanku međusobne komunikacije“ (Car-Mihec 2007: 498).

Pojedinac dakle nije voljan ostvariti komunikaciju s bližnjima ili ljudima koji ga okružuju kako bi stvorio kvalitetne odnose. On pak želi komunicirati, ali s druge strane većinom se ne nalazi sugovornik od krvi i mesa, nego je publika virtualna ili zamišljena pa će stoga takav dijalog više nalikovati monologu. Što to znači za stilistiku dramskoga i kazališnog teksta koja je utemeljenje našla u pragmatističkim i komunikacijskim teorijama još 80-ih, a koja savjetuje primjenu Griceovih maksima, Brown-Levinson i ine principe kooperativnosti? Zaključili bismo da je zbilja takva da su ljudi u njoj svjesni osnovnih pravila ponašanja i pristojnosti tijekom komunikacije, što preneseno u dramsku fikciju znači da do dramskoga sukoba najčešće neće doći zato što tko od likova krši pravila. Posljedično češće se ostvaruje fatička i konativna funkcija – likovi ispunjavaju komunikacijske norme i izgovaraju razgovorne formule tek toliko da ih ispune. Virtualna zbilja pak omogućuje pojedincu da boravi u bilo kojem prostoru i bilo kojem vremenu, sve to iz udobnosti vlastita kauča. Spacijalnost su i temporalnost stoga fluidne dramske kategorije, a dramski su se likovi povukli u svoj privatni prostor: „Nakon što se tematska ponuda očistila od neposrednih ratnih stradanja, najmlađi je

naraštaj domaćih dramskih pisaca zatvorio vrata svojih stanova i polazište pronašao unutar vlastita četiri zida“ (Ljubić 2006: 361).

Uvodno najavljena lica budućnosti hrvatske suvremene drame prema (pr)ocjenama stručnjaka od sredine devedesetih odbijaju postmodernističke eksperimente ignorirajući tako Lehmannovu najavu postdramskoga razdoblja – piše se bez kompleksa o onome što dramatičare zanima i uznemirava, zagovaraju se rubne ili alternativne egzistencije i subkulturne grupe na sceni, razvija se dramsko pismo bez uputa za scensku upotrebu (usp. npr. Boko 2002: 22, Rafolt 2007: 18). Gotovo istovremeno s pojavom Sarah Kane u britanskim kazalištima, koja je postala epitom *in-her-face theatre* ili dramaturgije krvi i sperme, u Kerempuhu se izvodi *Dobro došli u plavi pakao* (1994) Borivoja Radakovića, podnaslovljena kao komedija ili kaos u dva poluvremena. Premijerno je prikazana samo za navijače Dinama *Bad Blue Boys*, a glazbu su radili Pips, Chips & Videoclips. Ivan Trojan napominje kako u tom trenutku hrvatsko dramsko pismo ne komunicira eksplicitno s iskustvima nove europske drame, nego ona postaje sredstvo koje širi tematske vidike, a njezin se interes preusmjerava na socijalnu problematiku (2010: 372).

Gore spomenute glumačke reakcije na redateljsku ulogu u kazalištu imale su direktne posljedice u drugoj polovici devedesetih ne samo na novo oblikovanje scenskoga govora, nego su utjecale i na pojavu autorskih projekata ili poetika, kako ih Lederer oslovljava, među kojima su se istaknula imena poput Renea Medveška, Bobe Jelčića i Nataše Rajković, a koji će pak pokazati kako dramski tekst može nastajati tijekom ili nakon procesa rada. Lederer će tako vrlo često uz rad Bobe Jelčića prišivati epitet autentičnoga pa Jelčić primjerice govori o prisiljavanju govora na autentičnost u novom realizmu svojega teatra, a u *Radionici za šetanje, pričanje i izmišljanje* koristit će autentičan prostor s njegovim stanarima (2004: 120). Osim pojave autorskih projekata<sup>41</sup> ili poetika očito je labavljenje odnosa prema poimanju dramskoga teksta kao dramskoga predloška prema kojemu će se stvarati predstava. Također treba primijetiti da u to labavljenje možemo ubrojiti i zanemarivanje predznaka dramski samom tekstu. Naime ne samo da se takvi projekti ne oslanjaju na dramski tekst kao predložak, nego se koriste različitim tehnikama, medijima i tekstovima u kreativnom, stvaralačkom procesu. Iz te su perspektive zanimljive primjerice predstava *Hamper* (1996) Renea Medveška u kojoj se glumci koriste

---

<sup>41</sup> Pritom u ovom kontekstu najčešće nailazimo na poimanje autorskoga para Jelčić-Rajković kao autorskoga projekta. Rogošić primjerice navodi definiciju autorskoga para kao stalne kreativno-administrativne jezgre kojoj se u samom procesu stvaranja predstave pridružuju različiti sustvaratelji (2013: 83). Autorica nadalje navodi kako se sintagma često javlja u imenima kazališnih predstava ili manifestacija, pri čemu se sugerira da autorima ne pripada samo kazališna inscenacija ili stvoreni tekst, nego čitav projekt (2013: 85).

mimikom, pantomimom i filmskom glumom kao stilskim sredstvima kojim naglašavaju infantilizam ili dramaturgija predstave *Brat Magarac* (2001) u kojoj se Medvešek i glumci služe različitim tekstovima o Franji Asiškome (Lederer 2004: 119).

Ovime se približavamo nultima pa prije no što posve zakoračimo u to desetljeće, čini nam se prikladnim zadržati se na opisu dramskoga pisma Ivane Sajko koje se, kako i Rafolt primjećuje, najčešće veže uz aktualizaciju ženskoga pisma u hrvatskome dramskom miljeu (2007: 21). Cjelokupnome su se njezinom opusu ili pojedinačnim dramama tematski, žanrovski i teatrološki posvetili Čale Feldman (2004) i Rafolt (2007). Pritom se napominje kako su dramatičarkini tekstovi među zanimljivijim tekstovima hrvatske dramske književnosti u zadnjem desetljeću 20. i s početka 21. stoljeća, Sajko je kompozicijski i poetički inovativna, a u tematskom smislu suvremena (2007: 20). Konkretno o tekstu *Žena-bomba* Čale Feldman piše da je pun imenovanih i neimenovanih odlomaka antičkih tragedija, mitoloških slikovnica, ekspresionističke onirike, epske didaktike, medijskih isječaka i birokratskih formula (2004: 127). Taj je tekst uz *Arhetip: Medeju i Europu* objavljen u zbirci naslovljenoj prema prvotno spomenutom tekstu Ivane Sajko (2004). Na početku zbirke stoji napomena da se radi o bilješkama s odigrane predstave. Sva su tri teksta određena monološkim predznakom, pričem je *Medeja* monolog za ženu koja ponekad govori, *Žena-bomba* monolog u kojem sudjeluju žena-bomba, bezimeni političar, njegovi tjelohranitelji i ljubavnica, bog i zbor anđela, jedan crv, Mona Lisa Leonarda da Vincija, dvadeset „mojih“ prijatelja, „moja“ majka i ja, a *Europa* je monolog za majku Courage i njezinu djecu. U svim trima tekstovima didaskalije ne postoje kao tipografski jasno odvojen entitet od tzv. glavnoga teksta, u nekoliko se navrata pojavljuju različiti zborovi ili zbarsko pjevanje, korišteni su novinski članci, istraživanja i tekstovi iz međunarodnih centara za borbu protiv terorizma, pojedine su replike grafostilistički istaknute velikim tiskanim slovima. Tekstovi djeluju kao ukoričen autorski projekt, odnosno kreativan dramaturški proces pastiširanja i stiliziranja različitih glumačkih tehnika kao što su zborovi ili zbarsko pjevanje te medijskih i istraživačkih tekstova. U tom kontekstu tiskani je tekst posljedica već odigrane izvedbe, kreativan se proces već dogodio, performativnost je samo zabilježena, ne čeka da bude utjelovljena.

### 6.3. Suvremenije nulte

Dramski su teoretičari i pisci zainteresirani za oslikavanje društvene zbilje (Weber-Kapusta 2014), a posebno su usmjereni na obilježja posttranzicijskoga hrvatskog društva te globalizacije kojom smo htjeli, ne htjeli i mi kao društvo zahvaćeni (Ljubić 2015). Obitelj dakle

nije ništa novo kada govorimo o tematskom određenju u drami, no novi su problemi s kojima se članovi obitelji susreću. Ono što nam je donijelo postindustrijsko i postmodernističko društvo svakako su izražena individualizacija i subjektivnost pojedinca. Prema tome obitelj postaje svojevrsni inkubator stvaranja identiteta pojedinca i privremeno okupljalište i utočište. Ljubić daje pregled obitelji i što ona znači pojedincima, odnosno likovima u suvremenoj hrvatskoj drami od devedesetih naovamo. Obiteljski su odnosi u tim dramama gotovo uvijek pod utjecajem ratnih ili poslijeratnih trauma pojedinaca zbog kojih pate svi članovi ili ekonomske prilike direktno utječu na muškarce koji bi se trebali materijalno brinuti o ostalim članovima. Također se pisalo i o redefiniranju ženskoga identiteta unutar obiteljske zajednice (*Mrtva svadba*, *Posljednja karika*). U nekim se dramama i postmodernistički pita ima li obitelj kao tradicionalni pojam budućnost (*Svinje*, *Dolina ruža*, *Moj sin samo malo sporije hoda*). Posebno se indikativnim čini autoričin zaključak da se „u suvremenoj hrvatskoj drami obitelj vezuje uz žensko rodno polje, dok se poslovni svijet i materijalni obiteljski probitak vezuje uz muškarce, a on opet uz društvene uvjete. Obitelji se pridaje velika važnost i vrijednost, no ona je najčešće žrtva loših gospodarskih i političkih uvjeta“ (2015: 168 prema Bionda 2021: 131–132).

Ista će autorica, opisujući privatni prostor u suvremenoj hrvatskoj drami, primijetiti da su dramatičari „potražili čovjeka na vjetrometini poslijeratne zbilje – pronašli su ga u njegovu stanu, u luđačkoj košulji, kraj zeca u pacu“ (Ljubić 2006: 372). Subjekt je dakle određen obiteljskim odnosima i još je k tome zatvoren u četiri zida i istraumatiziran ratom. Gotovo da je prisiljen rješavati svoju traumu u takvu okruženju. Navodeći primjere gradnje radnje u dramama devedesetih, Ljubić spominje da se cjeloviti dramski prostor realizira na dvama prostornim planovima: prostoru scene i prostoru duše, prilikom čega navodi primjere poput Zajecovih *Atentatora* (1999) ili *Svinja* (2001). Potonje opisuje nekom vrstom orvelovskoga obrata u klasifikaciji živih bića zbog toga što je privatni prostor pretvoren u stratište, a članovi obitelji u krvnike koji su pravdu uzeli u svoje ruke (2006: 371). Čini se da je suočavanje s traumom ključna tema početkom nultih, u čemu će Govedić prepoznati potencijal za stvaranje suvremenih tragedija (2005: 104). Prenosimo stoga autoričinu definiciju traume u kojoj treba posebno obratiti pozornost na to da ona nije takoreć rezervirana samo za one koji su izravno ili neizravno sudjelovali u ratu u prethodnom desetljeću:

Trauma se pojavljuje i kao odgovor na kronično ili repetitivno izlaganje iskustvima zlostavljanja, posebice zlostavljanja djece, zanemarivanja djece, zatim kao iskustvo sudjelovanja u vojnim operacijama, u urbanom nasilju, zatvorsko iskustvo te posebice boravak u koncentracionim logorima, sudjelovanje u nasilnim vezama, te uopće dugotrajnu

obespravljenost. U svim je ovim slučajevima sam traumatski događaj obično odavno okončan, no reakcija osobe koja od njega strada traje kao permanentna sadašnjica (2005: 84).

Uz doživljena traumatska iskustva, suočavanje s traumom Govedić opisuje terminima poput etička trauma, lažni svjedoci i apatija, pri čemu se posebno zadržava na potonjem, detaljno opisujući dramska pisma dramatičarki Biljane Srbljanović i Ivane Sajko. Teatrologinja naime primjećuje kako su obje uronjene u svjetsko, pa shodno tome i europsko, doživljavanje traume kroz apatiju. Suvremeno je društvo svjesno nedaća kroz koje prolazi Drugi, ali ne čini ništa ili barem ne dovoljno kako bi se Drugome pomoglo, prilikom čega ravnodušno sudjeluje u daljnjem nanošenju nepravde. Srbljanović i Sajko međutim razlikuje, između ostaloga, i to što likovi u Sajkičinim dramama (*Naranče u oblacima* i *Žena-bomba*) potiskuju proživljenu traumu, što ih u početku čini ravnodušnima, a naposljetku izlaz pronalaze u probuđenoj agresiji, dok Srbljanović na vidjelo iznosi osobnu povredu, ranjenost ili ponovno igranje traume, a ne samo njezino svjedočenje i potiskivanje. Srbljanović se bavi politikom žalovanja, a Sajko politikom osвете (2005: 101). Govedić se pak naposljetku pita o mogućem katarzičnom iskustvu publike koja bi gledala uprizorenje traume i zaključuje da bi pisanje suvremenih tragedija značilo prije svega traženje ili izazivanje promjene vladajućih vrijednosti. U tom bi se smislu suvremena drama vratila antičkoj svrsi kora koji bi poslužio kao svojevrsna korekcija ili barem poticaj društva na promjenu.

Iako teatrologinja najveći potencijal navedenih tekstova vidi u transformaciji vezanoj uz emocije, a ne u dramatičarskim tehničkim eksperimentima s didaskalijama, dopustit ćemo si primijetiti kako je izostanak izravnih spacijalnih i/ili temporalnih odrednica u didaskalijama ili tzv. pomoćnom tekstu otvorio mogućnosti za jačanje onoga što bi Pfister nazvao semantiziranjem prostora različitim verbalnim ili neverbalnim modusima. U tom kontekstu Ljubić (2006) se primjerice oslanja na Foucaultovu heterotopiju devijacije<sup>42</sup> u kontekstu prostornoga obrata u književnim tekstovima<sup>43</sup> kako bi opisala suživot iza zajedničkih vrata u Zajecovim *Atentatorima* izjednačujući time privatni prostor članova obitelji sa zatvorom, odnosno duševnom bolnicom. U dramskome pak kontekstu na shvaćanje kategorije prostora

---

<sup>42</sup> Prema Foucaultu heterotopije su zbiljska mjesta koja doista postoje i koja su oblikovana u samom temelju društva. Nalik su protupoložajima, neka su vrsta djelotvorno ostvarene utopije u kojoj se zbiljski položaji koji se nalaze unutar dotične kulture istodobno predstavljaju, osporavaju i izokreću. Foucault ih dijeli na heterotopije krize (internat, kasarna) i heterotopije devijacije (zatvor, duševna bolnica) (1996: 10).

<sup>43</sup> U detaljnome pregledu teoretičara i filozofa koji su se bavili prostorom i prostornim obratom Brković kao zajedničko mjesto navodi isticanje prostora kao dinamičnoga i živog. Njihovo je shvaćanje prostora relativno i relacijsko, razlikuje se od apsolutnoga, kartezijanskog poimanja prostora na temelju kojeg se prostor razotkriva od društva izoliranim, statičnim i fiksiranim „spremištem“ u kojem (se) (z)bivaju drugi entiteti ili procesi (2013: 121).

kao fluidne kategorije smatramo da su bitan utjecaj imali zahtjevi postdramskoga kazališta i teorija performativnosti u izvedbenim umjetnostima. U opisivanju obrata oko 1980. koji je vodio prema postdramskoj estetici Lehmann će reći da je doživljaj prostora, tipičan za postdramsko kazalište, punjenje vizualnoga dojma tijekom izvedbe riječima i gestama. Tako postdramski prostor više ne služi „drami“ ili politiziranoj akciji, nego postaje slikovno-prostorno iskustvo (2004: 215). Nastavljajući s pregledom mogućih i korištenih tehnika poput uokviravanja ili *tableaua*, igre s prostorom i plohom, scenskom montažom, vremenskim prostorima, prostorima sukoba, mjesta iznimke, *theatre on location* te heterogenih prostora, Lehmann oslikava iskustvo prostora koje doživljavaju i proživljavaju jednako glumci i gledatelji. Naglašava se primjerice uporaba svjetla u markiranju granica, poimanje kazališta kao scenskoga slikarstva, filmsko iskustvo u smislu gledateljeve slobode čitanja, gledateljevo iskustvo sebe samoga u unutrašnjosti nekoga vremenskog prostora, dinamika sukoba koja iz dubine pozornice teče prema publici, kazalište kao zajedničko iskustvo i vrijeme te naposljetku fluidne granice između kazališnoga prostora i prostora svakodnevice (2004: 216–226).

S druge će se pak strane Fischer-Lichte, hoteći naglasiti događajnost izvedbe, poslužiti pojmom prostornosti, a ne prostora, kako bi naglasila da se radi o nepostojanoj i tranzitornoj kategoriji. Teoretičarka objašnjava da prostornost ne postoji prije ili poslije predstave, nego se uvijek proizvodi kao tjelesnost i glasovnost tek u predstavi i kroz predstavu. Prostor je pak entitet u kojem se i na kojem se predstava događa pa se često shvaća kao geometrijska oznaka ili kakav kontejner koji raspolaže odrednicama poput visine, širine, dužine volumena itd. Fischer-Lichte smatra da prostor treba shvatiti u performativnom kontekstu kao nestabilan, u stalnoj fluktuaciji jer ga svaki pokret ljudi i objekata, svjetla i zvučanje glasova može promijeniti (2009: 130). Kazališni tekst nudi stalno preosmišljanje prostora predstave na način da se svaki put može drukčije strukturirati i organizirati, što posljedično izaziva promjenu odnosa gledatelja i aktera (glumaca/ izvođača).

U postdramskom je kazalištu dakle posve očekivano da će se tematiziranje traume ili suvremena tragedija koristiti fluidnom kategorijom prostornosti s obzirom na to da može snažnije djelovati na gledatelja koji očekuje katarzično iskustvo. Prenesene na pisanje dramskoga teksta događajnost, fluidnost, tjelesnost i gestualnost kategorije prostornosti mogu se postići neizravnim određenjem prostora, pa čak i rekvizita. Sporadično će se i simbolično pojavljivati motivi poput stola i kreveta kako bi naznačili obitelj kao zajednicu suživota dviju ili više generacija (Ljubić 2006: 365). Osim toga dramatičari će također naglašavati da obiteljski odnosi poput odnosa majke i djeteta ili muža i žene ne znače i prostornu, tj. fizičku bliskost i

obrnuto; naznačena fizička proksemika ne znači nužno toplinu, podršku i ljubav. Na dramski će se tekst stoga prenijeti kazališne tehnike koje navodi Lehmann poput scenske montaže i izdvajanja montažnih jedinica. S jedne strane tako postoje tekstovi poput *Tri zime* (2016) Tene Štivičić i *Srce veće od ruku* (2011) Elvisa Bošnjaka, na koje je očito utjecala prostorno-vremenska simultanka Lade Kaštelan *Posljednja karika*. U *Tri zime* pratimo izmjene triju generacija žena iako nije samo naglašen položaj žene u društvu, nego i prijelaz iz različitih oblika društvenih uređenja u državi te kako je to utjecalo na pojedince i na obitelj, ali isto tako i na problem nasljeđa i društvene odgovornosti. Simultanost se u *Srcu većem od ruku* postiže izmjenom dijaloških i monoloških sekvenci između Muža i Žene, Muža i Prijateljice, Žene i Prijatelja, ništa se ne prepušta gesti, mimici ili proksemici, sve je izgovoreno pa zaključujemo da se radi o dijalogizaciji monologa. Prostornost se u takvim tekstovima stvara preključivanjima i smještanjima u deiktičko polje koje dijele likovi koji dijalogiziraju te koje nestaje kada više ne sudjeluju u komunikaciji.

S druge pak strane postoje dramski tekstovi u kojima se potpuno izbjegava prostorno određenje, i u kojima nema naznaka o tome kako bi mogla izgledati scenografija, pričem se, možemo reći ostvaruje dinamika sukoba koji „iz dubine pozornice klizi prema gledalištu“, odnosno prostor koji stvaraju likovi može biti i zbiljski prostor koji okružuje čitatelja. U *(Pret)posljednjoj pandi ili statici* (2013) Dine Pešuta likovi Luka, Ana, Marin i Marija određeni su rečenicom: *Rodio/Rodila sam se u Sisku 1990*. U izmjenjivanju se replika uglavnom etiketiraju prema nacionalnoj, vjerskoj i seksualnoj pripadnosti, što će postati jedine odrednice za koje se čitatelj hvata. Pešutov tekst Rosanda Žigo i Car-Miheć interpretiraju u ključu teorijskoga koncepta posthumanizma<sup>44</sup> koji je primjenjiv i na tekstove i predstave u kojima je intervencija digitalnih tehnologija minimalna ili izostaje. Karakteristično je strukturirati takve drame na sustavu opreka život/smrt, prisutno/odsutno, rubno/središnje, govor/pismo (Vrgoč 1997: 35, prema Rosanda Žigo, Car-Miheć 2021: 477). Tehnologija postaje sastavnim dijelom habitusa dramskoga lika, među kojima je zamjetna odsutnost čvrstih stavova, ideja i uvjerenja (2021: 480). U kontekstu posthumanističkoga koncepta tijelo je zastarjela kategorija pa je tako

---

<sup>44</sup> Car-Miheć i Rosanda Žigo ne služe se pojmom posthumanizma u svrhu dokidanja humanizma, nego više kao njegovu kritiku, ali i da bi objasnile utjecaj digitalnih medija na suvremenoga čovjeka, odnosno na stvaranje dramskih likova i njihova fikcionalnog svijeta. Teorijski se koncept posthumanizma počeo promišljati nakon računalne medijske revolucije, odnosno nakon prelaska iz doba starih u doba novih medija. Humanizam se odbacuje kao filozofska iluzija, suvereni se subjekt zamjenjuje sustavom jezika i želja, socioekonomskim strukturama te medijima i tehnologijom (Nikodem, Brstilo 2012: 63,64 prema Car-Miheć, Rosanda Žigo 2021: 469). Nove tehnologije utječu na prostorno i vremensko razmještanje subjekta i destabiliziranje postojećih hijerarhija.

moгуće u potpunosti premjestiti svoje bivanje u virtualnu stvarnost, a jednako tako moguće je neprestano iznova stvarati ili osmišljavati vlastiti život.

Važno je također naglasiti da iz postdramske teatrološke perspektive potaknute Lehmannovim *Postdramskim kazalištem* (2004) i njegovim shvaćanjem teksta, proizlazi i posve nov odnos prema tekstu. On više nije (samo) dramski predložak prema kojem će se realizirati predstava ili prema Ubersfeldovoj upute za uporabu. Lehmann predlaže poimanje teksta iz poststrukturalističke perspektive, slično lakanovskom tretiranju ljudskoga tijela „kao imaginarnoga ostatka koherentnosti tekstualnog entiteta obdarenog smislom i značenjem, koji potiskuju strah od fragmentacije, kastracije i temeljne udvojenosti, dvostrukosti“ (Čale Feldman 2011: 101). Za Čale Feldman postmoderni dramatičari stvaraju tekst koji je posve autonomna jedinka i koji u nekim trenucima može čak opstruirati ili ometati predstavljanje. Nadalje teatrologinja predlaže tri smrti ključnih kazališnih instanci koje su se morale dogoditi u procesu osmišljavanja novoga odnosa prema tekstu: glumaca, redatelja i dramatičara. Pritom kao primjere uzima *Stilske vježbe*, najdugovječniju predstavu u Hrvatskoj, nastalu prema Queneauovim *Stilskim vježbama*, predstave u režiji Branka Brezovca i *Ženu-bombu* Ivane Sajko.

Smrt je glumaca tako oprimjerena glumčevim tijelom u predstavi *Stilske vježbe* koje je izvlašteno već samom „dušom“ teksta koji je više puta ponavljajući istu priču na stilski različite načine proglasio ispražnjenost od svake supstancijalne jezgre (Čale Feldman 2011: 102). Redatelj Branko Brezovec svoju je smrt proglasio predstavama u kojima se fragmentirani tekstualni ulomci projiciraju na scenu, na glumčevo tijelo ili se njima glumci služe kao oružjem. Tekstu je tako omogućeno da pokaže svoje suptilne mogućnosti institucionalne kontrole, zaštite ili korištenja tekstualnih prava (2011: 103). Naposljetku Čale Feldman navodi primjere dramskih tekstova Ivane Sajko koji ne potiču događaj ili ne potiču subjekte na akciju. Autorska je smrt tako najočitija upravo u *Ženi-bombi* gdje riječi postaju napad na subjektovo tijelo koje je u nemogućnosti obraniti se, ono postaje preopterećeno da posljednji put vokalno proizvede nestajuću instancu svojega izricanja (2011: 104). Njezini se tekstovi zapravo izruguju upotrebi tekstualnoga materijala koja bi pokušala potvrditi takve prakse. Cilj je dakle stvoriti tekst koji onemogućuje praćenje bilo kakvih uputstava za upotrebu, tj. koji treba potaknuti preosmišljavanje performativnosti.

U kontekstu multimodalnosti dramskoga diskursa sve su se gore navedene smrti, čini se, morale dogoditi kako bi se samom dramskom tekstu u potpunosti omogućilo stvaranje



značenja na razini proizvodnje, a ne na razini dizajna (v. 1.2.2). Shodno tome nestaju ili mijenjaju svoju funkciju tipografski oblici dramskoga teksta poput didaskalija. Oni prepuštaju mjesto autorskome glasu, da bi u konačnici bio ušutkan. Izostanak detaljnih scenografskih uputa te posljedično prenošenje spacijalnih i temporalnih informacija (ako uopće postoje u značajnoj mjeri) u verbalnu kulisu opterećuje dijaloške i monološke replike likova, što može značiti manji utjecaj na redatelja, ali i obezvredjenje smisla komunikacije koja se ispunjava isključivo u konativnoj ili fatičkoj funkciji. U suvremenoj dramskoj proizvodnji koju smo odabrali (multimodalno) stilistički čitati moguće je primijetiti nov (postdramski) odnos dramatičara prema vlastitu tekstu, redatelja prema tekstu i prema predstavi te naposljetku glumaca prema dramatičaru i prema tekstu.

Interpretacije će započeti pogled na tekst *Prizori s jabukom* Ivane Sajko koji se može odrediti pokušajem ometanja predstavljanja u samom tekstu. U kontekstu izvedbe svakako je nastavak najavljene smrti autorice u prethodno spomenutoj *Ženi-bombi*. Autoreferencijalno čitanje prati kao i uvijek napisani tekst. Iz perspektive multimodalnoga stilističkog čitanja potpuno se briše granica između razina kao što su dizajn i proizvodnja. Dok se još sam tekst može odrediti dizajnom s obzirom na to da apstrahira pojave predstavljanja i oponašanja, odnosno mimikrije, u odnosu prema autoreferencijalnom čitanju prilikom kojega autorica ili dramatičarka postaje i izvođačica, može biti i proizvod namijenjen čitatelju sve dok taj isti čitatelj ne postane gledatelj izvedbe. Može se reći da nejasnost uloga u stvaranju autoreferencijalnoga čitanja potvrđuje smrt autora, ali isto tako i propituje poziciju dramskoga teksta isključivo namijenjenog čitanju i poziciju čitatelja kojemu je predstavljen apstraktni dizajn dramatičarke.

Martinićeva se *Drama o Mirjani i ovima oko nje* također može opisati u kontekstu smrti autora. Međutim smrt autora nije kao kod Sajko u funkciji onemogućavanja čitanja ili praćenja uputa, nego se događa da bi se u tekstu prikazalo ono što Sajko čini autoreferencijalnim čitanjem. Martinićev se dramski tekst smjestio na tankoj granici između književnosti i kazališta pa je približen prvotnoj kategoriji prikazao jednakovrijednost i upućenost svih elemenata u dramsku proizvodnju. Upućen na potonju kategoriju u kontekstu postdramskoga kazališta približava se fluidnim kategorijama prostornosti i tjelesnosti.

Zajecova se drama *Ono što nedostaje* i Ferčecova *Radnice u gladovanju* tematski i žanrovski mogu svrstati u kategoriju suvremenih tragedija koje se bave (pr)oživljenim traumama i pritom također upliću spomenute moduse tjelesnosti i prostornosti. *Ono što*

*nedostaje* primjer je tragedije povezane sa suvremenim osjećajem beznađa i apatije. Posebnost je Zajecova dramskoga teksta što se prvi put o traumi silovanja govori u kontekstu počinjena nasilja nad homoseksualcem, ali i o utjecaju traume na suvremeno shvaćanje i poimanje obiteljskih i intimnih odnosa. Zajec međutim ne upliće autorski glas, ne najavljuje se smrt autora, ali je njegov odnos prema tekstu koji mijenja nakon izvedbe opet pokazao da se dramski tekst ne može jednoznačno odrediti ni dizajnom ni proizvodom, nego tim istim kategorijama koje se prožimaju. S druge pak strane Ferčecova drama zapisana je trauma koja se dogodila u zbilji, pričem dramatičar briše granice između fikcije i stvarnosti, ali i ponovno svraća pozornost na vrijednost zapisivanja u odnosu prema izvedbi. Posebnost je Ferčecova teksta što je tematski jedan od rijetkih koji se bavi posttranzicijskim položajem radnika u suvremenom društvu i što se direktno referira na štrajk glađu radnica Kamenskoga, a koji se pak u suvremenim izvedbenim umjetnostima shvaća i kao oblik dramaturgije zapisa. U tom smislu nestalna kategorija kao što je izvedba postaje u kontekstu multimodalne perspektive proizvod opskrbljen elementima dramskoga žanra i posveta ili artefakt jednoga vremena.

## 7. Vizualnost i muzikalnost *Prizora s jabukom*

### 7.1. Ivana Sajko: *Prizori s jabukom (Trilogija o neposluhu)*

Tekstovi<sup>45</sup> se Ivane Sajko, slažu se teatrolozi, teoretičari i kritičari, uklapaju u postdramsku poetiku. Sajko je naime dosad objavila zbirke drama *Smaknuta lica*, *Žena-bomba* i *Trilogiju o neposluhu* prema kojima se kronološki može pratiti primicanje *ne-više-dramskoj*<sup>46</sup> formi:

dok tekstovi objavljeni u zbirci *Smaknuta lica* još uvijek zadržavaju dramsku formu, tj. oblikovani su dijaloški odnosno kroz razmjenu replika likova, u sljedećoj autoričinoj zbirci pod nazivom *Žena-bomba*, u kojoj se osim naslovnog teksta nalaze i *Arhetip: Medeja* i *Europa*, dramska je forma već posve dekonstruirana, što osobito dolazi do izražaja u *Ženi-bombi*, svojevrsnom hibridnom tekstu u proznom obliku. Preostala su dva teksta strukturirana u monološkoj formi polifonijskog karaktera (Gospić 2008: 468).

Promatrajući interpretacije i reakcije na njezino dramsko pismo, nije teško zaključiti da Sajko bježi od bilo kakve žanrovske ukalupljivosti, njezini se tekstovi otimaju preuzeti ulogu uputstava za izvedbu, a sama sudjeluje u, kako ih naziva, autoreferencijalnim čitanjima vlastitih tekstova uvijek s kakvim glazbenim aranžmanom. Česte strategije koje se spominju u interpretativnim postupcima gore navedenih Sajkičinih zbirki svakako su intertekstualnost, citatnost, autoreferencijalnost, upravo tim redoslijedom, kao da autorica napreduje prema postmodernističkom shvaćanju interdiskurzivnosti kao „ironiziranja vlastita i tuđeg govora koje proizlazi iz nepovjerenja u prepoznatljivost i čvrstoću jezika i pisma“ (Ryznar 2017: 76). Tako se primjerice u *Uličarima* s podnaslovom *City tour Orfeja i Euridike* Sajko prvo i naslovno intertekstualno odnosi prema mitu o Orfeju i Euridici, a onda se u fusnoti intertekstualno veže uz pirandellovski rascjep pojašnjavajući glavni prethodni tekst i strukturu drame (Gospić 2006: 472–473). Zatim se, spominjana i kao Sajkičino najbolje dramsko ostvarenje (v. 6.2.), *Žena-bomba* često opisuje u kontekstu citatnosti kao „ispresijecana različitim citatima dokumentarne

---

<sup>45</sup> U ostatku se poglavlja namjerno služim isključivo odrednicom teksta, a ne sintagmom dramski ili kazališni tekst jer će i sama Sajko u uvodnome dijelu čitanja *Prema ludilu (i revoluciji)* žanrovski ovako odrediti svoju knjigu: „To nije teorijska knjiga – upravo u mjeri u kojoj moje drame nisu drame i moja proza nije proza – jer se teorijom služim kao subjektivnim iskustvom, odabirem je nasumce i strastveno, bez pretenzija na njeno polje diskursa, nego jedino na njene okidače i bombe, što mi otvaraju put u vlastitom pisanju“ (2006: 7).

<sup>46</sup> Gospić se ovdje oslanja na njemačku teatrologinju Gerdu Poschmann i njezinu knjigu *Der nicht mehr dramatische Theatertext* u kojoj se autorica najviše osvrće na tekstove Heinerja Müllera, Elfriede Jelinek i Schwaba kako bi opisala njihovu otrgnutost od uobičajene dramske forme i različito posredovanu tekstualnost koja zapravo ističe vlastitu performativnost (2008: 468).

prirode, kraćim novinskim isječcima, autobiografskim i autoironičnim aluzijama, rezultatima istraživanja međunarodnih centara za borbu protiv terorizma itd“ (Rafolt 2007: 19).

Posebno istaknuto Sajkičino stilsko obilježje sigurno je umetanje i šetanje autorskoga glasa od didaskalijaskoga teksta do metanarativnog komentara ili monološke pripovjedačke funkcije. To se kretanje može pratiti s razvojem ili, bolje rečeno, postepenim brisanjem didaskalija. Autorski se glas tako može pojaviti kao autorski komentar u didaskalijama koje cijepaju repliku lika, ali i izvan replika likova (*4 suha stopala*), može biti tipografski različito naznačen kao što je slučaj u kurziviranom umetnutu početku četvrte scene *Uličara*, dok se u *Arhetip: Medeji* glas autorice javlja u didaskalijским uputama koje daje izvođačici za vrijeme probe (Gospić 2008). U *Ženi-bombi*, pa onda i u *Europi*, nemoguće je razlikovati na grafičkoj razini didaskalijски tekst od monoloških sekvenci, stoga se metafikcionalni iskazi spisateljice pretaču u glasove naslovne junakinje, ali kroz njezinu se svijest prelamaju iskazi drugih likova (Gospić 2008: 475).

U zbirci *Trilogija o neposluhu* (2011)<sup>47</sup> okupljena su četiri teksta: *Uvod u disjunkciju* (koji djeluje kao prolog preostalima), *Rose is a rose is a rose is a rose*, *Prizori s jabukom* i *To nismo mi, to je samo staklo*. Zbirka stilski na jednom mjestu obuhvaća sve gore navedene postupke, moguće je uočiti intertekstualne veze, primjerice s *Biblijom* kao i citatnost u *Rose is a rose is a rose is a rose* („Sedam anđela, koji imahu sedam truba, pripremiše se da zatrupe.“ *Otkrivenje* 8,6) ili s molitvama u *To nismo mi, to je samo staklo* (*Anđele čuvaru mili,/ svojom snagom nas zakrili/ prema Božjem obećanju,/ ti nas čuvaj, noću, danju*). Osim u *Uvodu u disjunkciju* nije moguće jasno razlučiti didaskalijски tekst od replika likova, odnosno autorski glas od drugih koji se javljaju i zbog toga što je dramska struktura u potpunosti dekonstruirana. U *Uvodu u disjunkciju* autorski je glas didaskalijски oblikovan i ima funkciju metanarativnoga komentara (JA: Naravno. TI: Doći ćeš opet. *Kukavice.*), dok se u drugim tekstovima prelijeva u monološki strukturirane dijelove teksta ili ostaje metanarativni komentar u funkciji citatnosti, kao u *Rose is a rose is a rose is a rose* (Nekoliko aksioma prema tekstu Alainea Badioua: „Što je ljubav?“, objavljenom u *Conditions*, Editions du Seuil, 1992). Osim izvedbi na festivalima

---

<sup>47</sup> Iz bilješke o autorici na kraju zbirke može se saznati da je drama *Rose is a rose is a rose is a rose* naručena za festival Steirischer Herbst 2008. i premijerno izvedena u režiji kazališne skupine Wunderbaum. Drama *Prizori s jabukom* naručena je za Stadtheater Bern 2009. i premijerno izvedena u režiji Dore Schneider. Tekst *Uvod u disjunkciju* naručen je za festival Steirischer Herbst 2010. u sklopu projekta Mariana Pensottija „The Encyclopediad of Unlived Life“. Drama *To nismo mi, to je samo staklo* dovršena je 2011 (2011: 100).

za koje su bili naručeni, svi su tekstovi u Hrvatskoj doživjeli autoreferencijalno čitanje<sup>48</sup> u izvedbi same autorice.

*Prizore s jabukom* Sajko je izvodila na nekoliko festivala, uključujući i Dubrovačke ljetne igre. U tom tekstu ona utišava autorski glas ili ga prenosi u rubne dijelove teksta kako bi propitala samo poimanje dramskoga žanra. Radi se o 11 brojčano označenih prizora koji nalikuju monološkim testovima ili kratkim proznim ostvarajima. Didaskalija nema, ne postoji tekst koji bi sugerirao podjelu likova ili scenske upute. Oslanjajući se na ideju Sajkičina propitivanja žanra, žanr ćemo u ovom slučaju promatrati onako kako to čini Ryznar pristupajući mu kao diskurznoj strukturi, „odnosno kao promjenjivom, dinamičnom, društveno-povijesno uvjetovanom skupu diskurzivnih obilježja (formalnih, tematskih i stilskih) koji može djelovati kao učinak uokviravanja teksta, ali s kojim tekst može ući i u obilježeni interdiskurzivni odnos (transgresije, subverzije, parodije i sl)“ (2017: 57). Stoga ćemo sve Sajkičine postupke u tekstu *Prizori s jabukom* interpretirati upravo u interdiskurzivnom odnosu prema dramu kao žanru koji se često ocjenjuje mimetičnim i koji je performativan tek na kazališnoj sceni. Taj tekst, kako ćemo pokazati, prekoračuje zadani okvir zatvorena dramskog teksta, ruši postojeće vrijednosne dihotomije mimetično/dijegetično, izraz/sadržaj, kazalište/tekst i u konačnici propituje sam dramski žanr u suvremenom, postranzicijskom, postdramskom, poststrukturalističkom i posthumanističkom svijetu.

### 7.1.1. Paratekstualni praroditelji

Odstajanje od didaskalijskih i scenskih uputa svakako je u skladu s redateljskom poetikom kraja 20. st. (v. 3.1.) i premještanja takvih informacija u paratekstualne elemente teksta poput naslova, popisa likova, predgovora, posvete itd. Oni su pak u kontekstu dramskoga teksta značajni jer omogućuju implicitni pripovjedni glas (v. 5.3, 5.4.) koji je inače vidno ostvaren u unutrašnjem komunikacijskom kanalu, odnosno u replikama likova. *Prizori s jabukom* ističu se i po tome što se izbjegava čak i popis likova koji bi tipografski označio literarni dramski žanr, ali i zbog toga što taj implicitni pripovjedač nije skriven, nije tih da ne bi remetio pripovijedanje likova, nego se, upravo suprotno, ističe svojim mjestom unutar i oko samoga tijela teksta. Autorica se već samim naslovom pa onda i paratekstualnim epigrafom

---

<sup>48</sup> „Autoreferencijalno čitanje je sintagma kojom Ivana Sajko označuje scenske izvedbe vlastitih tekstova u kojima se osobno pojavljuje kao čitateljica, odnosno izvođačica pozicionirana ne na kritičkoj ili estetičkoj distanci, nego unutar problematike iz koje govori. Iz te pozicije izvire i estetička distanca spram jezika, koji nije ništa drugo doli lingvistički i komunikacijski režim proizvodnje koji nam svakodnevno, bilo da se radi o Velikoj depresiji 1929. ili Globalnoj recesiji 2008., nameće sve elemente korupcije i eksploatacije.“ (Kovač 2012: 98).

poigrava s čitateljevim očekivanjima. Prizori<sup>49</sup> naime konotiraju dvije mogućnosti, mogu se motriti kao manje dramske sekvence, a mogu se vezivati uz vizualne umjetnosti, slike, scene, uz ono što se otkriva pogledom, što se temelji na vizualnim modusima. Naslovno je postulirana jabuka u književnosti već ustaljen motiv, mogli bismo reći stalno mjesto. Nalazimo ju u antičkoj mitologiji, kao biblijski motiv, a dijelom je i Kafkine *Preobrazbe* gdje truli unutar Gregora Samse nakon što ga je otac gađao upravo jabukama. Već je naslovom naznačena autoričina želja da zbuni, ali i da nagovijesti u kojem će se ključu čitati tekst koji slijedi.

Prije prvoga prizora citira se *Izgubljeni raj* (1667) Johna Milтона: „*Of Man's first disobedience, and the fruit// Of that forbidden tree whose mortal taste// Brought death into the World...*“<sup>50</sup> i tako dalje. Milton u predgovoru žanrovski određuje *Izgubljeni raj* junačkim spjevom, no to je tek usputna odrednica glavnoj temi predgovora u kojem brani slobodni stih od konvencionalne rime. Autoričin odabir da se otarasi ustaljenih konvencija žanra dramskoga teksta i približi tekst pripovjednim oblicima možemo čitati u intertekstualnoj vezi s Miltonovim predgovorom. Pritom nam se prikladnim čini spomenuti Jennyjevo poimanje intertekstualnosti koje polazi od forme, pričem ga osobito zanimaju one koje na neki način provociraju intertekstualnost. Prema Ryznar to su pretjerano kodirani tekstovi poput parodija koji se uglavnom laćaju hiperkodiranih žanrova i stilova poput epa, viteških romana, skolastičkoga diskurza, romantičarske poezije, gotičkoga romana itd. (2017: 60). Paratekstualno nametnut Miltonov junački spjev prikladan je tekst koji može stajati uz Sajkičin tekst, a *Prizori s jabukom* stilistički su mu sukobljeni,<sup>51</sup> što ćemo detaljno razložiti.

Miltonov je ep izravno nadahnut *Biblijom*, ali teolozi naglašavaju njegovu slobodno tumačenje kronologije<sup>52</sup> događaja već poznate priče o praroditeljima koji su naposljetku izgnani

---

<sup>49</sup> Osim toga čitatelj vjerojatno može evocirati kultnu seriju Ingmara Bergmana *Prizori iz bračnoga života* u kojoj promatramo raspadanje braka odvjetnice i psihologa kroz deset godina. Serija je nastajala u trenutku kada je Europa bilježila sve veću stopu razvoda.

<sup>50</sup> “O čovjekovu prvu neposluhu, i o plodu onoga zabranjena stabla, što mu kobno kušanje dovede na svijet smrt...” prev. Mate Maras, *Izgubljeni raj*, 2013.

<sup>51</sup> Referiram se na Ryznaričino etimološko objašnjenje i usporedbu riječi paratekst i parodija, pričem se oslanja na Genetteovo objašnjenje predmetka *para-* koji istovremeno označava blizinu i daljinu, marginu i ono onkraj nje te objašnjenje toga istog predmetka Linde Hutcheon, koja kaže da *para-* može značiti *pokraj, uz*, intiman odnos i sudioništvo, pa bi prema tome parodija bila stilističko sukobljavanje, moderno prekodiranje koje uspostavlja razliku u srcu sličnosti (Hutcheon 2000: 8, prema Ryznar 2017: 206–207).

<sup>52</sup> Prenosim Miščinov kronološki slijed događaja, iz kojega je vidljivo da Milton ne poštuje kronologiju izvornika kojim se nadahnjuje, ali možemo se referirati na njega tijekom interpretacije: Otac uzvisuje Sina i postavlja ga glavarom anđela, Pobuna Zlođuha protiv uzvišenja Sina, Rat na nebu, Pobjeda Sina, izgon pobunjenih iz raja, Poniranje pobunjenika kroz kaos u pakao, Pobijedeni devet dana leže u ognju pakla, U međuvremenu stvaranje svijeta u šest dana, Stvaranje čovjeka, Sabor u Pandemoniumu, poslanje Zlođuha, Nebeski sabor: Sin najavljuje

iz raja. Budući da je to jedini paratekstualni element, a ujedno i Miltonovi prvi stihovi u epu, koji izravno citira koju drugu knjigu, pretpostavljamo da Sajko računa na to da je čitatelj upoznat sa završetkom Miltonova spjeva, baš kao što je i Milton računao na čitateljevo prethodno kulturološko znanje pristupajući epu. To međutim nimalo ne olakšava susret s *Prizorima* jer je Miltonov *Izgubljeni raj* zbog njegove kronološke cirkularnosti moguće čitati iz dvije perspektive, tzv. teodicejske i etičke, prilikom čega se mijenja i epski junak, odnosno središnji lik. U prvotnome se dakle teodicejskom čitanju, koje razvoj događaja prati kronološki od Zloduhove pobune protiv uzvišenja Sina do konačnoga izгона Adama i Eve iz Edena, junakom može smatrati upravo lik Sotone jer je uspio u svojem naumu da pobijedi čovjeka i zauvijek ga udalji od rajskoga prostora. Osim toga takvo čitanje naglašava dvovlast – Boga s jedne i Zloduha s druge strane, nepostojanje grijeha prije no što zgriješe Adam i Eva, i u konačnici Miltonovo naglašavanje slobodnoga izbora čovjeka, a ne tek puke stvorenosti njegova bitka na sliku Božju iz čega proizlazi da pred moralnim zlom opravdanje treba čovjek, a ne Bog (Miščin 2016: 501–502). U potonjem se pak etičkom čitanju polazi od kraja, od trenutka kada je zlo počinjeno i kada su praroditelji izgnani. Iz toga je očista naravno naglašeno etičko pitanje jer se ne čita od praiskona zla, od njegovih uzroka i početaka, nego se problematizira djelovanje u svijetu obilježeno slobodnim izborom. Kako sugerira Miščin, svakome tko čita *Izgubljeni raj* jasno je da prava povijest čovječanstva počinje od točke u kojoj se nalaze praroditelji na kraju spjeva jer se nitko od čitatelja ne može pozvati na iskustvo nezapamćene edenske idile (2016: 503). On nadalje razvija ontološku teoriju stida oslanjajući se na simultanost teodicejskoga i etičkog čitanja zbog cirkularnosti kronologije događaja.

Smatramo da se odabirom gore spomenutih epskih stihova o grijehu počinjenom kušanjem ploda sa zabranjena stabla, i to u epigrafu, na rubnome mjestu teksta, ali ipak prvome na koje nailazi čitatelj, usmjerava daljnje čitanje upravo iz etičke vizure – šteta je počinjena, okvir je postavljen, preostaje dakle vidjeti što čini čovječanstvo s darom slobodnoga izbora, odnosno kako izgleda egzistencija s ontologijom stida. Pred čitatelja se podastire jedanaest prizora u kojima se izmjenjuju različiti glasovi. Čitatelj pretpostavlja da u tom svijetu postoje neki muškarac i neka žena (*Ugasila sam televizor. Opet sam ga upalio.*), neki mi (*Naša je obaveza zalijevati, okopavati, podrezivati, plijeviti, cijepiti i presađivati.*) i autorski glas koji se

---

žrtvu za spas čovječanstva, Zloduh promatra svemir i stiže na Zemlju, Prva Evina kušnja: demonski san o izgonu iz raja, Anđeo Rafael upozorava Adama na opasnost, Zloduh kruži oko Zemlje, zatim ulazi u Eden, Kušnja i pad, Otac šalje Sina da sudi Adamu i Evi zbog pada, Zloduh se pobjednički vraća u pakao, Grijech i smrt stižu na Zemlju, Svada Adama i Eve, Evino kakanje, Mihael pokazuje Adamu buduća zbivanja, Izgon Adama i Eve iz Edena (2016: 499–500).

prepoznaje u kraćim deiktičnim metanarativnim komentarima, kojima se uglavnom upućuje na smještanje čitatelja u isti fikcionalni prostor i vrijeme u kojemu borave likovi (*To je prvi prizor. Tako završava. Slijede prizori svakodnevnih poslova u vrtu. Još nije gotovo. To je ključ sljedećeg prizora. Onda ide rez, no snimka se može opet prevrtjeti na početak. A onda ide rez. Opet.*) te u dvama dužima, od kojih je jedan citat o kojemu ćemo detaljnije kasnije. Ti su glasovi zarobljeni u metaforičkom paklu ponavljajućih radnji, uokvireni su isključivo vizualnim medijima. Stoga izostanak popisa likova, imenovanja, bilo kakvih personalnih ili socijalnih deiksa navodi čitatelja da promišlja o glasovima koji su utišani (*Kamere ne snimaju zvuk, pa djeluje kao da povraćamo. Usta su im širom razjapljena u muklu tišinu, no sve se čuje, tišina nadglasava sve urlike.*) vlastitim repetitivnim bivanjem (*Znamo još samo gristi, žvakati i gutati pa opet gristi, žvakati i gutati... sve dok nam ne pozli.*).

Potvrdu primarnoga čitanja iz etičke vizure pronalazimo u tome što se čitateljevo deiktičko polje prelijeva iz ženskoga glasa u muški da bi se zatim vratilo u ženski ili da bi se ti glasovi umnožili. Iz toga proizlazi da su junaci *Prizora s jabukom* uspostavljeni u ženskome i muškom glasu, praroditeljici i praroditelju, a čitatelj promatra njihovu borbu koja se očituje u ponavljanju istoga prizora iznova i iznova, uzgajanju jabuke da bi ju ponovno pojeli i gušili se u tišini. U međuvremenu oni pak promatraju na televiziji i slušaju na radiju vijesti o krvavome ratu u kojemu pogiba mnoštvo ratnika, ali bore se i sa samim Sotonom koji dolazi po jabuke koje su uzgojili. Njihov je život besmislen i svodi se na gledanje i promatranje pa bi se u tom smislu izgrađeni fikcionalni svijet u potpunosti uklopio u posthumanističku poetiku (v. 6.3.) drugih dramskih tekstova u kojima se digitalni mediji tematiziraju eksplicitno ili implicitno.

### 7.1.2. Oslikavanje similitudnosti

U Miltonovu *Izgubljenom raj*u anđeo Rafael upozorava Adama na opasnost s obzirom na to da Zloduh kruži oko Zemlje, a anđeo Mihael pokazuje Adamu buduća događanja nakon što počine prvi grijeh. U *Prizorima s jabukom*, u posthumanističkom svijetu, ne postoje takva bića. Upozorenja i navještenja o budućim događanjima (primjerice o meteorološkim događanjima ili posljedicama rata) muškome i ženskom glasu objavljuju se u digitalnim medijima poput radija ili televizije. Prve rečenice prvoga prizora čitatelj ne može pripisati kakvu određenom glasu, one se nižu poput reklamnih slogana ili parola:

Jabuka nije jabuka.

Jabuka je nešto sasvim deseto.



Preciznije rečeno, jabuka je simbol civilizacijskih tekovina na kojima počiva naša zajednica i znak neslomljive vjere u moralne i duhovne vrijednosti na čijim je temeljima sagrađena piramida vlasti. Jabuka je izraz političkoga povjerenja u legitimno izabrano državno tijelo koje donosi zakone, statute i konvencije, postavlja diplomatske strategije i ekonomsko-gospodarske ciljeve, djeluje u skladu s pravdom i općim interesima, raspisuje izbore svake četiri godine, a može objaviti i rat. Jabuka je znak na čijoj smo strani i potvrda da se slažemo s odlukama donesenim u ime naše vlastite sigurnosti, pa stoga podupiremo oružanu akciju protiv neprijateljske sile, njenih vojnih objekata, industrijskih postrojenja, poslovnih centara i drugih strateških uporišta. Jabuka je naša zastava, zabodena među njihove ruševine.

Tako su nam rekli. Nismo posumnjali ni trenutka.  
Jabuka je zastava. Mora vijoriti. (2011: 45)

Prva će rečenica čitatelja asociirati na poznatu Magritteovu sliku na kojoj su prikazani lula i verbalizirani tekst *Ceci n'est pas une pipe!* (*Ovo nije lula*). Stoga ćemo tu inkoativnu rečenicu smatrati citatom u široj diskursnoj sferi, ona će početi proizvoditi stilske i druge učinke pa ćemo taj odnos između citata i diskursa označiti interdiskurzivnim (Ryznar 2017: 68). U iskazu *Jabuka nije jabuka* u potpunosti se destruiira arbitran odnos unutar jezičnoga znaka strukturalistički postavljen kao odnos označenoga i označitelja pa je stoga omogućeno upisivanje novih i novih značenja.

Pišući o Magritteovu slikarstvu, Foucault ga analizira u nekoliko eseja, ali i pisama koje razmjenjuje sa samim Magritteom, od čega je za ovaj rad svakako zanimljiva razmjena o Magritteovu poimanju similarnosti i sličnosti. Sličnost pretpostavlja osnovnu referenciju prema kojoj se propisuje i klasira. Similarnost se nasuprot tome razvija u serijama bez ikakve hijerarhije, koje se mogu pregledavati u jednom ili drugom smjeru, umnažaju se u vrlo sitne razlike. Prikazivanje vlada sličnošću, a ponavljanje similarnošću koje se kroz nju provlači (Foucault 2011: 66–67). To će Magritteovo razlikovanje u konačnici poslužiti Foucaultu kako bi diferencirao klasično od Magritteova slikarstva, pri čemu klasično slikarstvo uvodi diskurs u slikarstvo, iz kojega je jezični element bio pomno isključen, kako bi moglo govoriti, odnosno ponovno obnoviti odnose između slike i znakova. Magritte međutim povezuje verbalne znakove i plastične elemente (kao na gore spomenutoj slici), ali izbjegava njihov afirmativan odnos na kojem je počivala sličnost u klasičnom slikarstvu i „unositi čiste similarnosti, kao i niječne verbalne iskaze u nestabilnost volumena bez koordinata i prostora bez plohe“ (Foucault 2011: 83–84).

Sajko se u *Prizorima s jabukom* postavlja u slikarevu ulogu. Autorica veže verbalne znakove, same riječi teksta, s plastičnim elementima koji za razliku od slikarstva postoje oslikani u jeziku, odnosno uprizoreni i naslovno postulirani vizual s jabukom pa zbog toga

inkoativna rečenica ne započinje pokaznom zamjenicom, nego imenicom koja će odmah potom biti negirana. Sličnost se ostvaruje tako da se iznova ponavlja isti prizor koji muški i ženski glas žive, ono što ipak ima kakvu kronologiju događaja jesu prizori rata koji se izmjenjuju na vijestima koje gledaju. Mogućnost hijerarhije naznačena je rednim brojevima prizora, no i ona se negira u verbalnom modusu. Tako primjerice prizor označen rednim brojem 3. započinje sljedećim rečenicama: *Slijede prizori svakodnevnih poslova u vrtu. Opet smo na početku. Jutro je nakon miomirisnog sutona s razglednice*. Potenciju sličnosti koje bi se odnosile na glavnu referenciju, tj. mogućnost sličnosti *Prizora* s događajima u *Izgubljenom raju* odbacili smo smjestivši Sajkičin tekst na točku u kojoj *Izgubljeni raj* završava. Nadalje može se reći da autorica u verbalnome modusu otkriva dimenziju koju je nemoguće ostvariti samim prikazivanjem ili uspostavljanjem hijerarhijskoga odnosa između teksta i slike, neovisno tko je u tom odnosu kome podređen ili nadređen. Kako tvrdi Foucault, pokazuje se s pomoću sličnosti, a govori kroz razliku (2011: 41). Drukčije rečeno tekst omogućuje Sajko da izbjegne (samo) prikazivanje ili pokazivanje, odnosno vizualne elemente koji bi stajali u kakvu odnosu prema verbaliziranome. Riječi mogu ostvariti simultanost prikazanoga i govorenoga, odnosno kroz riječi se ostvaruje razlika. Daljnje se uspostavljanje sličnosti s poznatom biblijskom scenom u potpunosti narušava rečenicom *Nismo više u stanju zamisliti raj*. Ako pritom zamisao ili misao čitamo onako kao Magritte predlaže<sup>53</sup>, jasno je da će se dalje u prizorima nizati tvrdnje koje odbijaju potvrditi sličnost:

Sjest će nam u glavu kao što su dva puta dva četiri i kao što su dva puta tri šest, to da jabuka nije jabuka, već **dokaz neslomljivog otpora** i neporeciv **znak naše konačne pobjede**. (2011: 52)

Naša je obaveza ponavljati da jabuka nije jabuka, nego **sveti simbol svih žrtava** koje su pale u njeno ime. (2011: 53)

A ti ćeš mu reći da ta jabuka nije jabuka, nego su to **naši momci koji žedaju** usred one pustinje što su je samljeli vlastitim rukama. (2011: 58)

Ostala je samo jabuka. Jedino još ona lijepo napreduje. Još uvijek **vijori**. (2011: 59)

---

<sup>53</sup> U pismu upućenom Foucaultu 23. svibnja 1966, Magritte iznosi sljedeće stavove: „Stvari“ među sobom nisu slične, one jesu ili nisu slične. Samo misao može biti slična. Ona slični time što biva ono što vidi, čuje ili spoznaje; ona postaje ono što joj svijet nudi. Ona je nevidljiva koliko i užitak ili muka. No slikarstvo donosi i jednu poteškoću: u njemu, naime, postoji misao koja vidi i koja se može opisati na vidljiv način. *Las Meninas* su vidljiva slika Velázquezove nevidljive misli. Nevidljivo je, dakle, ponekad vidljivo? Pod uvjetom da se misao sastoji isključivo od vidljivih figura. U tom je smislu očito da naslikana slika – koja je po svojoj prirodi nedodirljiva – ništa ne skriva, dok ono vidljivo koje se može dodirnuti neizostavno skriva nešto drugo oku vidljivo – ako vjerujemo vlastitu iskustvu. (Foucault 2011: 90).

Kaže to nekoliko puta, kao da nas iskušava, srušit će tu jabuku, srušit će tu jabuku, srušit će tu jabuku, srušit će tu jabuku koja, naravno, uopće nije jabuka, već **naša zadnja linija obrane**. (2011: 62)

I evo, sad su unutra, došli su po jabuku, tu jabuku koja nije jabuka, već **nadgrobní spomenik svim našim momcima** koji će zauvijek ostati ležati u onoj pustinji. (2011: 62)

...no više je ne vidi, naravno, nikada i nije mogao vidjeti to što smo mi vidjeli i nikada nije mogao shvatiti to što tek sada postaje jasno, to da ta jabuka zaista nije jabuka, već jednostavno **krv na našim vrtlarskim škarama**. (2011: 63) (isticanja su moja)

Zaključili bismo da je fikcionalni svijet u kojemu obitavaju glasovi obilježen slikama jabuke koje im se različitim modusima i različitim medijima svakodnevno serviraju. One međutim nisu slične, nego similarne pa zato ostaju u istom semantičkom polju rata s izmjenama kako prolaze ratovi i kako novi *momci* pogibaju, a političari izmišljaju nove razloge za rat. Glasovi dakle žive u simulakrumu, pričem se ostvaruju Foucaultove proročke riječi: „Doći će dan kad će sama slika, s imenom koje nosi, ostati bez identiteta zahvaljujući similitudnosti koja će se beskonačno prenositi nekim nizom. Campbell, Campbell, Campbell, Campbell“ (2011: 85).

### 7.1.3. Devijantni stilonazor<sup>54</sup>

U ovome nizu rečenica želimo ukazati na nekoliko interdiskurzivnih veza koje je stvorila tvrdnja *Jabuka nije jabuka*. Budući da smo pretpostavili da ju u početku muški i ženski glas čuju na kakvu digitalnom mediju, smještamo ju u propagandni ili reklamni diskurs, kojega je jedna od glavnih odlika repetitivnost koja potiče primatelje na radnju uobličenu u konzumiranju, kupovanju itd. Kroz prelijevanje muških i ženskih glasova, pa onda i množinskih, čitatelj primjećuje da je propagandna poruka postala dijelom fikcije koju dijele muški i ženski glas, pri čemu upućujemo na to da se konačno metaforičko preslikavanje događa

---

<sup>54</sup> Semino, Swindlehurst (1996) i Semino (2002) razvijaju Fowlerov pojam *mind style* kroz interpretacije filmskih i književnih likova. Tako će primjerice u *Letu iznad kukavičjeg gnijezda* Bromdenov mehanistički pogled na svijet biti rezultat njegova usvajanja konceptualne metafore LJUDI SU STROJEVI. Stilonazor možemo povezati s Fowlerovim ideološkim gledištem ili Chatmanovim konceptualnim gledištem (v. 5. 4. 1.). U kontekstu Sajkičina teksta čini se prikladnijim koristiti stilonazor od ideološkoga ili konceptualnoga gledišta. Semino tim pojmom želi obuhvatiti one aspekte gledišta koji su ponajprije osobne i kognitivne prirode, a koji su svojstveni određenom pojedincu ili zajednički ljudima koji imaju iste kognitivne karakteristike (npr. rezultat su slične mentalne bolesti ili zajedničkog stupnja kognitivnog razvoja) (2002: 97). U muškarca i žene razvija se kognitivno stanje apatije pod stalnim i ponavljajućim utjecajem digitalnih medija i vijesti koji ih okružuju. Temeljne čovjekove kognitivne sposobnosti poput razlučivanja, zaključivanja, otpora protiv nasilja u njih su smanjene ili u potpunosti izostaju.

Termin *mind style* i njegov hrvatski prijevod *stilonazor* prvi su put objašnjeni i korišteni u prijevodu teksta „Stilistika istinitog zločina: mapiranje umova serijskih ubojica“ Christiane Gregorieu (2016 [2007]). Prevoditeljica Puljić ovako objašnjava hrvatsku inačicu: „S obzirom na to da pojam objedinjuje dojam o svjetonazoru i različite jezične prikaze mentalnih osobina neke individue bilo je bitno naznačiti da su pri analizi jednakovrijedni i stil i svjetonazor. Autorovi jezični izbori i uzorci u tekstovima podvrgnuti su procesu interpretacije, nakon čega čitatelji mogu razumjeti svjetonazor likova, neovisno o svjetonazoru autora.“ (2016: b. p.).

u rečenici koja pripada ženskom glasu: *Još uvijek vijori*, a koja se direktno referira na posljednju rečenicu uvjeravačkoga iskaza u prvom prizoru: *Jabuka je zastava*. Istaknute riječi sve redom pripadaju semantičkom polju rata pa je tako jabuka: *neslomljivi otpor, konačna pobjeda, simbol svih žrtava, vijoreća zastava, momci koji žedaju, zadnja linija obrane, momci koji žedaju, nadgrobni spomenik svim momcima* i naposljetku *krv na vrtlarskim škarama*. Možemo zaključiti da je ženi i muškarcu od početka nametnut život obilježen konceptualnim metaforama JABUKA JE BORBA, JABUKA JE ORUĐE, JABUKA JE NACIJA.

Čitatelju početni prizor može djelovati zazorno jer nije siguran tko ili što izgovara rečenice. Tijekom sljedećih uprizorenja čitatelj se smješta u muškarčevu ili ženino deiktičko polje i iz njihova gledišta promatra kako se muškarac i žena ponašaju upravo onako kako je postulirano prvim prizorom. U trećem prizoru postaje jasno da su prvotne rečenice o jabuci kao znaku i simbolu došle preko vijesti s televizora i radija koji čine muškarčev i ženin svijet obveza<sup>55</sup>. Devijaciju njihova uma pod ideološkim utjecajem možemo pratiti od trećeg prizora kada rat počinje:

Politička je situacija kompleksna, pa su i radio i televizor neprekidno upaljeni. Naši su se momci iskrcali na neprijateljskom teritoriju i junački se probijaju naprijed. Pratimo vijesti, no isprva ne shvaćamo tko nam to prijeti? Koga bismo se trebali bojati? Koga bismo trebali mrziti? Zašto? Ne razlikujemo naše vojnike od njihovih vojnika. Ne razlikujemo raketnu paljbu od novogodišnjeg vatrometa. U početku nam je sve isto. Ne znamo puca li se ili se slavi. Ništa ne razumijemo. (2011: 50)

Kako prizori odmiču pod jabukom će ili zastavom oni podupirati oružane akcije protiv neprijateljske sile iako nisu zapravo sigurno zašto su neprijatelji (*Preduhitrili smo neprijatelje koji nam još i nisu bili neprijatelji, no postojale su indicije da bi mogli postati te nas iznenaditi s leđa ili s boka.*), složiti će se da je odlazak u rat radi njihove vlastite sigurnosti iako vrijeme odmiče, a oni postaju sve napetiji (*U ratu prvo stradaju živci. Tješe nas da se ovaj ionako pokazao neisplativim te će njegovo okončanje biti blagotvorno i za ekonomski oporavak države.*), a kada budu gledali kako ostaci njihove pobjede leže na terenu čekajući medicinsku

---

<sup>55</sup> Termin *svijet obveza* potječe iz Ryanine tipologije mogućih svjetova. Autorica razlikuje tekstualni referencijalni svijet, ono što bismo označili fiktivnim svijetom u kojemu obitavaju likovi od stvarnoga svijeta čitatelja i alternativnih mogućih svjetova koje stvaraju likovi. Postoji šest alternativnih mogućih svjetova: *svjetovi znanja* (sastoje se od onoga što likovi znaju ili vjeruju da je istina u fiktivnom svijetu), *prospektivna proširenja svjetova uvjerenja* (mogućnost likova da razmišljaju o hipotetskim budućim događajima u fiktivnom svijetu), *svjetovi obveza* (žive prema obvezama koje je izdao kakav vanjski autoritet ili ih je lik sam sebi nametnuo), *svjetovi želja* (želje koje želi ostvariti, dobre ili loše ovisno o moralnim načelima lika), *svijet namjera* (da se na neki način promijeni fiktivni svijet) i naposljetku *svjetovi fantazija* (primjerice snovi koje sanja lik). (Ryan 1991, prema McIntyre 2006: 126–133).

ekipu, oni će znati da su ratnici poginuli jer su branili njihovu sigurnost te je njihova obveza i dalje zalijevati vrt jer se oni bore na taj način.

Razvidno je da se radi o individuama koje ne preuzimaju ideološke stavove svjesno i promišljeno, zbog kojih bi upadali u probleme, sukobljavali se s ideološkim protivnicama ili koje bi čvrsto branili. Ti su stavovi gotovo upisani u njih čim pogledaju televizijske vijesti, čim čuju radijsku emisiju. Muškarac i žena nisu sposobni učiniti minimalan napor kako bi prešli iz svijeta obveza u svijet namjera u kojem bismo mogli uvidjeti da žele nešto učiniti sa svojim besmislenim, repetitivnim životom i promijeniti ratni teror koji ih okružuje. Čitatelju postaje jasno da je smješten u svijet devijantnoga stilonazora.

#### 7.1.4. Razotkrivanje mimikrije

Potvrdu da se čitatelja uranja u fiktionalni svijet nakon izгона iz raja, možemo pronaći i u liku Sotone koji se javlja u *Prizorima s jabukom*. Naime u *Izgubljenom raju* Adam i Eva ne znaju za pojave maski i maskiranja dok ne zgriješe prvi put. Time je mogućnost maskiranja, prerusavanja i oponašanja izjednačena sa zlom ili grijehom, što će se kasnije tematizirati pogotovo u srednjovjekovnim pasijama gdje lik Đavla ima funkciju „upozoriti gledaoce na zloupotrebu prerusavanja i maskiranja – paklenskih strategija zla“ (Sajko 2006: 32). Kako spominje i Sajko, u pučkome se i lakrdijaškom teatru puno prije dogodilo ono što Lehmann naziva rastvaranjem granice svijeta i modela koja je pružala sigurnost. Srušile su se granice između estetskog i izvanestetskog konteksta, glumca i njegove uloge, kazališne konvencije i crkvene dogme.

U *Prizorima* se dakle slično kao i u *Izgubljenom raju*, gdje je san prikazan kao prva Evina kušnja, Sotona javlja ženi u snu. Ona je pak svjesna da sanja, da je san metaforičan, ali se u množinskom glasu Sotona izjednačuje s neprijateljem koji prodire u snove i tako prijeti njihovu uništenju. Nakon toga slijedi niz iskaza koji služe kao upozorenja što će Sotona napraviti i savjeta što se u trenucima kušnje treba raditi: ponavljati matematičke množinske jednadžbe pa možda otiđe. Neprijatelj se ipak pojavljuje na zgarištima koja su sada pretvorena u pustinju, jedino što još živi jedna je jabuka. Muški i ženski glas ipak znaju kako ga prepoznati:

Pregledali smo sve dosadašnje snimke. Nismo uočili ništa čudno, no upravo je to dokaz da je već tu, među nama, uspješno se prikriva, opasniji i okrutniji nego ikada. Neprijatelj je majstor maskiranja. Poput Sotone. Zato ga i ne možemo vidjeti. To jest, možemo. Vidimo ga. Posvuda. (2011: 59)

Apokaliptični i posthumanistički fikcionalni svijet u kojemu obitavaju ženski i muški glas obilježen je s jedne strane slikama koje smo naznačili u prethodnom poglavlju, a s druge strane vidljivim, neslikovnim. Drukčije rečeno snimke s kamere vidljive su u onom smislu kako Magritte predstavlja vidljivo na slikama koje ništa ne skrivaju, a s druge strane njihova vidljiva stvarnost koja ih okružuje predstavlja mogućnost da im nije sve otkriveno, odnosno da lica koja se javljaju oko njih nose maske. U tom kontekstu može se reći da Sotona ili Neprijatelj koji im je vidljiv i za kojega znaju da je majstor maskiranja predstavlja prvi autoreferencijalni znak koji upućuje čitatelja na to da je teško razlučiti fikcionalno od stvarnoga. To se pak potvrđuje u sljedećem ulomku, kojim završava osmi prizor:

Jedna od fotomontaža Johna Hearthfielda iz 1934. godine prikazuje Hitlera tijekom priprema za nastup. Uz njega stoji Goebbels u funkciji stilista. Uspeo se na fotelju iza Hitlerovih leđa i namješta mu Marxovu bradu. Slika se zove *Mimikrija*. Hearthfield poručuje da je moć prerusavanja jedno od najopasnijih neprijateljskih oružja. Dapače, u srednjovjekovnim crkvenim igrokazima neprepoznatljivost je bila osnovna karakteristika Sotonina lika. U poznatoj anegdoti glumac koji tumači Isusa izlazi iz svoje uloge te isprovociran dobacivanjima iz gledališta proklinje publiku:

- Idućeg puta nek' vam Sotona glumi Boga! (2011: 59–60)

Jezičnim karakteristikama taj prizor u potpunosti odudara od ostatka teksta zato što je pisan u trećem licu, ili bezlično. Koriste se konkretne, provjerljive povijesne činjenice, imena poput Hearthfielda, Goebbelsa, Hitlera, Marxa dijelom su čitateljeva stvarnoga svijeta i direktno na njega referiraju. Može se zamisliti da bi ove rečenice u kakvu znanstvenom diskursu funkcionirale kao fusnota prije navedenom maskiranju (*Neprijatelj je majstor maskiranja*), a potvrdu o znanstveno-teorijskom ili književno-teorijskom obilježju pronalazimo u Sajkičinu eseju naslovljenom „Mimeza vs. realno“ u kojemu uočavamo gotovo identične rečenice o srednjovjekovnim crkvenim igrokazima koje su u kontekstu literarnoga teksta upotpunjene referencom na Heartfieldovu *Mimikriju*<sup>56</sup>. Zbog toga je posve razvidno da u ovom trenutku možemo govoriti o utjecaju autorskoga glasa koji bi sugerirao interdiskurzivnu vezu s kazališnim diskursom ili vizualnim umjetnostima. Istovremeno je i komentar mimetičnosti koja se inače pripisivala kazališnoj umjetnosti ili Austinove teorije performativnosti prema kojoj je sam izvedbeni kontekst dovoljan da se ostvari *mimesis*, da iskaz postane čin jer da se umre na kazališnoj pozornici dovoljno je to reći (Sajko 2006: 31). Budući da je Sotona kao lice prvo

---

<sup>56</sup> Dok se mimikrija češće upotrebljava u prirodoslovlju kako bi označila zaštitnu prilagodbu životinje da postane manje primjetnom, a mimeza u kontekstu umjetnosti označuje oponašateljski ili prikazivački odnos umjetnosti prema stvarnosti, obje riječi imaju isti korijen i potječu iz grčkoga jezika – *mimesis*, grč. *μίμησις* i mimikrija, grč. *μιμέομαι*.

utjelovljen u snovima ženskoga glasa, da bi potom postao dijelom njihove stvarnosti, možemo ga interpretirati u ključu zbunjujućih postdramskih tendencija kazališta. Čitatelju dakle nije omogućeno povući jasnu granicu između fikcionalnoga i stvarnog, estetskoga i izvanestetskoga pa se i u pojavi Sotone i autorskoga glasa (koji možemo čitati kao metanarativni komentar) ostvaruje daljnja desemiotizacija započeta prvom rečenicom *Jabuka nije jabuka*.

No dok je u navedenoj anegdoti o srednjovjekovnim crkvenim prikazanjima glumac izašao iz lika Isusa revoltiran dobacivanjima gledatelja i potom izazvao među njima smijeh zbog svojega iskaza da u dramatziranom realnom na sceni vrag može glumiti da je Krist, Sotona koji je u *Prizorima* došao upozoriti muški i ženski glas da je jabuku potrebno sasjeći, jer su joj grane otežale, ne nailazi na takvo odobravanje smijehom u muškarca i žene. Oni (čitatelju nije jasno radi li se o muškom ili ženskom glasu) ubijaju Neprijatelja vrtlarskim škarama jer ne prihvaćaju da je jabuka ipak samo jabuka, nego je ona za njih metaforički iskaz u semantičkom polju borbe ili rata; oni ne žele utjecaj realnoga na vlastitu dramatzizaciju.

Nakon što su čitatelju u navedenom metafiktivnom komentaru razotkriveni mimikrija te muškarčevo i ženino poznavanje motiva maskiranja, jedanaesti i posljednji prizor završava ovako:

Kamere su se ugatile. Prejeli smo se jabuka. Raskidali smo lica smijehom. Sjedimo u sjeni krošnje, jedno kraj drugoga, čekamo kraj koji ne dolazi i minute se usporavaju u stoljeća. Biramo poze koje pokazuju da smo zbunjeni, pa da smo zabrinuti, pa da nas hvata nervoza i da još uvijek ne znamo odgovoriti na elementarno pitanje:

Što sad?

Uskoro će podne izbrisati sjenu i sunce će nam zagrijati čelik nad glavama. Grijat će nas, peći i pržiti sve dok nam koža ne postane prevelika za tijela u koja ćemo se posušiti. Onda ćemo je svući i držeći se za ruke, goli išetati s pozornice. Nećemo se ni osvrnuti. Vrata ćemo ostaviti otvorena. (2011: 65)

Kraj i početak jaka su stilska mjesta u *Prizorima* jer omogućuju čitatelju posve nov pogled na predloženi fikcionalni svijet. Ako od početka prati kako će muškarac i žena odgovoriti na glavno etičko postavljeno pitanje o slobodi izbora, njihovo pozicioniranje u svijet kazališta otvara pitanja estetskoga i neestetskoga, odnosno kazališnoga znaka koji u izvedbenom kontekstu možemo promatrati u njegovu simboličkom značenju. S tim novim saznanjem o repetitiji uprizorenja ljudske borbe u surovu svijetu i protiv Sotone ili Neprijatelja, njihovo odbijanje afirmiranja jabuke kao jabuke postaje zadovoljavajuće, njihovo ubijanje Sotone vrtlarskim škarama simbolizira pobjedu nad svim zlom koje se sručilo na njihov svijet, neovisno o tome

što su ratno zlo samo gledali na televiziji i slušali o njemu na radiju ne poduzimajući zapravo ništa da spase one koji ginu.

Dopustimo li mogućnost cirkularnosti radnje, kao što se to čini u teorijskim interpretacijama s *Izgubljenim rajem*, omogućujemo simultanost čitanja iz ideološke i estetske perspektive, pri čemu Sajko za razliku od Miliona ne apostrofira dva junačka epska lika, nego su i iz ideološke i estetske perspektive junaci muški i ženski glas. Njihovo je pak junaštvo u oba slučaja upitno jer iz ideološkoga očišta nisu pobijedili zlo rata i nacionalizma, a gledano iz estetskoga uprizoreno je junaštvo ipak simboličke prirode. Osim ako se njegov performativni učinak ostvari u tome da čitatelja/gledatelja potakne na promjenu.



## 7.2. Od prigušene ekfrazе do autoreferencijalnog čitanja

Poznata Rembrandtova slika *Umjetnik u ateljeu* oduvijek začuđuje promatrače zbog svoje zagonetne naracije. Na slici je u prvom planu slikar okrenut prema štafelaju na kojemu se nalazi platno, koje je okrenuto od promatrača. Kako tvrdi Purgar, dijalektika se slike ostvaruje time što slika čini vidljivom sebe, dok istovremeno osporava vidljivost onoga što čini njezino narativno središte (2013: 127). Nastavljajući se na već uspostavljenu dinamiku slike, Wolf primjećuje da njezino ispravno tumačenje proizlazi iz toga da „slika pretpostavlja vanjskoga promatrača čiji je zadatak mnogo zahtjevniji od onoga prikazanih likova. Slika tako daje moć promatraču zahtijevajući od njega da postane svjestan uloge vlastite percepcije. Promatrač je na stanovit način stekao ontološki prioritet nad samim umjetničkim djelom“ (2001: 4, prema Purgar 2013: 127).

Smatramo da se poetika teksta *Prizori s jabukom* može opisati na sličan način zbog toga što je čitatelju vidljiv fiktivni svijet koji smo prethodno interpretirali kao metaforički pakao napunjen vizualnim artefaktima, a istovremeno mu je osporen doživljaj zvukova pa bismo mogli reći da se čitanje odvija u auditivnom vakuumu. Taj se auditivni vakuum može promatrati iz perspektive praznina u teoriji književnosti koje su razradili Roman Ingarden i Wolfgang Iser, a na koje se nastavio Werner Wolf. Potonji će, podrobnije razrađivši teorije praznina, razviti vlastito tumačenje odsutnosti u književnim tekstovima ili tzv. *lacuna*, pri čemu će razlikovati znakovite od neznakovitih odsutnosti<sup>57</sup>, a posebno će se usmjeriti na odsutnosti u lancu označitelja (2019: 5). U tom se kontekstu primjerice možemo osvrnuti na izostanak lanca označitelja koji bi sugerirali žanrovsku pripadnost *Prizora s jabukom* dramskom diskursu poput tipografski odijeljenih didaskalija od tzv. glavnoga teksta, popisa likova, podijeljenost na činove itd. U lancu označenoga odsutnost zvukova ili glazbe također igra veliku igru u tumačenju prizora pa u njemu prepoznajemo stilske mogućnosti koje je Sajko mogla razviti na makro i mikrorazini, ali i potenciju glazbenoga autoreferencijalnog čitanja prilikom kojega čitatelji/gledatelji ne bi bili samo konzumenti scene pred očima, nego i sudionici u njezinoj drami.

Autorica je svjesna zadanih okvira medija literarnoga teksta s izvedbenim potencijalom pa mu suprotstavlja okvir autoreferencijalnoga čitanja. U prvome je tako mogućnost spajanja dvaju medija još od antičke Grčke realizirana u stilskoj figuri ekfrazе, koja je u literarnoj teoriji sačuvala definiciju verbalizirana opisa kakvoga vizualnog prikaza. Autoreferencijalno čitanje

---

<sup>57</sup> Pritom su neznakovite odsutnosti rezultat nevažnosti, nenužnosti ili sklopa okolnosti.

koje prakticira Sajko redovito uključuje glazbenu izvedbu pa se tako modus glazbe i medij glazbenih instrumenata suprotstavlja mogućnostima verbalizirana teksta. Sajko će tako u tekstu naglasiti doživljavanje vidom pa možemo tvrditi da se u *Prizorima* ostvaruju različiti tipovi ekfrazе. Tako se približavamo poimanju figure onako kako ju shvaćaju vizualne umjetnosti. Oslanjajući se na stavove teoretičara vizualnoga obrata W. J. T. Mitchella o ekfrazi kroz način kako tekst prihvaća ili odbija vizualnu reprezentaciju,<sup>58</sup> Purgar dodaje četvrtu inačicu nazvavši ju ekfrastičnom modulacijom. Dok se Mitchell više oslanja na to kako će „plemenitiji oblik umjetnosti“ primiti „manje plemenit“, Purgar ostavlja po strani ideološko-političku motiviranost djelovanja autora pa ekfrastičnu modulaciju opisuje kao autorov stilski i strukturalni odabir kojim se književno modulira tekst pod utjecajem vizualnih medija (2013: 84). Tvrdi nadalje da je suvremena književnost mnogo više obilježena slikom nego što se to može obuhvatiti stilskom figurom poput ekfrazе, čak i ako se proširi Mitchellovim trima konceptima: „slike mogu pričati priče i prenositi konceptualne iskaze, a tekstovi mogu biti vizualni (ekfrastični) da ne upotrijebe niti jednu sliku, čak niti jedan element svojstven slici — boju, oblik ili prostorni dojam“ (2013: 81).

Ekfrastična se modulacija u verbalnome modusu realizira na više razina:

- a) na razini lanca označenoga u odustnosti glasovnosti (*Držimo se za trbuhe i previjamo napola. Kamere ne snimaju zvuk, pa djeluje kao da povraćamo. [...] Usta su im širom razjapljena u muklu tišinu, no sve se čuje, tišina nadglasava sve urlike. [...] Okreću se i prema kamerama. Vjerojatno mole da im se skrate muke.[...] Nedostaje samo smijeh. Ne čuje se kako urlamo.*),
- b) na remedijacijskoj<sup>59</sup> razini reprezentacijom vizualnih medija unutar literarnog, primjerice ekfrastičnim opisom razglednice (*Razglednica je snimljena u suton, dok*

---

<sup>58</sup> Mitchell razlikuje ekfrastičnu ravnodušnost, nadu i strah. Ekfrastična ravnodušnost znači stav da riječi nikada ne mogu ravnopravno prenijeti slikovno iskustvo, može se govoriti o vizualnom objektu, ali ga se ne može dočarati. Ekfrastična nada odnosi se na metaforičku mogućnost jezične predodžbe, to su tekstovi koji nam daju da vidimo. Ekfrastični strah pak s jedne strane podrazumijeva strah da će plemenitiji oblik umjetnosti biti zagađen s onim manje plemenitim, a s druge strane upućuje na to da slike već sadrže sve ono što je riječima moguće opisati, a to još i pokazuju. (Purgar 2013: 79)

<sup>59</sup> Iz perspektive intermedijalne naratologije Marie-Laure Ryan objašnjava pojam remedijacije kao intermedijalno ulančavanje teksta i slike, književnosti, filma i masovnih medija te navodi devet mogućnosti ulančavanja: izum medija koji će nadomjestiti ograničenja drugoga medija, promjene u tehnološkim uvjetima obrade podataka, sadržaj nekog medija uvijek je neki drugi medij, medij preuzima društvenu ulogu drugoga medija, reprezentacija jednoga medija unutar drugoga na mehanički ili deskriptivan način, medij oponaša tehnike drugoga medija, stari medij preuzima tehnike novoga, umetanje jednoga medija u drugi, transpozicija iz jednoga medija u drugi. (prema Purgar 2013: 99 –101)

*biljke tonu u mirisni polumrak, a vrt je najljepši zbog sunca što pada na drugu stranu ograde. Na ljude. No ja stojim na pristojnoj udaljenosti, gledam kako se nebo oblijeva crvenilom i razmišljam o botanici. Tu je i on. Na istoj slici. U ruci drži vrtlarske škare i obrezuje suhe grane.) i oponašanjem tehnike filmske kamere i kazališne pozornice (I snimka se tu prekida. Rez. [...] Onda ide rez, no snimka se može opet prevrtjeti na početak [...] A onda ide rez. Opet. [...] Biramo poze koje pokazuju da smo zbunjeni, pa da smo zabrinuti, pa da nas hvata nervoza i da još uvijek ne znamo odgovoriti na ono elementarno pitanje: Što sad?) te*

c) na semiotičkoj razini već opisanom interpiktorijalnošću<sup>60</sup> Heartfieldove *Mimikrije*.

Sve bi se navedene primjere moglo objediniti pod kišobranski pojam pisanja izvedbene „stišane“ ekfrazе, pričem se ističe nemogućnost transpozicije ideja instrumentalne glazbe ili zvukova u literarno djelo (Schirmacher 2016: 102–104).



Slika 1. Autoreferencijalno čitanje Prizora s jabukom – Dubrovačke ljetne igre (slijeva nadesno: Alen Sinkauz, Ivana Sajko, Nenad Sinkauz)

Transpozicijom *Prizora s jabukom* na pozornicu Dubrovačkih ljetnih igara (2012) ostvaruje se mogućnost modusa glasovnosti tako što se uz autoreferencijalno čitanje teksta same autorice na pozornici nalaze glazbenici Alen i Nenad Sinkauz. Rad braće Sinkauz Suzana Marjanić ubraja u glazbene performanse s manipulacijom zvučnim efektima. Kako napominje Marjanić, neki ih glazbeni kritičari uspoređuju s eksperimentalnim glazbenim performansima

<sup>60</sup> Liliane Louvel predlaže tipologiju ikonotekstova na osnovi razlikovanja između vizualnoga i verbalnog kao dvaju razdvojenih semiotičkih sustava. Tipologija obuhvaća šest tipova umetanja slike u tekstove: interpiktorijalnost, parapiktorijalnost, hipopiktorijalnost, arhipiktorijalnost, mnemopiktorijalnost i metapiktorijalnost, s obzirom na to kako se distinktivne semiotičke paradigme „natječu“ unutar teksta. Interpiktorijalnost označava pojavu slike kao eksplicitnoga navoda, aluzije ili evokacije. Vrlo blisko klasičnom shvaćanju ekfrazе, ali u skraćenom obliku. (prema Purgar 2013: 101 – 103)

Laurie Anderson, a oni sami vide se na glazbenom tragu industrijskoga benda Einstürzende Neubauten (2017: 99). Dubrovačka izvedba uključuje i video projekcije Simona Bogojevića Naratha (slika 1); dramaturški je tekst obradio Sandro Siljan, a jednostavne je kostime pripremila Zjena Glamočanin. Gledamo li i slušamo autoreferencijalno čitanje *Prizora* iz perspektive multimodalne stilistike, tako da se svi upotrijebljeni semiotički sustavi prožimaju, odsutnost kao koncept može se promatrati u lancu označitelja, a ne označenoga (kako smo nagovijestili u slučaju verbaliziranoga teksta). Pritom u lancu označitelja sudjeluju glazbeni instrumenti, zvukovi koji se proizvode tijelom poput pucketanja prstima, glas Ivane Sajko koja izgovara tekst i vizualna pozadina. Točnije čitavo je čitanje izmjena odsutnosti, prisutnosti i potencijalnosti u aristotelovskom smislu harfista koji istovremeno može ostvariti potenciju sviranja i ne-sviranja.

Potencijal izvedbe zadan je okvirom izvođenja. *Prizori s jabukom* izvodili su se u sklopu Dubrovačkih ljetnih igara, poznatoga festivala na kojem se održavaju glazbene, dramske i plesne priredbe, izložbeni i popratni program. Paralelno se može ostvariti mogućnost bivanja ili ne-bivanja glazbe, govora, scenskoga pokreta, vizualnoga sadržaja. U prvom se prožimanju modusa ostvaruje prisutnost instrumentalne glazbe i odsutnost govora time što su svi izvođači prisutni na pozornici, čuje se muziciranje braće Sinkauz na električnim gitaram, ali svi šute. Dok je u tekstu tišina mogla biti *lacuna* u lancu označenoga, u autoreferencijalnom čitanju naznačeno je da ne postoji apsolutna tišina u odsustvu modusa glasovnosti ili verbalnosti. Pritom se također naglašava gestikulacija, pokreti tijelom, tj. potencijal tijela da proizvede zvuk. U kontekstu estetike performativne umjetnosti tijelo dobiva mogućnosti proizvodnja posve novih značenja (Fischer-Lichte 2009: 95).

Proces utjelovljenja izvedbe kakvu prakticira Sajku postaje kompleksan kada tijelo postaje fluidna kategorija koja prelazi iz medija u modus i natrag. Sajko uspostavlja vezu s publikom usmjerivši pogled prema njoj i pritom ostvarujući vanjsku komunikacijsku vezu. U tom je trenutku njezino tijelo istovremeno i modus i medij jer pucketa prstima, pritom izgovarajući sljedeće rečenice:

Ne mičem štipalice s lica. Mogao bi mi ispasti osmijeh, a sad sve ovisi o njemu: pobjede naših momaka, spas naših vrtova i budućnost moga lica. Ne želim izgledati kao udovice neprijatelja i nositi lice zgužvano od straha i panike. One su navikle na nesreću – ja nisam. I zato s osmijehom zalijevam vrt. Pazim na svaku kap. Na snagu su stupile redukcijske mjere i treba racionalizirati potrošnju. Hamperi nam uvijek dobro dođu kad izbacujemo pijesak što nanosima zatrpava stabla. No sve će biti u redu dokle god proizvodimo pustinju. Ponavljamo to i ugušenim stablima. Sve će biti u redu.

Alen Sinkauz pucketa prstima, a Nenad Sinkauz u toj sceni sjedi za klavirom ritmizirajući Sajkičine iskaze, ali jačim udarcima po tipkama izgovoreno čini dramatičnijim. Autoreferencijalno se čitanje stoga ne može poimati autoreferencijalnim samo zato što Sajko sudjeluje u izvedbi i izgovara tekst (tek nešto dramaturški skraćen), koji je prethodno ispisala, nego i zato što gledatelja postavlja u položaj propitivanja suvremene izvedbe ili predstave. Ako su svi potencijali zadani okvirom pozornice ostvareni ili su u nekom trenutku odsutni da bi se naglasila prisutnost kojeg drugog modusa, na *Prizore s jabukom* možemo gledati kao na tijelo-bez-organa u artaudovskom smislu, pričem se sve prethodno žanrovski zadane stavke dehijerarhiziraju i postaje nebitno je li tko glumac, redatelj, dramaturg, dramatičar, autor ili glazbenik (Kovač 2012: 98).

## 8. Mirjanino verbalno i glasovno

### 8.1. Ivor Martinić: *Drama o Mirjani i ovima oko nje*

Iako se radi o mladome dramskom piscu, čija je prva drama izvedena 2009, Diana Meheik u pogovoru dvjema ukoričenim dramama (*Moj sin samo malo sporije hoda* i *Drama o Mirjani i ovima oko nje*) uvodno postulira Martinićev autorski izričaj opisujući ga kroz jezik kojim se autor koristi. Kritičari tvrde da Martinićev jezik umješno ocrtava banalnosti svakodnevice. Tako će Madunić Barišić reći da je *Drama o Mirjani i ovima oko nje* drama svakodnevice i svakodnevnog čovjeka uronjenog u banalnost i apsurdnost (2010: 24), a Meheik da se radi o piscu koji rabi jezik koji je tako blizak onome što nam je svakodnevno (2013: 172). Prema navedenom ne bi trebale čuditi česte usporedbe Martinićeva dramskoga pisma s Čehovljevim (Gašparović 2013: 165) i Ionescovim (Madunić Barišić 2010: 28).

Čehovljeve su drame obilježile čitavo 20. stoljeće tako što su pažnju usmjerile na obične ljude, njihove svakodnevne komedije i obiteljske odnose. Pojedina se promatra u odnosu na ostale članove obitelji i/ili društva pa se uzroci pojedinčeve identitetske krize mogu tražiti i u obitelji i u društvu. Međutim Stanislavski, koji je bio Čehovljev suvremenik i režirao njegove tekstove postavljajući ih na pozornicu kao drame ugođaja, u kojima su likovi oslobođeni svake odgovornosti za svoj loš i dosadan život, stvorio je publiku koja sažalijeva Čehovljeve dramske likove i u njima nalazi utjehu za vlastitu bijedu (Fischer-Lichte 2011: 103). Drugi je pak dramatičar s kojim se Martinić povezuje predstavnik teatra apsurdna – Ionesco. Njegovo je dramsko pismo iz pragmatilističke perspektive analizirala Deirdre Burton. Ona se u knjizi objavljenoj 1980. usredotočila na Ionescovu *Čelavu pjevačicu* i Pinterova *Glupoga konobara*. Ionescovi su tekstovi zanimljivi pragmatilističarima zbog načina na koji se jezikom pridaje smisao inače apsurdnoj svakodnevici. Dramski se likovi služe pogrešnim silogizmima i komičnim besmislicama, ali unatoč njima uspijevaju ostati moćni u svojim subjektivnim svjetovima jer se stvarnost mijenja brže i efemernije nego u ostalim fikcionalnim svjetovima (Ekberg 2018: 90).

Razloge povezivanja Martinića i dramskih klasika pokušat ćemo objasniti na primjeru dramskoga teksta *Drama o Mirjani i ovima oko nje*. Tekst je doživio nekoliko uprizorenja, kako u hrvatskim kazalištima, tako i vani, a od listopada 2021. postavljen je na scenu &TD-a u režiji samoga Martinića, što je svojevrsna potkrijepa specifičnoga potencijala toga dramskog teksta. Martinićev se dramski jezik opisuje kao determinanta vremena i prostora u kojima živimo. Iskazi su likova bastardni jer istovremeno mogu biti istina i laž; jezik koji rabe potvrđuje zadane

im društvene uloge jer je realnost koja ih okružuje besmislena. Replike koje izmjenjuju vrlo su jednostavne, dijalozi osnovni, krhki i plošni (Meheik 2013: 168). Pažnju pak privlače dvije donekle oprečne ocjene Martinićeve drame: dok Madunić Barišić u njoj vidi moderan, zanimljiv tekst koji ostavlja prostora glumcima i redateljima da iznađu kôd scenske prezentacije teksta (2010: 28), Meheik detektira potrebu da se potvrdi autorski red u didaskalijama jer bi likovi mogli zaboraviti tko su i što su (2013: 172). Obje se autorice međutim slažu da se kritika prečesto olako hvata za Martinićevu sposobnost prikazivanja ženskih likova jer se u *Drami o Mirjani* ne radi o psihologizaciji ženskih likova, nego o nastojanju da se pojedinac prikaže u borbi s banalnom svakodnevicom.

Ako je zaključivati prema uspjehu teksta, izvedenoga na brojnim europskim i južnoameričkim pozornicama, ali i prema Martinićevoj redateljskoj viziji u najnovijoj izvedbi, prihvatljivom se čini teza o njegovoj otvorenosti različitim redateljskim i glumačkim čitanjima. Naposljetku i Martinić-redatelj naglašava trokut Mirjana – majka Violeta – kći Veronika jer se na sceni izmjenjuju upravo navedeni ženski likovi. Dramatičar u intervjuu izjavljuje da se u dramskom prvijencu bavio dramskim tekstom kao formom između književnosti i kazališta, ostavljajući istovremeno slobodan pristup umjetnicima koji će raditi s njim. U novije ga pak vrijeme zanima kako kao apsolutni autor može postaviti nešto što je napisao.<sup>61</sup> Martinić je tako prisutan na pozornici u predstavi *Bilo bi šteta da biljke krepaju*, a također i u *Drami o Mirjani* koju sam režira. Prilog tezi o prikazivanju pojedinca u svakodnevnim, banalnim situacijama naslovno je smještanje lika Mirjane u središte fikcionalnoga svijeta i pozicioniranje drugih likova u odnosu prema njoj. Popis likova daje slične naznake pa je tako Veronika opisana kao Mirjanina kći, Violeta je Mirjanina majka, Simon Mirjanin bivši muž, a Grozdana Mirjanina prijateljica (2013: 98). Likovi nisu prostorno i vremenski određeni didaskalijama, tek se preko replika prepoznaju njihovu međusobni, intimni odnosi i u tom se smislu opet određuju jedni prema drugima. Čitatelj zatječe likove u svakodnevnim situacijama ispunjenima većinom ispraznim razgovorima kojima upražnjavaju zadane im uloge majke, bivšega muža, kćeri, ljubavnika, prijateljica. Nakon izmjena nekoliko dijaloških situacija saznajemo da komunikacija postoji komunikacije radi – Mirjana se nastavlja baviti banalnim problemima nakon što njezina majka najavi vlastitu smrt, ne pomaže prijateljici kojoj se brak raspada i koja

---

<sup>61</sup> Martinić, Ivor. 2021. Sretan sam jer kazališta prepoznaju moje tekstove. [Razgovor s Tamarom Borić.] Nacional, 29. 9. 2021, <https://www.nacional.hr/ivor-martinic-sretan-sam-jer-kazalista-prepoznaju-moje-tekstove/> [pregled 4. 10. 2021].

najavljuje svoje samoubojstvo, a kćeri na pitanje što je život odgovara sa: *Život je šalica kave* (2013: 124).

Uz sve nabrojeno cilj je pokazati da je u *Drami o Mirjani i ovima oko nje* vidljiva Martinićeva preokupacija dramskim tekstom kao formom između književnosti i kazališta, a očituje se u naglašenoj prisutnosti autorskoga reda, kako bi rekla Meheik, poglavito u didaskalijama, pokatkad u verbalnoj kulisi, dakle dramskim replikama, ali istovremeno i mogućnostima slobodnoga redateljskoga i/ili glumčeva pristupa zbog skromnije količine scenskih uputa. Autor na stanovit način doprinosi stoljetnoj raspravi o odnosu teksta i predstave, ali i autorstva. Služeći se jezikom kao moćnim modusom, u nekim dijelovima kontrolira sam tekst, ali kasnije i inscenaciju. Autor je prisutan, ne samo kao stvarni autor, nego je postao i dijelom fikcionalnoga dramskog svijeta koji je stvorio, da bi naposljetku iz njega nestao.

### 8.1.1. Autor (ni)je prisutan

Pitanje autorstva počelo je opterećivati dramske pisce početkom 20. stoljeća kada je dotad sigurna autonomija i prevlast dramskoga teksta nad izvedbom počela blijedjeti te kada su redatelji i glumci počeli postajati ko-autori predstave. Čehov i Ionesco pisci su čije su drame gledane i hvaljene za njihova života iako nijedan od njih nije bio zadovoljan redateljskim vizijama svojih tekstova. Za početak promotrimo odnos Čehov – Stanislavski. Redatelj je na pozornicu postavio Čehovljevu dramu *Tri sestre* (31. siječnja 1901) koja je prilikom svakoga uprizorenja izazivala plač među gledateljima. To je jako ljutilo Čehova pa je u nekoliko navrata pisao svojim prijateljima Tihonovu i Groznome: *Kažete da ste plakali nad mojim kazališnim komadima. Niste jedini. Ali ja ih nisam napisao zbog toga. Stanislavski je moje komade učinio tako sentimentalnima. Ja sam htio nešto sasvim drugo.* Tome je dodao da je pogrešno prepoznavati sebe u likovima i predati se samosažaljenju: *Ne vjerujem u našu inteligenciju, ona je licemjerna, dvolična, histerična i lijena, ne vjerujem u nju ni kad pati i tuži se, jer oni koji je tlače dolaze iz njezinih redova* (prema Fischer-Lichte 2011: 102).

Čehovljeva je intencija da naglasi odgovornost pojedinca za vlastitu sudbinu ostala neshvaćena, dok je režija Stanislavskoga bila prihvaćena među građanstvom toga razdoblja koje je u Čehovljevim dramskim likovima nalazilo potvrdu za nemoć u lošoj situaciji koja ih je zatekla. Spomenimo i da je petrogradska kazališna izvedba *Galeba* (1896) izviždana, dok je Moskovski hudežestveni teatar izvodeći istu dramu u režiji Stanislavskoga (1898) postigao veliki uspjeh. Teatrolozi napominju da se uspjeh potonje ne može pripisati samo redateljskom poslu, nego i glumačkom umijeću, čiju je pedagogiju u tom trenutku posve razvio Stanislavski



u svojim knjigama *Radu glumca na sebi* i *Radu glumca na ulozi*. Karakterne uloge koje su se do tada igrale bile su utemeljene na uopćenoj šablوني, a Stanislavski je od glumaca zahtijevao stvaranje tjelesnoga i duševnoga života uloga tako da ih prikažu kao osobite, individualne karaktere. Tako se publika može identificirati i suživjeti s prikazanom ulogom (Stanislavski 1991: 193). Redateljski posao koji je obavljao Stanislavski s Čehovljevim dramskim tekstovima može se smatrati inauguracijom modernoga koncepta kazališnoga redatelja – Stanislavski je autor kazališne predstave, ali i novoga kazališnoga koncepta u kojemu redatelj postaje bitnim dijelom kreativnoga procesa nastanka redateljskoga teksta ili redateljskih uputa (prema da Costa Pereira 2016).

Iako je Ionesco kritiziran, njegove su drame za njegova života doživjele uspjeh i bile često izvođene. S kritičarem Kennethom Tynanom Ionesco je žestoko polemizirao i u *The Observeru* te poslije u knjizi *Bilješke i protubilješke*. Ionescu se najviše zamjeralo služenje jezikom, tj. da mu je jezik namjerno zakučast, zbunjujuć i da zanemaruje osnovnu svrhu, komunikacijsku. Dramatičarev je pak cilj bio prikazati jezik tadašnjega društva kao klišeiziran, formulaičan i prepun slogana (Ionesco 1964: 92). Takvu Ionescovu odluku teoretičari vežu uz potrebu da se kritizira vrijeme u kojemu žive autorovi suvremenici, a koje je utjecalo na „propadanje jezika“ uzrokovano propagandom i političkom retorikom. Jezik njegova dramskoga teksta često je ostajao u potpunosti neshvaćen u krugovima kazalištaraca i kritičara (Ekberg 2018: 89). U *Bilješkama i protubilješkama* dobivamo uvid u prepisku s redateljima koji su među prvima režirali njegove tekstove: Sylvainom Dhommeom, koji je prvi režirao *Stolice*, i Jean-Louisom Barraultom, čija je režija *Nosoroga* u potpunosti promijenila odnos kritičara i publike prema toj drami.

Iako su redateljske inačice Ionescovih drama bile uspješnije i među publikom i među kritikom, Ionescov se stav prema tekstu, pisanju i redateljima nije promijenio. U pismima je primjerice izostavljeno ime adresanta (piše samo „redatelj“ ili „prvi redatelj“, ali ne i Dhomme, redateljevo prezime), što pojedini teoretičari iščitavaju kao oblik umanjenja redateljeve uloge u postavljanju predstave na scenu ili kao brisanje imena onoga koji je htio ometati dramaturški posao (da Costa Pereira 2016: 343). S Barraultom Ionesco nastavlja surađivati u *Zračnom pješaku* pa iako je redateljev rad već priznat i slavan, jasno je iz njihove prepiske da Ionesco (1964) naglašava važnost teksta: *Moj dragi Jean-Louis, zašto se ne poslužiš tekstom onakvim kakav jest?*, ali i važnost autora i scenskih uputa koje je ostavio prije postavljanja predstave: *Želio sam da predstava izgleda tako. Možda su moje ambicije vrlo visoke, a moje je zahtjeve teško ispuniti... U svakom slučaju, vjerujem da bi tako trebala izgledati publici.*

Navedeni primjeri odnosa dramatičara i redatelja pokazuju da redateljski posao postaje jednako važan kao dramatičarev, u pojedinim slučajevima i važniji za uspješan prijem drame. Takve bi se primjere moglo povezati s reteatralizacijom teatra početkom 20. st. i s velikom krizom povezanom s vladajućim nepovjerenjem u jezik. Postojao je zahtjev oslobađanja kazališta okova književnosti i postavljanja temelja novoj umjetnosti koja bi imala svoje odlike i svoje bi uspjehe temeljila isključivo na pokretu, izgledu scene i glasu (prema Fischer-Lichte 2011: 139). Očito je da se među nekim autorima javio otpor prema shvaćanju redatelja kao koautora ili autora predstave pa se zato naglašavala važnost teksta, gdjekad i isticalo da je redateljska vizija u suprotnosti s dramskim tekstom. Zbog toga smatramo indikativnim Ionescov esejistički rad, ali i upisivanje autorstva u dramu, pri čemu se posljedično naglašava važnost samoga jezika. Istraživanja su pokazala da Ionescove scenske upute zauzimaju veći prostor od onodobnih scenskih uputa u drugim dramskim tekstovima te da su jezičnostilski složenije. One opisuju scensko predstavljanje (napominje se kako trebaju izgledati kostimi, svjetlo ili ton glasa), pokatkad su i duhovit komentar prethodno iskazanih dramskih replika. Mogu biti narativno intonirane, kao što je primjerice opis Dudarda u *Nosorogu*, ili lirski, kao što je otvaranje *Neplaćenoga ubojice* u kojem se opisuje okolina.

Ilustrirajmo jezičnostilski pomak u odnosu na ranije dramske tekstove na dijelovima didaskalija iz *Nosoroga* i *Čelave pjevačice*:

*Kad gospodin Smith izrekne ovu repliku, svi čas preneraženo zašute. Osjeća se da su prilično nervozni. **I sat kuca nervoznije.** Daljnje replike **treba govoriti** ledenim, neprijateljskim tonom. Neprijateljstvo i nervoza sve **će** više **rasti**, a pri kraju **ovog** prizora **stajat će ove** četiri osobe jedna do druge **vičući, prijeteci** jedna drugoj stisnutim pesnicama. (Čelava pjevačica 1997)*

*(Svi se priključuju igri govoreći određene replike; ubrzavanje prema kraju; **eventualno se još može skratiti.**) (Čelava pjevačica 1997)*

*Žan i Beranže **će sestiti** za jedan od stolova na terasi. Pri dizanju zavese **čuće se** zvona. Zvona se utišaju nekoliko sekundi posle dizanja zavese. Kad se zavesa podigne jedna žena s praznom korpom za pijacu pod jednom rukom i mačkom pod drugom, **preći će** scenu s desna na levo. Bakalka otvara vrata na radnji i gleda je kako prolazi. (Nosorog 2008) (op. a. sva su isticanja moja)*

Osim Ionescova ironiziranja poetske funkcije pomoćnoga teksta u iskazu *I sat kuca nervoznije*, u svim je drugim rečenicama vidljiva naglašenost referencijalne i metajezične funkcije. Stoga se takve didaskalije doimaju više kao kakav scenarij i u potpunosti ispunjavaju ulogu scenskih uputa, nego namjeru dramskoga teksta da bude čitan ili da stvara lirsku atmosferu prilikom čitanja. To međutim nije ništa neuobičajeno, različiti se redatelji u pojedinim dijelovima

dramskoga teksta odlučuju za različite vrste didaskalija. Ipak odabirom budućega glagolskog vremena, modalnih izraza poput *eventualno*, modalnih glagola (*treba* i *može*) i naposljetku deiktičnih izraza (*ovog, ove*), autor naglašava komunikaciju s glumcima i redateljima te im istodobno suptilno nameće svoju viziju scenskoga prikazivanja dramā. Futur prvi u iskazima poput *će sesti, čut će se, preći će, će rasti* lako se može zamijeniti zapovjednim načinom, što bi bio eksplicitan izraz autorova upliva i vjerojatno ne bi naišao na odobrenje među glumcima i redateljima. U funkciji eufemiziranja važnosti dramatičareve uloge sudjeluju i modalni izrazi, dok se deiksama naglašava bliskost autora i teksta, ali i autora i predstave. Zaokruženo, didaskalije djeluju kao prikazana borba dramatičara sa samim sobom i snagom vlastitoga autorstva – Ionesco je svjestan da će tekstovi biti uprizoreni, da će glumci i redatelji imati vlastita čitanja uloga i prizora, ali autorstvo ne želi dijeliti s drugim čimbenicima. Prema prethodno prikazanim esejima razvidno je da njegove intencije uglavnom nisu urodile plodom iz čega je proizašlo nezadovoljstvo redateljskim rješenjima. Primjećujemo da Ionescove upute ostaju isključivo na vanjskoj komunikacijskoj razini pa se može zaključiti da primatelj, tj. redatelj i glumac, ne ispunjavaju pošiljateljeve (dramatičareve) zahtjeve.

Želimo dodatno razjasniti zašto se odlučujemo koristiti instancom autorskoga glasa u didaskalijama, a ne primjerice implicitnim ili eksplicitnim pripovjedačem, posrednikom ili prikazivačem. U nekoliko je navrata spomenuta nerazjašnjena i nedefinirana uloga, struktura i važnost didaskalija u dramskom tekstu, a koji se ponovno propituju u suvremenoj dramskoj proizvodnji. Sava Anđelković primjerice ističe nekoliko postupaka koji u potpunosti odudaraju od ustaljene dramaturške prakse didaskalija u suvremenom dramskom tekstu, a to su ponavljanja, narativnost, literarnost i smještanje teksta likova u didaskalijski prostor (2007: 75). Anđelković prethodna određenja donosi na temelju korpusa od 15 različitih tekstova s prostora bivše Jugoslavije, a sigurno prepoznajemo barem jedan od njih u Martinićevoj drami. Riječ je o gotovo pa tautološkim ponavljanjima u izmjeni didaskalija i Mirjaninih replika koje Gospić Županović provizorno naziva svojevrsnom „reflektizacijom ili zrcaljenjem didaskalijskoga teksta i teksta replike“ (2017: 215). Da je nezahvalno uopće pokušavati odrediti tekstove prema gore navedenim odstupanjima od dramaturške prakse zbog toga što nikako nisu jednoznačni, pokazat ćemo upravo na primjeru Anđelkovićevih određenja. Naime autor je uočio ponavljanje u dramama suvremenih srpskih dramatičara,<sup>62</sup> u izmjenama didaskalija i replika. Anđelković međutim izrazito negativno konotira ponavljanja i ne objašnjava zašto su se autori odlučili za

---

<sup>62</sup> Srblijanović, Biljana. 2004. *Supermarket* i Kovačević, Dušan. 2003. *Doktor Šuster*.

takav postupak,<sup>63</sup> da bi tek na kraju zaključio da takvi postupci ne potječu iz piščeve nemoći nego su svjesna odstupanja od ustaljene prakse. Ono što se spominje tek u zagradi jest činjenica da su „njihovi tekstovi najpre oživeli na sceni, a potom se ustali u knjizi“, točnije tekstovi su napisani tek nakon što su predstave izvedene pa je u takvome činu prepoznata svjesnost o autonomiji dramskoga teksta u odnosu na predstavu (2007: 94).

Martinićev se stilski postupak ogleda upravo u onome što nije ponovljeno, u razlici između upotrebe glagolskoga lica, glagolskoga vremena i spacijalnih deiksa, u sposobnosti deiktičkoga preključivanja ili onoga što Gospić Županović naslućuje da je „heterodijegetički pripovjedač [koji] posredujući ističe da ili preuzima i perspektivu lika i obratno“ (2017: 216). Vratimo se na Martinićevu izjavu da se u dramskom prvijencu htio poigrati sa statusom dramskoga teksta koji je uvijek između književnosti i kazališta. Instancu je implicitnoga pripovjedača u kazališnom tekstu lakše uočiti – jednostavno ga može utjeloviti neki od glumaca, ili, kako tvrdi Bricko, pripovjedač može biti i sama scena ili scenski rekviziti. Budući da je status pripovjedača u dramskome tekstu nejasan, može ga se definirati prema komunikacijskim razinama i odnosima prema drugim likovima i čitateljima. Po dramskoj sekvenci koju ćemo analizirati, rekli bismo da pripovjedač šeta od posredujuće komunikacijske razine prema unutrašnjoj na kojoj i ostaje nakon što Mirjana ponavlja scensku uputu. Takvim se ponavljanjem eksplicira adresant-čitatelj te scenske upute, lik Mirjane, odnosno glumica koja će ju prikazati na sceni. S obzirom na upotrebu prezenta u značenju budućega vremena ili zapovijedi koju Mirjana izgovara, smatramo da je, barem uvodno, jasno naznačen autorski upliv, kojemu je naposljetku oduzeta moć i predana dramskom liku. Autorova je želja da status pripovjedačkoga glasa ostane nejasan pa se upravo zbog toga služi brzim izmjenama ili rezovima. U tom bismo se kontekstu približili Gilićevoj tvrdnji o filmskom pripovjedaču koji se aktualizira tek recepcijom ili gledanjem u slučaju filma, a u slučaju dramskoga pripovjedača gledanjem predstave. Autorski upliv koji je uvodno naznačen u tekstu može biti realiziran Martinićevom pojavom na sceni, ali i ne mora jer naposljetku prevlada lik Mirjane.

Martinićev će tip ponavljanja biti razlikovno obilježje u odnosu na Anđelkovićevo određenje didaskalijskoga lika u drami Ivane Sajko *Rebro kao zeleni zidovi*<sup>64</sup>. Iako se prilikom

---

<sup>63</sup> „Registrujmo ovu neekonomičnost izraza, bez pokušaja da odredimo koji je od ova dva sloja redundantan (2007: 92)“, „Zbog čega se Biljana Srbljanović i Dušan Kovačević ponavljaju u didaskalijama i u dijalogu? Odgovora može biti više – zbog stilskog efekta (koji im ne ide u prilog)...“ (2007: 93).

<sup>64</sup> STRIJELAC: Večera je.  
GULIVER SIN: Neka.

izmjene didaskalija i replika u *Drami o Mirjani* može činiti da zauzeta pozicija u dramskome fikcionalnom svijetu znači sposobnost scenske realizacije, Martinićeve didaskalije nisu u toj mjeri osamostaljene kao kod Sajko, čemu doprinosi i korištena tehnika ponavljanja. Slično primjećuje i Gospić Županović (2017: 217), određujući takav stil didaskalija didaskalijskim naratorom jer ostaje na tradicionalnoj razini impersonalne funkcije medijatora ili montažera. U korištenju takva određenja za dramatičarev postupak pretjerano se naglašava primicanje dramskoga teksta romanesknome, a premalo sama funkcija takvoga tipa ponavljanja i dijaloške situacije ili razvijanje dramskoga teksta na više komunikacijskih razina. Indikativniji je autoričin zaključak o formiranju „didaskalijskoga glasa“ kojim se demonstrira proces uzajamne ovisnosti kao „recipročne suradnje“ (2017: 216–217) i zaključno pozivanje na kraju članka na Sarrazacovu „romanizaciju drame“<sup>65</sup> sa sveobuhvatnijom i velikodušnijom podjelom glasova, odnosno polifonijom ukrštenih glasova u suvremenoj drami.

Želimo pokazati kako su funkcije didaskalija u *Drami o Mirjani i ovima oko nje* upućivanje na promjenu koja se dogodila u suvremenom pisanju dramskoga teksta u kojem je naglasak na razvijanju dijaloških odnosa i korištenju svih komunikacijskih razina, ali i na odnosu književnost – tekst – predstava koji Martinić definira u narečenoj drami: dramski tekst jest autorsko djelo dramatičara i u pisanom je obliku donekle moguće ovladati fikcionalnim svijetom, ali on nije samo tekst namijenjen čitanju, nego i izvođenju i samim time postaje autorsko djelo svih koji sudjeluju u stvaranju predstave.

---

(Večera je. Zašto ne jedeš?)

GULIVER SIN: Ne mogu.

(Barem malo.) (Sajko, I. 2001: 18, prema Anđelković, S. 2007: 96).

<sup>65</sup> Jean-Pierre Sarrazac definira romanizaciju drame kao uzrok stvaranja instance u modernoj i suvremenoj dramskoj formi koja se uvlači u koncert likova i upravlja svim operacijama okupljanja i montaže različitih elemenata. Ta je instanca lutajući glas koji se drži postrance od likova, a imenuje ju rapsodom. Glas rapsoda Sarrazac povezuje s Hugoovom idejom kora kao bizarnoga lika između predstave i gledatelja, ali njegovu ulogu ne želi svesti na isključivo epsku jer zahvaća tijelo drame u cjelini. Autor ističe tri figure rapsoda: antički kor, didaskal i lik raspad. Antički je kor lirsko-epska instanca koja ostvaruje funkcije obraćanja publici, davanja prava na riječ, deiktičke geste i nagovještjenja radnje. Didaskal može biti prigušena (upućen čitatelju, redatelju, glumcu ili scenografu) i zvučna glasa (otvara pozorište glasova, glas romanizacije, komentara i ispitivanja, upliće se u dijalog među licima, a nekad ga i zamjenjuje). Lik rapsoda u većoj je ili manjoj mjeri autobiografski lik, koji ostaje nezavisna instanca, ali pritom može biti itekako subverzivna. Sarrazac u konačnici konstatira da postoje i slučajevi kada rapsod nije na rubu drame jer može preuzeti mjesto koje je bilo namijenjeno licima. (v. više Sarrazac, J.-P, 2015: 180–190) Navedene podjele mogu biti djelomično korisne u prepoznavanju figura rapsoda, no kako smo pokazali u pregledu dosadašnjih pristupa pripovjedaču i pripovijedanju u drami (v. 5.4.), nezahvalno je upuštati se u definicije i određenja jer se pojavom višeglasja proširuju mogućnosti komunikacije koja postaje višerazinska. Stoga ćemo ponoviti da je prikladnije promatrati odnos pripovjednoga glasa prema likovima i njegov status među likovima.

### 8.1.2. Ponavljanje u službi metalepse autora

U Martinićevu stilu didaskalija barem su tri izraza u kojima se očituje želja da propita status dramskoga teksta između književnosti i kazališta, ali i kasnija namjera da testira autorsku apsolutnost u postavljanju onoga što je napisao. U *Drami o Mirjani i ovima oko nje* očita je kvantitativna prednost replika nad didaskalijama. One su svedene na vrlo jednostavne rečenice, katkad od samo jedne riječi. Budući da ih je malo, svaka je pojava didaskalije začudna, što ne znači i da je svaka stilogena. Uglavnom imaju funkciju metajezičnoga komentara: *GROZDANA: (veliki smiješak) Moj muž ponekad zaboravlja.*, ili referencijalnu: *Lucio pokazuje Simonu glavu.; Mirjana uzima sredstvo za čišćenje i čisti stol.* U nekoliko se navrata pojavljuje kurzivirana riječ *Tišina*. Ona je ubačena kao prekid gotovo svake dramske sekvence u kojoj sudjeluju dva dramska lika. S obzirom na to da Martinić koristi i elidirane rečenice i retenciju kako bi naglasio nemogućnost komunikacije među likovima, te da gdjekad *Tišina* dolazi i nakon trotočja koje označava prekid komunikacije, pa i tišinu, takav postupak ponavljanja možemo iščitavati kao naglašavanje posredujuće komunikacijske razine. Dramski tekst pruža ono što kazališna predstava ne može – pisano verbaliziranje tišine.

Vježbanje autorstva ponekad se ističe samim mjestom na kojemu se pojavljuje. Uvodne didaskalije kao da zadaju ritam i naznačuju jednu od glavnih tema:

*Ulazi Mirjana. Sjeda za stol. Popije gutljaj kave iz šalice. Potom doda malo mlijeka. Uzima kutiju cigareta i zapali jednu. Puši. U pozadini svira lagana glazba. (2013: 99)*

Tako ispisane i odijeljene od ostatka teksta didaskalije djeluju kao scenske upute, dakle ispunjavaju osnovnu referencijalnu jezičnu funkciju. Rečenice su vrlo jednostavne i daju osnovne informacije o scenskom prikazu. Atmosfera je gotovo melankolična i sve se odvija veoma usporeno, što je naznačeno parcelacijom rečenica. Međutim, u kontekstu dramskih replika navedene didaskalije poprimaju sasvim drugo značenje:

*Ulazi Mirjana. Sjeda za stol. Popije gutljaj kave iz šalice. Potom doda malo mlijeka. Uzima kutiju cigareta i zapali jednu. Puši. U pozadini svira lagana glazba.*

MIRJANA: Ja sam Mirjana. Sjedim za stolom. Popila sam gutljaj kave iz šalice. Potom sam dodala mlijeko. Uzela sam kutiju cigareta i zapalila jednu. Pušim. U pozadini svira lagana glazba.

*Puši.*

MIRJANA: Pušim. (2013: 99)

Usporedno s Mirjaninom replikom koja slijedi uvodne didaskalije, prezent u scenskim uputama može se iščitavati kao upotreba prezenta za izražavanje radnji za koje je pošiljatelj uvjeren da će se realizirati u budućnosti (Katnić-Bakaršić 1999: 104): *Sjeda za stol. Sjedim za stolom...*

*Puši.* Pušim. U tom smislu korištenje prezenta koji izražava buduće radnje, a koje se pak realiziraju u dramskoj replici lika, možemo tumačiti i kroz upotrebu prezenta koji izražava namjeru ili čak i zapovijed da se radnja ispuni.

Upotreba takve vrste prezenta navodi nas na usporedbu s figurom riječi koju Bagić naziva proskriptivnom metalepsom kojom se predviđa kakav budući događaj (2012: 194). Funkcije korištenja proskriptivne metalepse u didaskalijama konkretne drame mogu biti isticanje simultanosti pripovijedanja i pripovijedanoga, ali i to da autor didaskalija postaje dijelom dramske situacije, njezin unutrašnji dio. Takvo prekoračenje granice u naratologiji pojmljeno je kao metalepsa, što detaljno opisuje i razrađuje Genette (2006). Nama je u objašnjenju Martinićeva postupanja u didaskalijama korisna Genetteova definicija metalepse autora koja ujedinjuje stvaratelja nekog umjetničkog prikaza sa samim prikazom (2006: 11). Bagić doduše metaleptično prebacivanje prepoznaje u korištenju prvoga lica jednine koje je zajedničko piscu i protagonistu autobiografije (2012: 196), no Genette oprimjeruje metalepsu autora danu u trećem licu (2006: 9). S obzirom na to da u tekstu nema izravnih personalnih deiktika kao što su *ti/ja*, metaleptično se preključivanje autora u fikcionalni dramski svijet ovjerava tradukcijom<sup>66</sup> proskriptivne metalepse u dramsku repliku lika. Prema tome odvija se usložnjavanje dijaloške situacije – autor uvodi posredujuću komunikacijsku razinu, a ispunjavanje njegovih riječi na unutrašnjoj komunikacijskoj razini znači komunikaciju s likovima i posljedično komunikaciju s glumcima koji će utjeloviti dramske likove u nekoj od budućih predstava. Martinić se, slično prije spominjanim Ionescovim didaskalijama, uspijeva nametnuti kao autor, ali i kao apsolutni autor jer autorski glas ne ostaje samo na vanjskoj razini komunikacije s prijedlozima scenskoga postavljanja redateljima i glumcima, nego se provlači u posredujuću pa naposljetku i unutrašnju komunikacijsku razinu. Dramatičar se tako čini kao lutkar koji vuče konce svojih likova, koji ima potpunu kontrolu nad njima.

Iz pragmastilističke vizure takav dijalog stvara komičan efekt utemeljen u kršenju Griceovih maksima, točnije maksime kvantitete (1975: 45–46) jer Mirjana gotovo tautološki ponavlja ono što je izrečeno u didaskalijama. Grice napominje da je tautološko ponavljanje ekstremni slučaj kršenja maksime kvantitete te da su takvi izrazi u potpunosti neinformativni.

---

<sup>66</sup> Tradukciju Bagić predstavlja kao podvrstu poliptotona i figuru dikcije napominjući kako se ponavljanje različitih oblika istih riječi u rečenici ili kraćem odlomku obično ostvaruje supostavljanjem glagolskih vremena, stanja, načina i sl. Iako ju neki teoretičari smatraju sinonimom antanaklaze, tradukcija povezuje iste i različite oblike iste riječi bez bitnije promjene u značenju (2012: 314). Odlučujemo se dakle za tradukciju jer se u konkretnoj izmjeni dramskih replika naglašava odnos glagolskih vremena i lica u svrhu metaleptičkog preključivanja. Smatramo da bi se, u slučaju ponavljanja s promjenom značenja, težiste postavilo na ironizaciju dramske fikcije, a ne na višerazinsku komunikaciju i mogućnosti dramskoga teksta.

Dopušta doduše da se informacija može prenijeti implicitno, pri čemu će njezino prepoznavanje ovisiti o primateljevoj sposobnosti da prepozna zašto je pošiljatelj odabrao baš takav oblik tautologije (1975: 52). Takav tautološki spoj didaskalije i gotovo preslikane dramske replike ima ironičan učinak, ali ga Martinić koristi i da bi naglasio teatralnost dramskoga teksta, točnije njegov izvedbeni ili performativni potencijal.

Izvjesno je da je jedan od ciljeva takvoga postupka naglasiti besmislenost i trivijalnost suvremene komunikacije, ali i suvremenoga načina života. Dani prolaze, ništa se konkretno ne događa, a kada se i dogodi što god neočekivano, jezična reakcija nije prikladna ili prilagođena situaciji. Iskazi postaju jezično preopterećeni, zalihosni, a preneseni u fikcionalni dramski svijet naglašavaju da se nešto događa jedino u govoru ili s govorom. Označimo li izmjenu gore navedene didaskalije i Mirjanina iskaza onime što J. L. Austin naziva perlokucijskim činom, prenosimo iskazano u formulu „Čineći x činio sam y“ (2014: 78). Drugim riječima, samim izgovaranjem navedenih rečenica Mirjana već nešto čini pa zato više nije dovoljno da se te iste rečenice nađu samo u didaskalijama, nego moraju biti i izgovorene.

Prožimanje posredujuće i unutrašnje komunikacijske razine nastavlja se u ostatku dramskoga teksta isključivo između autorskoga glasa i Mirjane, ali – nakon početno postavljenoga odnosa u kojem autor povlači konce – Mirjana ih brzo preuzima u svoje ruke:

*Ulazi Mirjana. Sjeda za stol. Popije gutljaj kave iz šalice. Potom doda malo mlijeka. Uzima kutiju cigareta i zapali jednu. Puši. U pozadini svira lagana glazba.*

MIRJANA: Ja sam Mirjana. Sjedim za stolom. Popila sam gutljaj kave iz šalice. Potom sam dodala mlijeko. Uzela sam kutiju cigareta i zapalila jednu. Pušim. U pozadini svira lagana glazba.

*Puši.*

**MIRJANA: Pušim.**

*Puši.*

**MIRJANA: Živim.**

*Živi.* (2013: 99)

U podebljanim izmjenama replika i didaskalija naznačena je promjena odnosa – sada Mirjana, izražavajući se u prezentu, diktira ritam iskazivanja, a autorski glas u didaskalijama prati ono što dramski lik izgovara. Naznačena je izmjena gledišta na frazeološkom planu i na komunikacijskoj razini jer se s unutrašnje prelazi na posredujuću. Ipak uvodno se postulirani spacijalni odnos ne mijenja – autorski glas dijelom je istoga prostora koji ispunjava Mirjana. Čitatelju postaje jasno da sudjeluje u deiktičkom preključivanju na vremensko-prostornom planu. Naime, koristeći se prezentom u prvom i trećem licu jednine, Martinić sugerira brzu



izmjenu fikcije i stvarnosti, pripovijedanja i prikazivanja, autorskoga govora i govora lika, što za čitatelja znači stalnu promjenu deiktičkoga polja. Takva brza izmjena podsjeća na mogućnost filmske kamere kojom se može napraviti „rez“ ili promjena snimanja (v. 5.4.1.), a postiže se efekt nejasnosti gledišta.

### 8.1.3. Performativno iskazivanje društvenih uloga

Nakon uvodnoga postavljanja odnosa autorskoga glasa u didaskalijama i lika Mirjane u replikama u kojemu nadmoćna postaje Mirjana, u rijetkim trenucima kada se pojavljuju, didaskalije ispunjavaju referencijalnu funkciju, nisu više (samo) komentar verbalnoga dijela. Takav će postupak imati nekoliko učinaka na čitavu dramu. Očekivalo bi se više detalja o fikcionalnom vremenu i prostoru u replikama likova, kao i više informacija o njihovim međusobnim odnosima. Međutim u nastavku teksta izostaju jasna prostorna i vremenska određenja u didaskalijama i verbalnoj kulisi. Jedino što se u susretu Mirjanina ljubavnika Lucija i bivšega muža Simona spominju dvije zagrebačke ulice (*Simon i Lucio susretnu se na križanju Dalmatinske i Frankopanske*).

Iz didaskalija se također može iščitati kako Mirjana zapravo ne napušta fikcionalni prostor, a da drugi likovi dolaze, odlaze, sjedaju, ustaju, leže pokraj nje (*Mirjana je sama./ Grozdana odlazi./ Do Mirjane sjeda Ankica obučena u spavaćicu./ Ankica odlazi prema krevetu./ S putnom torbom u rukama dolazi Violeta./ Ulazi Grozdana./ Mirjana i Violeta sjednu i čekaju da uđe Veronika./ Ankica odlazi prema Mirjani./ Mirjana bježi do Lucija...*). Ipak one su toliko štute da se ne može reći da ispunjavaju pripovjedačku funkciju. Ni iz verbalnih kulisa ne može se saznati da se već spomenuti likovi znaju i kako će se njihovi odnosi dalje razvijati. U tom kontekstu u potpunosti je prevladala unutrašnja komunikacijska razina, ali ona nipošto nije jednostavna i jednoznačna.

Dijalozi među likovima postaju jezično opterećeni zbog manjka informacija u didaskalijama. Doima se da zbog izostanka spacijalno-temporalnih određenja likovi lutaju u istom prostoru od jednih do drugih znajući tek osnovne informacije jedni o drugima trudeći se izgovoriti ih. Primjerice iako se Ankica i Grozdana kao likovi ne mogu poznavati, one sudjeluju u sceni koja kronološki prethodi njihovom upoznavanju na domjenku u primarnom dramskom vremenu, dok istovremeno čitatelji nisu sigurni zašto je Grozdana uopće na domjenku:

ANKICA: Sve u redu?

GROZDANA: Da, sitnica. Jedna mala sitnica.

ANKICA: Mislila sam da ćeš zaplakati.

GROZDANA: Joj, pa što to pričaš. Ne plačem pred ljudima. (2013: 139)

...

MIRJANA: Ej, Grozdana, što ti radiš tu?

GROZDANA: Ne znam. Došla sam.

MIRJANA: Ankice, ovo je Grozdana.

ANKICA: Drago mi je. (2013: 158)

Navedenim se postupanjem postiže efekt komprimiranja vremena i prostora pa jedino logično objašnjenje postaje to da se likovi poznaju zato što ih dijele, sve vide, sve čuju, tj. ne postoji fiktivna granica koja bi sekvencionirala dramsku fikciju oko Mirjane. Tako je moguće da u jednom trenutku bivši Mirjanin muž Simon, za kojega iz Mirjanine replike saznajemo da živi u Njemačkoj, govori Mirjaninu ljubavniku Luciju da mu je bio u stanu:

SIMON: Bio sam ti u stanu, znaš?

LUCIO: Ozbiljno, kad?

SIMON: Maloprije. Jako je mali.

LUCIO: Oprosti, malo je neuredan, nisam spremao danima... (2013: 117)

Njihovi se dijalozi mogu činiti apsurdnima i mogu na trenutke nalikovati Ionescovima jer likovi izgovaraju neočekivane replike. U Ionescovim su pak dramama verbalizirani izrazi popraćeni metajezičnim objašnjenima pokreta koji mogu biti suprotstavljeni jezičnom smislu, mogu se slagati s intonacijom i zajedno se suprotstaviti jezičnom izrazu, a pokreti mogu biti i jedini način kako likovi komuniciraju (Vuletić 1976: 81). U Martinićevoj drami nema jasne namjere suprotstavljanja radnje i izgovorenoga ili njihova supostavljanja. Budući da nema jasnih naznaka scenskoga pokreta, očekuje se da će svaka radnja biti izgovorena te da će iskaz preuzeti performativni značaj. Izostanak metajezičnoga komentara scenskoga pokreta ne znači ono što Katnić-Bakaršić naziva apsolutnošću ne-radnje (2003: 98) na kraju Beckettove drame kada se Vladimir i Estragon (uočljivo iz didaskalija) ne pokreću. Upravo suprotno, apsolutnost performativnoga iskaza jedino je na što se čitatelj može osloniti u *Drami o Mirjani*. Budući da se ne opisuju u didaskalijama, pokreti ne mogu negirati niti potvrditi izrečeno.

Kao što Goffman percipira *lice* kao socijalni konstrukt koji se razvija moralnim vrijednostima nametnutima izvana i ispunjava isključivo u ritualnim društvenim susretima koji čine čovjeka ljudskim bićem (1967: 13), tako o likovima (*licima*) i njihovim međusobnim odnosima doznajemo iz njihovih susreta. Goffman postulira da se većina društvenih susreta svodi na podjednaki trud svih sudionika da susret prođe bez iznenađenja ili štete po bilo koje lice, ili pak da se odnos među sudionicima promijeni. Čak i ako je vidljivo da se odnos mijenja, objekt će privesti susret kraju na zadovoljavajući način tako da se ne mijenja mogući tijek

promjene odnosa. Primjeri su takvih susreta mali svakodnevni rituali poput pozdravljanja. Pozdrav potvrđuje da se odnos dvaju lica nastavlja u dobroj namjeri gdje je stao nakon posljednjega susreta, ali i da sudionici mogu nastaviti srdačno komunicirati bez straha da će tko prijetiti licu (1967: 11). Fikcija koja okružuje objekte Martinićeve drame nudi razne mogućnosti susreta jer likovi nisu strogo prostorno i vremenski ograničeni. U tim se susretima lica koja preuzimaju objekti obično odnose na društvene uloge žene, majke, bake, kućanice, snahe, ljubavnice. Međutim odnosi su među likovima ozbiljno narušeni, svi su likovi u nekom smislu nezadovoljni, nesretni ili moralno posrnuli, a jedino što ih još čini ljudskim bićima jest socijalna interakcija. Čitatelj uviđa da se međusobno mnogo komunicira, ali njihove su interakcije uz svakodnevne kurtoazne formule ispunjene izravnim iskazima. Posebno su stilogene izmjene replika u kojima su mali rituali zamijenjeni performativima u kojima se jasno očituje lice koje preuzima neki od likova:

ANKICA: **Ti si moj muž.**

JAKOV: Da.

ANKICA: **Ja sam tvoja žena.**

JAKOV: Drago mi je. (2013: 107)

...

JAKOV: Je li **naše dijete Josip**, koji ima dvadeset godina, zvalo?

ANKICA: Nije danas. (2013: 108)

...

VERONIKA: Pusti me na miru.

MIRJANA: **Ja sam ti mama!**

VERONIKA: Što?

MIRJANA: **Ja sam ti mama, moraš mi...**

VERONIKA: **Mama?** To si ti? (2013: 146)

Podobljani su performativni iskazi iskorišteni kako bi odnosi među likovima, kao i njihove pripadajuće društvene uloge, ostali nepromijenjeni. Sve njihovo ponašanje, koje ne ide u prilog iskazanim performativima, zaboravlja se kako bi se umanjila prijetnja lica i povećao privid društvenih uloga koje glume. Apsolutna je moć u govoru, što je vidljivo i u prvom primjeru interakcije između Jakova i Ankice. Ankici je jasno iz prethodnih replika da je Jakov nevjeran pa ritualnom izmjenom bračnih zavjeta preuzima performativnu moć nad Jakovom, a takvim je izravnim iskazima u potpunosti povećana prijetnja licu. Njihovim je sugovornicima također u cilju što više ublažiti štetu koju bi takvi iskazi mogli imati za njihova lica pa se nastoje ponašati u skladu sa svojim društvenim ulogama. U tom se kontekstu Jakov odjednom počinje brinuti za sina, raspituje se voli li ga Ankica i koja joj je najdraža boja, Veronika se odjednom prisjeća da razgovara s majkom pa ne može biti otresita i svojeglava, njezine replike postaju duže i dublje, povjerava majci vlastita emotivna iskustva s prvim dečkom i snove o odlasku u Ameriku.

Snaga ženskih likova očituje se u upotrebi posebne vrste performativa, tzv. komisiva, kojima je jedina svrha obvezati govornika na neki tijek radnje. Austin u komisive ubraja primjerice obećanja i obznanjivanje namjere, napominjući da nije siguran mogu li se te dvije vrste smjestiti zajedno (2014: 111–112). Ipak, Mirjanine i Ankičine replike u kojima obznanjuju namjere potvrđuju se u primarnom dramskom vremenu, što daje dodatnu performativnu moć njihovim iskazima.

LUCIO: Nikada te neću ostaviti.

MIRJANA: To mi odgovara. Ali zapamti...

LUCIO: Da?

MIRJANA: Ne smiješ me ostaviti. **To ću ja napraviti.** Imam više iskustva. Znam kako to treba raditi. **Ostavit ću te trenutak prije nego ti ostaviš mene.** To je, nadam se, u redu. (2013: 134–135)

...

JAKOV: O čemu ti pričaš?

ANKICA: Da me se nisi usudio ostaviti. **Ja ću večeras doći na taj domjenak,** a ti ćeš me, kad dođem, poljubiti i zagrliti, je l' ti jasno. Ja sam majka tvog djeteta, već smo dvadeset i pet godina u braku, ne volim te više, kao što ni ti mene ne voliš. **Ali smo u braku. Tako ćemo se i ponašat, u redu?** (2013: 150)

U Ankičinim posljednjim dvjema rečenicama sadržano je potpuno ogoljenje performativnoga postupanja u društvenim interakcijama Martinićeva dramskog svijeta. Naime, ako je sve tako jasno iskazano, a druga strana pristaje sudjelovati u takvim interakcijama, nema mogućnosti za sukobljavanje niti opasnosti da se međusobni odnosi stubokom izmijene. Naglašeno je djelovanje riječima kao jedino što preostaje likovima, ali i čitateljima, koje više ništa ne može iznenaditi.

#### 8.1.4. Proskriptivna metalepsa glumice

Vrhunac nejasnosti gledišta postignut je deiktičkim preključivanjem na vremensko-prostornom planu korištenjem futura prvoga u Mirjaninoj replici i prezenta u scenskoj uputi:

MIRJANA: Ugasit ću prvu cigaretu, a potom ću zapaliti još jednu. Pušit ću tu drugu cigaretu. Otpit ću gutljaj kave iz šalice.

*Mirjana ugasi prvi cigaretu, potom zapali još jednu cigaretu. Puši. Otpije gutljaj kave iz šalice.*

Iako se radi o tipografski<sup>67</sup> uobičajenom prikazu replike i scenske upute, paradoksalno je Mirjanin iskaz prikladniji za pripovjedački modus nego za govor lika. S obzirom na to da o vlastitu ponašanju govori iz buduće perspektive, a upotrebljava i spacijalnu deiktičku oznaku

---

<sup>67</sup> Anđelković piše o topografiji i tipografiji didaskalija, pri čemu tipografija označava izbor slova čiji je zadatak odvajanje didaskalija od dijaloškoga dijela teksta, a topografija mjesto ispisivanja u strukturi dramskoga djela (2007: 82).

tu (*drugu cigaretu*), koja označava prostornu udaljenost lika od predmeta, točnije cigarete, može se reći da se dogodilo svojevrsno iskakanje iz fikcijskoga dramskog svijeta u stvarni prostor ili prostor koji bi dijelila s čitateljem. Mirjana dakle promatra sebe. S druge se pak strane autorski glas i dalje služi prezentom, bez spacijalnih deiksa koje bi označile promjenu prostora, što nam sugerira ostanak u fikcionalnom svijetu, na unutrašnjoj komunikacijskoj razini. Efekt koji se takvim postupkom proizvodi jest upravo oslikavanje unutrašnjega svijeta lika, a dojam koji ostavlja čitanje dramskoga teksta nalikuje doživljaju filmskoga svijeta – čujemo glas lika preko kadra, a potom i vidimo da lik radnjom ponavlja prethodno iskazano. U ovoj bismo posljednjoj izmjeni replike i didaskalije išćitali potpunu nadmoć lika Mirjane nad autorskim glasom, odnosno potpuno prevladavanje autora koji se uvodno pokušao nametnuti, ali je naposljetku osigurao slobodu umjetnicima koji će se kasnije baviti tekstem.

Zastat ćemo na postuliranoj granici između fikcionalnoga i nefikcionalnog svijeta kako bismo objasnili funkciju upotrebe futura I. u dramskoj replici i nadtemu autorstva koju Martinić konstantno preispituje u *Drami o Mirjani i ovima oko nje*. Objašnjavajući metalepsu autora primjerom iz Balzacovih *Propalih iluzija: Dok se poštovani svećenik bude uspinjao prema strminama prema Angoulêmu, bit će korisno opisati...*, Genette napominje da romanopisac-pripovjedač prekida priču kako bi čitatelju dao nekoliko objašnjenja korisnih za razumijevanje njegova zapleta. Bagić uspoređuje Genetteovu narativnu strukturu s prijenosima sportskih događanja služeći se sličnom sintaktičkom formulom: *Dok je lopta na tribinama, priopćit ću vam sastave momčadi* (2012: 195). U oba je primjera vremenskih rečenica veznik *dok* poslužio za isticanje istodobnosti radnje, odnosno za povezivanje prikazanoga i stvaratelja prikaza. To je naravno logično rješenje u kakvu romanesknom ostvaraju u kojem je jasno da je stvaratelj prikaza pripovjedač, ili pisac-pripovjedač. Međutim, u *Drami o Mirjani* gledašte je nejasno i k tome zadnji primjer svjedoči da autorski glas prestaje povlačiti konce. Mirjanin iskaz bio bi reducirana sintaktička formula metalepse autora u kojoj je realizirana stvarateljica prikaza, ali izostaje vremenska surečenica, tj. prikazano. Takav oblik metalepse može se tumačiti kao prikazivanje jedinstvenosti drame i indeksičnosti kazališnih znakova u odnosu prema drugim književnim žanrovima u kojima je pripovjedač posrednik. Dramsko zapisivanje proskriptivne metalepse, u kojem se s lijeve strane nalazi ime lika, a s desne njegov iskaz, podsjeća na ostenziju govora glumca koji se dijeli na performativni i pseudo-iskaz. Budući da se dramski tekst čita s namjerom da bude izveden, verbaliziran je performativni dio iskaza, no pseudo-iskaz ostvarit će se tek prilikom izvedbe kada glumica više nije glumica, nego je u liku Mirjane. Kada bismo htjeli prevesti Martinićevo dramsko zapisivanje ostenzije, ono bi glasilo: *Dok*

glumica prikazuje Mirjanu koja gasi prvu i pali novu cigaretu, priopćit ću vam da ću ugasiti prvu cigaretu, a potom zapaliti još jednu. Posljedično navedena se metalepsa može nazvati proskriptivnom metalepsom glumice kojom će se istaknuti autorski pečat glumca koji sudjeluje u inscenaciji, ali i posebnost takvoga autorstva u odnosu prema Genetteovu romanopiscu-pripovjedaču. Posebnost je Mirjanine pozicije u tome što u tekstu nije eksplicitno navedeno da je glumica niti je njezino biće vezano uz postojanje kakva primjerice mitološkoga prototeksta ili lika iz kakve antičke drame<sup>68</sup>. Njezina je uloga u početku u potpunosti utišati Martinićev glas koji bi kroz nju eventualno mogao s ironijskim odmakom kritizirati suvremeno društvo ili položaj žena. Njezina ojačana pozicija nudi i pravo odmaka, postojanje na granici fikcionalnoga i zbiljskog svijeta, drugim ženskim likovima koji jedini imaju introspektivnu sposobnost preključivanja.

#### 8.1.5. Introspekcija u službi preključivanja

Kako smo prethodno napomenuli, u Mirjaninoj je replici iskorištena metalepsa glumice, ali slična se tehnika može opaziti i u iskazima drugih dramskih likova. Ona se obično ostvaruje futurom I. koji funkcionira kao navještanje budućnosti, točnije likovi su svjesni svojih tragičnih završetaka i neočekivano ih apostrofiraju u replikama koje izmjenjuju s Mirjanom:

GROZDANA: [...] Radim dobre kolače iako se moj muž žali da stalno radim iste. **Maloprije, dok sam se umivala, pomislila sam kako bih se mogla ubiti.**

MIRJANA: Ali to nećeš učiniti, zar ne?

GROZDANA: Ne, neću. **Tek za dvije godine, ali nemoj nikome reći.** (2013: 103–104)

GROZDANA: Oprosti, nisam znala da je ona tu. Došla sam jer mi je postalo zagušljivo u kuhinji. Ova peć **u kojoj ću se ubiti za dvije godine** je neispravna. Pušta plin. Morat ćemo je što prije popraviti. Kako ću praviti kolače za Božić? **Kako ću se ubiti za Uskrs?**

MIRJANA: Imam ti ja jednog dobrog majstora. (2013: 116)

VIOLETA: Neću dugo. **Došla sam ti samo reći da ću danas oko šest umrijeti.**

MIRJANA: Molim?

---

<sup>68</sup> Sličan će unutrašnji ontološki rascjep objasniti Čale Feldman spajajući pojmove spolne metateze i kazališne metalepse u interpretaciji Vojnovićevih, Marinkovićevih, Matkovićevih, Šnajderovih, Pavličićevih i Senkerovih drama. Radi se dakle o dramatičarima koji su u dramama postulirali i povlastili protagonisticu koja je ili glumica ili sebe svjesni konglomerat mitskih i narativnih prežitaka pa je sposobna združiti se sa samom meta-nadzornom pozicijom autora, koji je već u svojem svojstvu dramatičara zagovornik kritičkoga laboratorija svijeta (2001: 217). Teatrologinja nadalje napominje da je zajedničko svim interpretiranim dramama tematiziranje ideologije ženskoga roda i kazališta kao medija, povezujući pritom rodna i pitanja kazališne izmještenosti te kritički potencijal ženske supkulture i kritičko-manipulativni potencijal kazališne kulture kao potkulture cjeline kulturnog teksta (2001: 217). Zaključuje Čale Feldman naposljetku da je mjesto željkovane Vrijednosti rezervirano za Ženu ostalo samo želja jer je ipak to mjesto ostalo neizmijenjeno te čak pokazuje i djelomično regresivne znake (osim možda u Matkovića i Pavličića koji donekle slijede Vojnovićev pravac razvoja damaturških odnosa unutar ženske paradigme) (2001: 233).

VIOLETA: Da. Moždani. Tamo u bolnici.  
Tišina. (2013: 161)

Odabrani dijalozi upućuju na složenost višerazinske komunikacije, nijansiranja likova i dramskoga teksta, složenost koja se može postići smještanjem i vezivanjem. Mirjanina prijateljica Grozdana i majka Violeta vezuju dva deiktička polja upotrebom budućega vremena. U Violetinoj se replici odvija preključivanje iz primarnoga dramskog vremena u buduće sekundarno s obzirom na to da Violeta zaista umire do kraja samoga dramskog teksta, a u Grozdaninoj preključivanje u buduće tercijarno jer će se njezino samoubojstvo odviti izvan trajanja dramskog teksta – za dvije godine. Za razliku od retrospekcije ili snova koje Galbraith označuje najčešćim uskakanjima u fikcionalni svijet (prema McIntyre 2006: 108), uvid u tragične sudbine koji likovi očito imaju i izgovaraju za čitatelja znači kratkotrajno narušavanje fikcionalizacije. Mirjanina reakcija na Violetine i Grozdanine stimuluse promptna je, povezuje nefikcionalno s fikcionalnim i naznačuje vraćanje na unutrašnju komunikacijsku razinu. Ipak, ne radi se o metalepsi čitatelja jer se ne događa jasno rušenje četvrtoga zida, čitatelj nije apostrofiran, na djelu nije ogoljavanje kreativnoga postupka, kao što je primjerice slučaj s Grozdaninom replikom u kojoj se upotrijebljenim drugim licem množine i odvajanjem iskaza didaskalijama naznačuje obraćanje čitateljima/publici:

**Znate što**, mislim da bi me mogao pokušati ostaviti večeras. Da, baš večeras. Nekako to osjećam u zraku. Zato treba biti veseo, zavodljiv, nasmijan, i tužan povremeno. Samo malo, ne previše. Treba skloniti magistarsku radnju, ne čitati knjige, ne odgovarati prijateljicama na poruke! **Jo**, **kad će proći te dvije godine da se konačno ubijem!** Ha! (2013: 151)

Pred sam kraj iskaza introspektivnim se preključivanjem opet daje do znanja da i sami dramski likovi mogu opažati više deiktičkih polja, mogu ih vezati i smjestiti se u jedno od njih, što će ovisiti o tome imaju li sugovornika u sljedećoj replici ili ne. Stoga bismo, kao i kod naglašavanja konkretnoga autorstva glumice kod naznačavanja metalepse glumice, i u gornjim dvama primjerima ustanovili da se radi o konkretnom tipu čitateljstva. Ne radi se o stvarnosti čitatelja na kauču ili publike koja će gledati *Dramu o Mirjani*, nego se radi o čitateljici-glumici koja će pripremati ulogu Violete i Grozdane i koja će, kao što nalaže Stanislavski, stvoriti tjelesni i duševni život lika. Grozdanina introspekcija o događaju koji nije dio primarnoga dramskog vremena čitatelju na kauču može nuditi uvid u unutrašnji život lika, ali nakon što osvijesti njezino samoubojstvo (prvi put kada ga spomene), svako sljedeće spominjanje postaje zalihosno, ironično i u konačnici naglašava umjetnički proces stvaranja lika i njegov život između fikcije i stvarnosti zbog izvedbe u kazalištu.

Zanimljivo je primijetiti Mirjaninu ulogu u iskazivanju takvih introspekcija. Osim što smještaju u deiktičko polje fikcionalnoga dramskog svijeta, njezine replike naglašavaju i njezinu kontrolu iste te fikcije. Kada prvi put čuje za Violetinu smrt i Grozdanino samoubojstvo, reagira donekle u skladu sa suvremenim moralnim i etičkim načelima pa iznenađeno postavlja pitanja: *Ali to nećeš učiniti?* i *Molim?* Kada se iskazi ponavljaju, Mirjana ih zanemaruje. Izricanje misli o samoubojstvu izjednačuje se sa svakodnevnim čavrljanjem o banalnim stvarima poput razgovora o majstoru za plin. Introspekcije se tako mogu razumjeti kao pokušaj smještanja čitatelja u unutrašnji svijet drugih dramskih likova suhoparnom službenošću – strategijom koja najjasnije prijete licu – bez želje za ublažavanjem (*Kako ću praviti kolače za Božić? Kako ću se ubiti za Uskrs?*). Izgovaranjem iskaza *Imam ti ja jednog dobrog majstora*, Mirjana u potpunosti odbacuje prijetnju, vezuje Grozdanino deiktičko polje uz svoje i smješta čitatelja u svoj svijet, odnosno opet preuzima kontrolu nad likovima koji ju okružuju.

#### 8.1.6. Pragmastilistički modus preključivanja

Kako tekst odmiče, dramska se situacija sve više usložnjava, dramske replike pojačavaju nejasnost glasova i izmjene komunikacijskih razina. Pokušat ćemo prikazati kako Martinić ostvaruje preključivanje u jednom iskazu dramskoga lika, ali i kako ono ne mora biti ovjereno već poznatim leksičkim pokazateljima poput ličnih zamjenica, nego i kršenjem Griceovih maksima te uparenim iskazima u kojima je reakcija obično nepoželjna.

Iz prenesenoga dijela *Drame o Mirjani i ovima oko nje* treba biti jasno da se uvode likovi koji dijele isti fikcionalni prostor s Mirjanom, a čitatelju se čini da ju istovremeno okružuju. Ona je centar fikcionalnoga dramskog svijeta, daje riječ drugim likovima, gotovo pa ih oživljuje. To se postiže kvantitativnim odnosom preuzimanja riječi. U 18 izmijenjenih replika Mirjana uzima riječ čak deset puta, dok šest likova (redom pojavljivanja: Veronika, Simon, Violeta, Lucio, Ankica, Grozdana) to čini osam puta, pri čemu Veronika izgovara tri replike. S obzirom na to da su didaskalije prilično šture, likovi se prostorno i vremenski određuju izmjenom turnusa<sup>69</sup>, tj. njihove akcije i reakcije određuju fikcionalni prostor i vrijeme. S obzirom na to da se svaka interakcija sastoji od dvaju iskaza povezanih principom stimulus –

---

<sup>69</sup> Turnus je termin preuzet iz teorije konverzacijske analize, etnometodološkoga pristupa proučavanju govora. Turnus se sastoji od više gramatičkih jedinica poput rečenica ili iskaza. U hipotetskoj situaciji razgovor se uvijek odvija izmjenom turnusa – onaj tko govori ima pravo na to da ga drugi slušaju (Jeffries, McIntyre 2010: 101–102). Katnić-Bakaršić u prevođenju termina *turn* odlučuje koristiti termin *turnus*, koji je upotrijebio Stević (1997), dok Nada Ivanetić (1995) isti termin prevodi kao *prilog*. Složit ćemo se s Katnić-Bakaršić (2003: 53) da turnus prikladno naznačuje raspored izmjene iskaza pa ćemo koristiti taj prijevod.



reakcija (Katnić-Bakaršić 2003: 53), možemo zaključiti da u prikazanom dijelu teksta uočavamo sedam uparenih iskaza<sup>70</sup> u kojima se događaju sve tri osnovne vrste izmjene turnusa: Mirjana daje riječ Veroniki (*Veronika će ubrzo doći iz neke škole*), naredni govornici odlučuju preuzeti riječ (Veronika, Simon, Violeta, Lucio, Ankica, Grozdana), interturnusna pauza, tj. šutnja (*Nikad. Ja je dobro radim. Mislim da ću uskoro poludjeti. Tišina*), koja nastaje nakon Mirjanina stimulusa:

MIRJANA: Umorna sam.

VERONIKA: Umorna si?

MIRJANA: Bole me leđa, nikako da odem do doktora. To je od posla, radim kao tajnica. Stolec mi star, nema novca za uredsku opremu, srezali budžet.

SIMON: Budale.

MIRJANA: **Tamo na zidu...**

VIOLETA: Gdje?

MIRJANA: Ispod slike Krista Kralja skupila se paučina, ne znam kako to ranije nisam vidjela. **Lažem, vidjela sam, stalno se tamo skuplja, nemam volje to svako malo skidati. Volim kavu.**

LUCIO: Što?

MIRJANA: Volim kavu. Popijem ih do 5 na dan. Četvrtkom i petkom mi se tresu ruke jer ih popijem previše. Volim ovu našu kavu, tursku. Nikad ne ispadne ista.

ANKICA: Baš nikad?

MIRJANA: Nikad. Ja je dobro radim. **Mislim da ću uskoro poludjeti. Tišina.**

MIRJANA: Jesam rekla da se zovem Mirjana? **Jesam.**

*Živi.*

MIRJANA: Jutros sam bila na poslu. Rano se ustajem već godinama. Maloprije sam se vratila. Ne volim ovaj stan. Star je i nikakav. **Veronika će ubrzo doći iz neke škole.**

VERONIKA: Voliš li me, mama?

MIRJANA: Naravno.

VERONIKA: Dobila sam jединicu danas. **Neću ti reći jer me voliš.**

MIRJANA: Danas je bilo oblačno, ponijela sam kišobran, ali ga nisam koristila. Moj kišobran je svjetlo plave boje. Obično kad kiši, nosim svjetloplavi pulover. Kako ti muž?

GROZDANA: **Moj muž je jako dobro.** Sinoć je rano zaspao, ali se rano i ustao. Ujutro zna kašljati što me živcira. (2013: 100–101)

U sedam uparenih iskaza jedina je konstanta Mirjana čije replike postaju verbalno i deiktički opterećene prostornim, vremenskim i personalnim iskazima. U nedostatku iscrpnih didaskalija

---

<sup>70</sup> Upareni iskazi prijevod je engleskoga pojma *adjacency pairs* koji označava izmjenu turnusa koji se sastoji od dva dijela, pri čemu drugi dio može biti poželjan ili nepoželjan. Jeffries i McIntyre prenose Personovu (1999) podjelu prvih dijelova (*zamolba, ponuda, procjena, optužba, pitanje*) i drugih dijelova, poželjnih (*prihvaćanje, prihvaćanje, slaganje, poricanje, odgovor*) i nepoželjnih (*odbijanje, odbijanje, neslaganje, prihvaćanje, neočekivani odgovor ili bez odgovora*) (2010: 102). Katnić-Bakaršić pak razvija Toolanove (1998) dvije velike kategorije razmjene replika davanja i replika traženja i u klasične parove replika ubraja: pitanje i odgovor, ponudu i prihvaćanje, molbu i prihvaćanje, traženje i davanje, molbu i neprihvaćanje, kompliment i prihvaćanje, kompliment i odbijanje i sl (2003: 45–46).

Mirjanine replike postaju najvećim dijelom verbalna kulisa. Fikcionalni prostor i vrijeme određuju se prema Mirjani pa su u iskazima zastupljene:

- a) spacijalne (*o-dem, do, to, stolac star, uredsku opremu, tamo na zidu, ispod slike Krista Kralja, to, tamo, ovaj stan, do-ći, iz neke škole*),
- b) temporalne (*radim, skupila, ranije, nisam vidjela, lažem, stalno, skuplja, nemam volje skidati, volim, popijem, na dan, četvrtkom, petkom, se tresu, nikad ne ispadne, uskoro ću poludjeti, jesam rekla, zovem, jesam, jutros, sam bila, rano se ustajem, maloprije sam se vratila, godinama, ubrzo, maloprije, kiši*) i
- c) personalne deikse (*me, tajnica, mi, ja, Mirjana, Veronika, moj, ti*).

Budući da prevladavaju temporalne deikse, u Mirjaninim se iskazima najlakše uočava deiktičko preključivanje na frazeološkom planu. U temporalne smo deikse uvrstili izmjenu glagolskih vremena (vidljiva upotreba prezenta, perfekta, ali i futura prvoga). Glagoli u prezentu semantiziraju fikcionalno dramsko vrijeme, prošlim vremenom prepričava se radnja koja nije namijenjena prikazivanju na sceni, a upotreba futura prvoga djeluje posebno efektno. Mogu se razlikovati dvije upotrebe budućega vremena ovisno o drugome dijelu uparenoga iskaza, točnije o reakciji na stimulus koji je u primjeru izrečen u obliku procjene (*Mislim da ću uskoro poludjeti, Veronika će ubrzo doći iz neke škole, Neću ti reći jer me voliš*). U obje upotrebe razvidno je da razmjena stimulusa i reakcije nije očekivana (procjena-slaganje/neslaganje), nego se odvija u dvama smjerovima: procjena-neočekivani odgovor (*Veronika će ubrzo doći iz neke škole. VERONIKA: **Voliš li me, mama?**, ili *Neću ti reći jer me voliš. MIRJANA: **Danas je bilo oblačno...***) ili procjena-bez odgovora (*Mislim da ću uskoro poludjeti. Tišina.*).*

Jeffries i McIntyre upozoravaju na važnost upotrebe nepoželjnih reakcija u stilističkoj analizi. Konverzacijska se analiza zaustavlja samo na onome što je direktno iskazano, a stilistička se analiza osvrće na kontekst iskaza i procjenjuje zašto je upotrijebljena nepoželjna reakcija, tj. bavi se presupozicijama i implikaturama. Iako se radi o pretpostavkama, koje ovise o interpretacijskom umijeću stilističara, autori tvrde da se stilističar treba poslužiti metodološkim deskriptivnim alatima konverzacijske analize, ali i primijeniti analitičku tehniku pragmatike (2010: 102–104). U našem se primjeru ne može zastati samo na opisivanju turnusa, nego treba prepoznati funkciju upotrijebljenih nepoželjnih reakcija. U prvoj se upotrebi uparenoga iskaza procjena-neočekivani odgovor narušila pretpostavka o jednakovrijednoj konverzacijskoj razmjeni pa je upareni iskaz uparen samo zato što je personalnom deiksom

*Veronika* u stimulusu naznačeno koji bi lik trebao reagirati. Upotrijebljeni futur prvi u Mirjaninu stimulusu poslužio je Martiniću za sažimanje fikcionalnoga dramskog vremena, čime se naznačuje poetika dramskoga teksta, ali i specijalno-temporalni odnosi u drami. Iako likovi dijele isti prostor, nisu sposobni ostvariti smislenu komunikaciju. U drugom se slučaju procjena-bez odgovora odvija preključivanje temporalnim deiktikom futurom prvim, pri čemu se naznačuje razlika između primarnoga i sekundarnog dramskog vremena. Čitatelj je suočen s dvostrukom deiktičnošću jer mu se omogućuje promatranje unutrašnjega stanja lika izraženo verbalnom kulisom, dok dramski lik prividno održava dijalog na unutrašnjoj komunikacijskoj razini. Martinić se u tom smislu i na specijalno-temporalnoj te frazeološkoj razini poigrava odnosom tekst-kazalište.

Treba napomenuti da je u *Drami o Mirjani* ostvareno preključivanje i drugim modusima. Unutrašnji svijet lika čitatelj promatra u iskazima koji su nepoželjni drugi dio uparenoga iskaza ili se oblikuju tako da krše neku od Griceovih maksima. Vratimo li se primjeru, opaziti ćemo da Mirjanini iskazi gotovo uvijek čine drugi dio uparenoga iskaza, dok prvi dio čine pitanja ostalih likova. Primjerice, na Violetino pitanje: *Gdje?*, poželjan je Mirjanin odgovor: *Ispod slike Krista Kralja skupila se paučina, ne znam kako to ranije nisam vidjela*. Međutim, drugi je dio njezina iskaza nepoželjan, točnije neočekivan odgovor: *Lažem, vidjela sam, stalno se tamo skuplja, nemam volje to svako malo skidati. Volim kavu*. U neočekivanom odgovoru uviđamo kršenje maksime relevantnosti jer saznajemo da Mirjana voli kavu, što nije zanimalo Violetu, maksime kvantitete jer je iskaz puno duži s obzirom na vrlo kratko pitanje, ali i maksime kvalitete, jer Mirjana u neočekivanu dijelu odgovora priznaje da je prvi, poželjan dio iskaza lažan. Takvo raščlanjivanje potvrđuje tezu o efektu dvostruke deiktičnosti tako što se verbalnom kulisom prikazuje unutrašnje stanje lika čitatelju; komunikacija bi se – bez direktnoga apostrofiranja – odvijala između unutrašnje i vanjske razine, a dijegeza bi bila preseljena u dijaloge likova.

Martinić pak nastavlja s nejasnim prikazivanjem gledišta i u razmjenama replika. Ono se ostvaruje nejasnim uparivanjem iskaza jer svako pitanje nakon Mirjanina nepoželjna neočekivanog odgovora vraća komunikaciju na unutrašnju razinu, između likova:

MIRJANA: ... Volim kavu.

LUCIO: Što?

MIRJANA: Volim kavu. Popijem ih do 5 na dan. Četvrtkom i petkom mi se tresu ruke jer ih popijem previše. Volim ovu našu kavu, tursku. Nikad ne ispadne ista.

ANKICA: Baš nikad?

MIRJANA: Nikad. Ja je dobro radim. Mislim da ću uskoro poludjeti. (2013: 100)

Čitatelju nije jasno zašto se uparaju baš Lucio i Ankica s pitanjima koja su toliko kratka. Mirjana ih prethodno ne apostrofira, a u didaskalijama nije naznačeno da bi upravo oni mogli biti dijelom iste dramske situacije. Nameće se nekoliko mogućnosti takvome rješenju: Martinić želi naglasiti da pitanja može postaviti bilo koji dramski lik naznačen u popisu, da je funkcija takvih likova i takvih pitanja ostvarenje dobro poznate forme dramskoga teksta u kojoj se komunikacija odvija kroz uparene replike, da je dramski tekst nejasno određen žanr u kojemu se može ostvariti višerazinska komunikacija, da je taj tekst namijenjen izvedbi, ali može biti i štivo za čitanje, što ističe fingiranjem međurazinske komunikacije ubacivanjem neočekivanih dijelova Mirjaninih odgovora.

Diana Meheik spominje da se drama već dogodila, a mi bismo rekli da tek treba biti izvedena. U potpunosti je ogoljen proces pripreme predstave, stvaranja života likova, odnosa autorstva između dramatičara, redatelja, glumaca prema tekstu i prema predstavi te naglašavanje stalne nestalnosti tih odnosa, događajnosti predstave.

## 8.2. HNK: *Drama o Mirjani i ovima oko nje*

Dramski je tekst Ivora Martinića prvotno prikazan u ljubljanskom i beogradskom teatru da bi hrvatsku premijeru doživio 15. listopada 2010. Predstavu je režirala Anja Maksić Japundžić, a dramaturginja je bila Diana Meheik. U programskoj knjižici moguće je uočiti nekoliko aspekata na koje ćemo se usredotočiti u analizi, a koji upućuju na to da je dramatski impuls Martinićeva teksta u stanovitoj mjeri izmijenjen. I prije gledanja snimke izvedbe mogu se uočiti različiti modusi koji sudjeluju u stvaranju značenja. Primjerice za modus glazbe zaduženi su bili skladatelj Dario Bulić te glazbeni producenti i aranžeri braća Denis i Haris Ahmetašević, poznatiji kao grupa *Soul Fingers*<sup>71</sup>. Potonji nisu samo članovi kreativnoga tima, nego su upisani i u ansambl predstave koji čine glumci Alma Prica (Mirjana), Maja Posavec (Veronika), Branka Cvitković (Violeta), Lana Barić (Grozdana), Siniša Popović (Jakov), Vanja Matujec (Ankica), Bojan Navojec (Lucio), Marijana Mikulić (Fani). Na sceni se braća Ahmetašević pojavljuju u ulogama su *Science fiction*/ duhova sola, a glazbena su pratnja Damir Smiljanić na bas gitari i Saša Miočić na klavijaturama. Očekujemo da će težište biti na Veronikinim željama da oputuje u Ameriku i tamo se proslavi kao pjevačica popularne glazbe te odnosu njezine majke Mirjane i bake Violete prema tim željama. Te su želje u dramskome tekstu naznačene u Veronikim replikama, a njezino je pjevanje nagoviješteno tek četirima kurziviranim stihovima koje, u didaskalijama naznačeno, pjeva: *Govorit će mi kako sam krasna./ I divna.../ Kako sam sjajna./ I divna...*

Izvedba nije doživjela puno repriza u Hrvatskome narodnom kazalištu. Kritičari su isticali dramatičarski talent Ivora Martinića te nesnalaženje tada još uvijek neiskusne redateljice Anje Maksić Japundžić s velikom scenom HNK. Osim toga većina je kritičara komentirala dvojbene i neujednačene glumačke doprinose i neprikladnost odabira glumaca za pojedine likove, npr. za Mirjanu. Dok Matko Botić smatra da je predstava žanrovski neodrediva, u apstraktnom prostoru, sa živom glazbom i pjevanim scenama u kojima se očuđeno poentiraju svakodnevni porazi Martinićevih likova,<sup>72</sup> u ostalim kritikama ističe se spektakularizacija

---

<sup>71</sup> *Soul Fingers* glazbeni je duo koji čine braća Ahmetašević. Osnovani su 1991. godine prije nastupa u kulturnom zagrebačkom klubu Kulušić na koji ih je zvao Tomo Ricov. Njihovo glazbeno stvaralaštvo žanrovski određuju kombinacijom soula i funka, a poznati su i zbog raznih gostovanja na koncertima stranih zvijezda poput BB Kinga, The Blues Brothers Banda, Eddieja Floyda, Davida Bowieja itd. Na predstavi *Drama o Mirjani i ovima oko nje* surađuju kao glazbeni producenti i aranžeri na poziv redateljice. U jednom će intervjuu braća izjaviti da smatraju da je glazba u potpunosti pogodila energiju predstave.

<sup>72</sup> Botić, Matko. 2010. Kako sam se nadala. Kazalište.hr, 14. 10. 2010, <http://kazaliste.hr/index.php?p=article&id=1213> [pregled 15. 12. 2020].

vizualnim i auditivnim elementima pa se drama žanrovski određuje čak i kao mjuzikl,<sup>73</sup> tj. kao spektakularizacija u kojoj „sve prolazi“. Na vizualne i auditivne elemente u *Drami o Mirjani* kritika nije gledala blagonaklono, ocjenjujući takve poteze agresivnima, zbunjujućima, nepotrebнима i generalno lošima po Martinićev tekst. Madunić Barišić piše da su buka i spektakularnost vanjske izvedbe ugušili tekst (2010: 31), a Botić da nabacani songovi narušavaju tkivo drame ustupajući mjesto raspjevanoj formi i potirući fragilni sadržaj. Uključivanje glazbene produkcije i songova redateljski je autorski potez u stvaranju ovoga kazališnog teksta u suradnji s već spomenutim glazbenim producentima. Smatramo da će se u njegovoj analizi biti važno usredotočiti na sekvence u kojima se pojavljuju glazba, zvukovi, pjevanje i recitiranje te da treba obratiti pozornost i na aspekte spektakla koje spominju kritičari. Cilj je analize postaviti u odnos kazališni tekst s već analiziranim dramskim tekstom, ali i objasniti korištenje glazbe i pjevanja kao mogućega modusa i razlikovnoga obilježja izvedbe naspram verbaliziranju istih osjećaja u dramskome tekstu.

### 8.2.1. Prostornost

Promotrit ćemo ponajprije značenja koja stvaraju scenski i prostorni znakovi, točnije modus prostornosti na koji se redateljica snažno oslonila u predstavi, a koji je među kritičarima izazvao gore spomenute reakcije. Indikativno je da je jedna od kritika upozorila na susret mlade redateljice s velikom pozornicom HNK. Naime samo je kazalište, kako je već poznato, izgrađeno u 19. stoljeću. Ono se uklopilo u tadašnju koncepciju kazališta koje je potpuno odvojeno od društvenoga života zajednice, u instituciju u koju se odlazilo radi doživljaja dobrog, istinitog i lijepog, u mjesto na kojem je obrazovano građanstvo gradilo vlastiti identitet (Fischer-Lichte 2015: 148 – 149). Pojednostavljeno rečeno, takve pozornice-kutije jasno su odvajale gledatelje od glumaca, čime je gledatelj postavljen u poziciju indiskretnoga promatrača, a kazalište se lišilo mogućnosti samopredstavljanja i samorefleksije društva. U tom kontekstu suvremeni dramski tekst Ivora Martinića ne bi ispunio sav svoj potencijal postavljanjem na pozornicu-kutiju čega je, smatramo, bila svjesna i redateljica pa je tome doskočila segmentacijom prostora i oponašanjem otvorenih prostornih koncepata, kojima se pribjegavalo već početkom 20. stoljeća. Budući da se nije dogodila masovna izgradnja kazališnih zgrada koje bi pratile novu promijenjenu društvenu funkciju kazališta, Fischer-Lichte napominje da se krenulo u potragu za prostorima koji već sami po sebi potenciraju

---

<sup>73</sup> Jutarnji list. 2010. „Drama o Mirjani i ovima oko nje“: Dobar tekst, loša postava... jutarnji.hr, 18. 10. 2010, <https://www.jutarnji.hr/kultura/kazaliste/drama-o-mirjani-i-ovima-oko-nje-dobar-tekst-losa-postava-3123134> [pregled 15. 12. 2020].

funkciju naumljenih izvedbi. Kazalište se dakle ne shvaća kao izdvojena sfera, nego kao dio života zajednice pa se izvedbe odvijaju u trgovačkim centrima, parkovima, tvornicama, na tržnicama, stadionima (2015: 149).

Pozornica-kutija HNK prenamijenjena je za potrebe *Drame o Mirjani* u kupalište (Slika 2.) čime se nivelirao prostor pa se tako scene odvijaju u bazenu, oko bazena, na ležaljka, odskočnoj dasci, u kućici s hranom. Osim toga pozornica je pokretna pa se svi nabrojani dijelovi bazenske scenografije mijenjaju sukladno replikama koje izgovaraju određeni likovi. Takvim se prostornim određenjem naravno ne može u potpunosti dokinuti devetnaestostoljetna maksimalna odvojenost gledatelja od glumaca, no ako ga shvatimo pragmatično, kao naznaku okvira u kojem izvedbu treba vrednovati, gledatelj nikako ne bi trebao biti samo indiskretan promatrač, nego se može kretati s glumcima pomoću različitih modusa. Gledatelju nije omogućeno fizičko kretanje pa shodno tome i mijenjanje prostora, nego se ono obavlja scenskom montažom<sup>74</sup>.



Slika 2. Na sceni s lijeva na desno: Mirjana Mikulić (Fani), Livio Badurina (Simon), Maja Posavec (Veronika), Branka Cvitković (Violeta), Alma Prica (Mirjana) i Bojan Navojec (Janko)

<sup>74</sup> Hans-Thies Lehmann definira scensku montažu u suprotnosti epski orijentiranom kazalištu jer se ne radi o tome da neki okvir narativnoga kontinuiteta povezuje događaje na različitim mjestima pozornice, nego središta igre postaju vidljivi dramaturškim promjenama fokusa. Lehmann također određuje i montažnu jedinicu kao izrezani fragment događanja na pozornici. Autor daje primjer aktera koji u trenucima kao i gledatelji pogledom prate događanje na sceni, a pomakom pogleda mijenjaju fokus (2004: 219).

U tom smislu mogli bismo usporediti prostornu organizaciju s onim što Lehmann naziva postdramskim *tableauom* koji primjećuje u radovima Jana Lauwersa. Maksić Japundžić također ne homogenizira scenski prostor, nego ga razlaže na polja na kojima se igra naizmjenice i sinkrono i koja su obilježena svjetlom i predmetima. Međutim akteri na pozornici ne preuzimaju (skoro nikad) ulogu gledatelja te time ne usmjeruju pogled gledališta na određenu radnju. Iako su gotovo uvijek glumci prisutni na pozornici, ne promatraju izmjenu replika ili određeno događanje pasivno, nego su zaposleni svojim radnjama na određenim mjestima pozornice. Ipak mogu se uočiti dramaturške promjene fokusa koje podrazumijevaju filmsko iskustvo. Te su promjene omogućene rasvjetom i glazbenim dionicama. Tako primjerice pozornica nikada nije u potpunom mraku, nego je osvijetljena blagim plavičastim ili zelenkastim svjetlom. U trenucima kada neki lik izgovara repliku, recitira ili pjeva u njega je uperen snop svjetlosti, ali gledatelji mogu vidjeti i ostatak pozornice.

Stoga smatramo da se Martinićev tekst u svojim mogućnostima preključivanja u kojima sudjeluje čitatelj/gledatelj ostvaruje u kazališnom tekstu neverbalnim neglasovnim i neverbalnim glasovnim modusima, čime se naglašava teatralnost. Osim toga u takvim preključivanjima uočavamo i razliku između rezova koje proizvodi filmska kamera i kazalište. Naime Lehmann naglašava upravo to razlikovanje zbog mogućnosti kazališnoga gledatelja da usmjerava svoje pogled i pažnju na sve što mu pozornica nudi, a filmski je gledatelj ograničen odabirom filmske kamere (2004: 219).

Heterogenost montažnih jedinica, izmjena kazališne scene u stvarnosno mjesto društvenih sastanaka kao što je bazen te mogućnost praćenja izmjena prostora preključivanjem gledatelja u različita deiktička polja naznačuju nekoliko interpretacijskih uporišta. Prije svega dekonstrukciju prostora možemo označiti subverzivnim postupkom redateljice u kontekstu kazališnoga prostora u kojem postavlja predstavu. S jedne strane kupalište možemo shvatiti kao izravnu referencu na stvarna mjesta masovnih okupljanja, ali s druge strane i kao simbolički kazališni znak koji nagoviješta odnos društva prema pojedincu i svakodnevnom životu te problemima koji zaokupljaju suvremenoga čovjeka. Masovni prostori poput bazena omogućuju promatranje drugih ljudi, i to u fizički najogoljenijem stanju u javnom prostoru. Međutim pojedinac ostaje neprimijećen, ljudi koji ga okružuju usmjereni su na sebe i na ono što sami rade. U tom kontekstu raspršenost pogleda gledatelja čija se pažnja može usmjeriti na bilo koji dio scene koji odluči promatrati ne mora djelovati zbunjujuće, nego može uputiti na to da sami odlučujemo na što ćemo obratiti pozornost u danom trenutku pa samim time snosimo odgovornost za vlastiti odabir. Tijekom izvedbe rasvjeta i glazbene dionice trebaju pak



naznačiti dominantno referencijalnu ili simboličku funkciju, čime se želi upozoriti na razbijanje odnosa između znaka i označenoga, predmeta i referenta u društvu spektakla. Otvoreni društveni prostor poput bazena uopće ne mora (na)značiti zajedništvo ljudi koji na njemu borave nego, upravo suprotno, otuđenost pojedinca. To se pak ostvaruje suprotstavljanjem proksemičkoga modusa i modusa rasvjete te značbe pogleda.

Spektakularnu scenografiju koja predstavlja masovno okupljalište kao što je kupalište možemo čitati kao kritiku društva spektakla<sup>75</sup>. Našu svakodnevicu prožima teatralizacija na svim razinama, od proizvodnje *javnoga ja* preko teatralno organiziranih pojava pomoću kojih se pojedinac shvaća kao pripadnik kakve grupe do primjerice medijskoga samoprikazivanja politike ili samoinsceniranja svijeta biznisa (Lehmann 2004: 341). Budući da smo pragmatističkom analizom govora likova zaključili da većina likova u drami nastoji zadržati idealnu sliku o sebi i odnosima s drugim likovima, u izvedbi je također naglašena proizvodnja *javnoga ja*: likovi se samopredstavljaju i samoobjavljaju služeći se verbalnim modusom pa redateljica i dramaturginja nisu puno intervenirale u sâm dramski tekst. Maksić Japundžić maksimalno iskorištava mogućnost velike pozornice HNK tako da od gledateljstva koje se ne može fizički pomicati čini građanstvo koje je i u svakodnevnom životu društva spektakla uvijek u ulozi gledatelja. Tako pozornica-kutija postaje televizijska kutija, a kazališni gledatelji ostaju subjekt koji promatra kakav objekt, što je u konkretnoj izvedbi besmislenost i samoća svakodnevnoga života likova. Teatralno organizirane pojave naznačene su u obliku songova, sviranja i plesanja – Veronika započinje prvu pjevačku dionicu i time se određuje kao pripadnica glazbenoga miljea, a daljnju muzikalizaciju dramskoga teksta možemo iščitati kao samoinscenaciju svijeta društva spektakla jer glumci izgovaraju replike uz pomoć mikrofona, a katkad je njihovo izgovaranje popraćeno i plesom. Međutim glazba i ples, koji bi trebali ujediniti pojedince u grupu koja zajednički proživljava emocije i svakodnevna događanja, u društvu spektakla naglašavaju opći jezik odvajanja. Kako tvrdi Debord, spektakl ujedinjuje odvojeno, ali ga ujedinjuje kao odvojeno, odnosno održava odvojenost pojedinaca pa u tom smislu spektakl u društvu odgovara konkretnoj proizvodnji otuđenja (1999: 46–47). Iako je

---

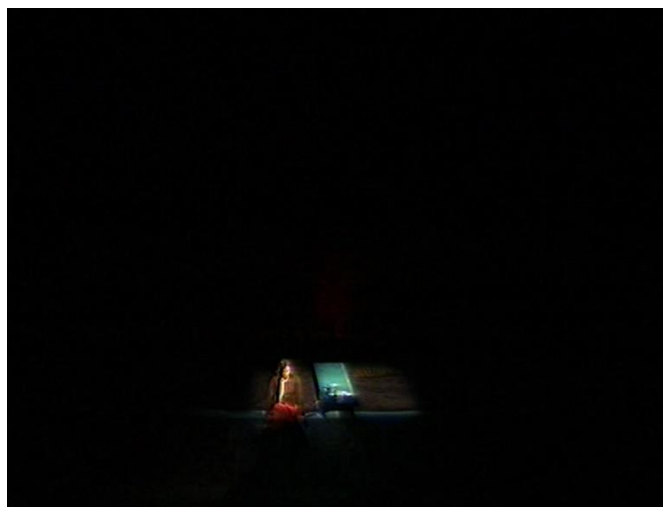
<sup>75</sup> Društvo spektakla pojam je koji uvodi Guy Debord napominjući u predgovoru da su sve njegove teze o društvu spektakla nastale da naude društvu spektakla. Indikativno je da Debord poglavlje o spektaklu otvara Feuerbachovom postavkom o društvu koje daje prednost slici nad originalom, predstavi nad stvarnošću, prividu nad bićem. Autor postulira spektakl kao konkretnu inverziju svijeta, odnos među pojedincima posredovan slikama, potvrdu privida društvenoga života kao privida, „ono što se vidi dobro je, a ono što je dobro, vidi se“. Spektakl nema drugoga cilja osim sebe samoga (v. više Debord 1999: 35–48). Spektakl je također jedan od šest dijelova koji čine dramu u Aristotelovoj *Poetici*, a koji je u Dukatovu hrvatskom prijevodu izjednačen s vizuelnim dijelovima predstave. Stoga izvedbu *Drame o Mirjani* u režiji Maksić Japundžić možemo promatrati i kao isticanje inače zanemarenoga vizuelnoga dijela predstave da bi se naglasila i kritika društva spektakla.

većina likova na kupalištu prisutna tijekom čitave izvedbe, pokušat će se naglasiti njihova otuđenost i međusobno nerazumijevanje.

### 8.2.2. Svjetlo

U interpretiranoj izvedbi barem su tri funkcije svjetla koje vežemo uz isticanje unutrašnjega stanja lika, stvaranja atmosfere i specijalnoga određenja u kombinaciji s ostalim sustavima znakova. Uz njegovu praktičnu funkciju da osvijetli mjesto zbivanja i da razlikuje zatamnjeni prostor gledališta od osvijetljene pozornice, svjetlo ima jednu od ključnih uloga stvaranja simboličkih značenja u *Drami o Mirjani i ovima oko nje*. Promjenu značenja možemo pratiti prema četirima jedinicama svjetla: intenzitetu, boji, raspodjeli i gibanju (Fischer-Lichte 2015: 165). U izvedbi se najčešće izmjenjuju prve tri. Razlikovat ćemo također svjetlo koje uzrokuje promjenu značenjskih mogućnosti od svjetla kao samostalnoga znaka koje konstituira različita značenja. Želimo pokazati da to razlikovanje ne isključuje mogućnosti svjetla, nego istovremeno može značiti i promjenu značenjskih mogućnosti i predstavljati samostalni znak.

Primjerom svjetla kao samostalnoga znaka objasniti ćemo uvodnu scenu izvedbe. Gledalište i većina pozornice su zatamnjeni, a snop svjetla usmjeren je na lik Mirjane, koja prilazi rubu scenografije, sjeda, meškolji se dok sjedi, naslanja se na odskočnu dasku, prebacuje nogu preko druge (Slika 3.). Budući da je snop svjetla usmjeren na Mirjanu, može se tumačiti kao konstituiranje značenja vezano uz ličnost dramskoga lika, tj. subjekta. Takav uvodni postupak naznačuje poseban status koji ima lik Mirjane u drami. Oko nje razvijaju se ostali dramski likovi, ona je uvijek u središtu, ali likovi koji ju okružuju ne dopiru do nje, nego u prvi plan iskače njezina samoća.



Slika 3. Na slici Alma Prica (Mirjana) u uvodnoj sceni osvijetljena snopom svjetla

Već u sljedećoj sceni uočavamo dvije mogućnosti svjetla. Ostatak se pozornice osvjetljuje blagim plavičastim svjetlom pa je gledatelju omogućeno prepoznavanje drugih dramskih likova, ali snop bijeloga svjetla i dalje osvjetljuje Mirjanu, pa onda i Grozdanu koja sjeda pored nje i počinje s njom razgovarati (Slika 4.). Plavičasto svjetlo, osim što ima praktičnu funkciju rasvjetljavanja ostatka pozornice, postaje i sâm sustav znakova koji označuje atmosferu izvedbe. Fischer-Lichte napominje da se u zapadnjačkoj kulturi blistavo, toplo svjetlo interpretira kao mirna, topla i ugodna atmosfera, a tmurno ili hladno svjetlo kao atmosfera utučenosti koja izaziva strah i tugu (2015: 168). Zaključili bismo da se plavičastim svjetlom postiže tjeskobna atmosfera koju smo uočili analizom dramskoga teksta – likovi su svjesni besmisla vlastita življenja i u stalnom su iščekivanju loših vijesti. Ne ispoljava se konkretan strah, ali s obzirom na introspektivne dijelove drame, jasno je da iščekuju tragična događanja vezana uz smrt ili samoubojstvo pojedinih likova.



*Slika 4. Na sceni s lijeva na desno: Vanja Matujec (Ankica), Lana Barić (Grozdana), Alma Prica (Mirjana), Siniša Popović (Jakov)*

Upereni snop svjetlosti mijenja status iz samostalnoga modusa stvaranja značenja samoće glavnoga lika u mogućnosti svjetla koje možemo izjednačiti s filmskom kamerom. Naime snop svjetla preuzima ulogu izolacije iz krupnoga plana kazališne scene pa se pogled gledatelja usmjerava na izolirani element. U konkretnoj sceni gledatelj treba interpretirati ponašanje Mirjane i Grozdane. Izmjenjuju se replike u kojima se komentira pravljenje ručka, ali Grozdana spominje i da je razmišljala o samoubojstvu. Filmska kamera međutim nema istu mogućnost kao i svjetlo u kazalištu, a to je sposobnost simultanoga prikazivanja krupnoga plana i izoliranoga elementa. Takvom se antitetičnošću plavoga i bijeloga svjetla koji imaju različite funkcije naglašava teatralnost izvedbe, ali i spektakularizacija društva. Odnos među likovima posredovan je različitim vizualizacijama, on je površan i doprinosi daljnjem otuđenju

pojedince. Na šokantne izjave osvjetljenoga pojedinca likovi iz krupnoga plana ne reaguju na prikladan način, nego nastavljaju sa svojim dotadašnjim radnjama.

Često se kombinacijom proksemičkih znakova, pogledima i svjetlom izdvaja prostor u kojem se odvija scena. Svjetlo tada ima ulogu promjene značenja određenih elemenata na pozornici, ali samo ne postaje mjesto kao što je bio slučaj u Appijinu kazalištu, gdje se uz pomoć gibanja svjetla i sjene stvarala šuma ili u Gründgensu, koji Faustov grob stvara pomoću pravokutnoga stožastog stupa svjetlosnih zraka na praznoj pozornici (Fischer-Lichte 2015: 167). Maksić Japundžić u takvim kombinacijama upošljava gledatelja da razlikuje krupni plan od izdvojenoga elementa, ali i da pomoću svjetla zamišlja prostor koji bi dijelili likovi koji razgovaraju. Jedna je od scena posebno naglasila začudnost koju proizvodi Martinićev tekst, a odnosi se na komunikaciju između Lucija i Simona, Mirjanina ljubavnika i bivšega muža; nije jasno kako se oni uopće mogu znati do intimnih detalja; jedino je izvjesno da dijele istu kazališnu scenu, tj. isti krupni plan. Kako bi se naglasila ta paradoksalna situacija, Lucio i Simon izmjenjuju replike tako da je Lucio, gledano iz krupnoga plana, smješten na vrh konstrukcije u gornjem desnom kutu, a Simon je smješten u dnu bazena, u donjem lijevom kutu (slika 5.). Time se može naglasiti dijametralna suprotnost karakternih crta likova. Bijelim se svjetlom pak Lucio i Simon izdvajaju iz krupnoga plana pa se može činiti da su prostorno bliski, međutim oni su fizički i dalje dvije najudaljenije točke, što također znači da se ne mogu ni vidjeti. Lucio gleda povremeno u publiku, povremeno u stranu, a Simon zadržava pogled na zidu bazena i čini se da briše bazenske pločice na kojima se otkriva Veronikino ime. Ako je gledatelju u fokusu samo bijelim svjetlom izdvojen prostor koji dijele Simon i Lucio, može se činiti da Lucio sjedi na rubu bazena u kojem Simon briše pločice. To bi značilo da nije samo gledatelju omogućeno preključivanje, nego i samom liku, što smo također već u analizi dramskoga teksta naznačili kao mogućnost. Lucio je dakle u toj sceni dramski lik koji funkcionira na barem dvjema komunikacijskim razinama – na unutrašnjoj, kada izmjenjuje replike sa Simonom, i na posredujućoj, kada ne gleda u Simona ili druge likove, nego u publiku.



Slika 5. Na sceni s lijeva na desno: Mirjana Mikulić (Fani), Livio Badurina (Simon), Branka Cvitković (Violeta), Vanja Matujec (Ankica), Alma Prica (Mirjana), Bojan Navojec (Lucio)

### 8.2.3. Značba pogleda

Značba pogleda modus je kazališnoga teksta koji je teško pratiti prilikom gledanja izvedbe, a pogotovo na snimci izvedbe. Ipak upućivanje pogleda u *Drami o Mirjani* toliko je naglašeno da se izdvaja i na snimci. Ono nema samo praktičnu funkciju određenja likova koji dijalogiziraju, nego postaje kazališni znak zbog označivanja spacijalne udaljenosti među likovima koji su dijelom unutrašnje komunikacijske razine, ali i zbog apostrofiranja gledatelja, točnije naglašavanja posredujuće komunikacijske razine. U opisivanju značbe pogleda poslužit ćemo se pojmovima koje su inaugurirali Kress i van Leeuwen (1996), a radi se o tranzitivnosti na vizualnim elementima koja je naznačena vektorima, tj. linijama koje spajaju sudionike: aktera i ciljnoga sudionika. Imajući na umu Forcevilleove komentare (1999) o tome da autori ne uzimaju u obzir kontekst u kojemu nastaje tranzitivnost, odnosno da ne gledaju izdvojen vizualni element u odnosu prema cjelini, značbu ćemo pogleda analizirati prema drugim uključenim modusima te prema izvedbi u cjelini. Kako naznačuje McIntyre, unatoč nedostacima vizualne gramatike, vektori su korisni u analizi sudionika vizualizacije, ali uvijek treba uputiti na mogućnosti izmjene odnosa sudionika (2008: 317).

Poslužit ćemo se slikom 1. i slikom 5. kako bismo objasnili značbu pogleda upućenu gledateljstvu. Na obje slike, koje su isječci scena, uočavamo dvoje glumaca, Almu Prica i Bojana Navojeca, kako predstavljaju likove Mirjane i Lucija. U tim se prizorima uspostavlja

vektorska veza pogledom između predstavljaca i gledatelja, čime se uspostavlja kontakt, bez obzira na to što je on možda imaginativan i što gledatelj ne može ili neće verbalno sudjelovati u komunikaciji. Takva vektorska veza ima dvije funkcije: vizualnim „ti“ apostrofira se gledatelj i uspostavlja vizualni čin (Kress, van Leeuwen 2006: 117). Budući da vizualni činovi mogu imati samo dva modusa, zahtjev i ponudu, vizualnim „ti“ uspostavlja se zahtjev jer predstavljatelj zahtijeva da gledatelj uđe u imaginaran odnos s predstavljateljem. Kress i van Leeuwen pak napominju da određeni vizualni žanrovi preferiraju zahtjev ili ponudu, pri čemu je potonje karakteristika televizijskih ili filmskih drama kada se nastoji održati odnos između predstavljaca koji se prave da nisu gledani i gledatelja kojima se čini da predstavljači nisu svjesni da su gledani. Svaki će dakle zahtjev i u kazališnom tekstu sigurno biti neki oblik očuđenja, pogotovo kada nije popraćen jasno izraženom gestom ili verbalnim modusom koji bi zahtijevali interakciju od gledatelja. Budući da na raspolaganju imamo samo snimku premijere koja je snimana s najveće udaljenosti od pozornice, mimiku lica glumaca nije moguće jasno tumačiti u svakoj sceni, ali moguće je vidjeti da nema pretjerane facijalne ekspresije, da se ne smiju, ne smješkuju, likovi su predstavljeni vrlo hladno i ozbiljno. Takav pogled upućen gledateljima interpretirat ćemo kao vizualno „ti“, a u kontekstu Brown-Levinson teorije pristojnosti, tumačit ćemo ga kao suhoparnu službenost i najveću prijetnju gledatelju.

Izravni pogledi upućeni publici u kazališnom tekstu mogu se izjednačiti sa subjektivnim gledištem zato što vizualnim „ti“ gledatelj postaje dijelom istoga prostora koji zauzima predstavljatelj. Mirjana koja je u uvodnoj sceni pozicionirana na središte pozornice, obasjana bijelom svjetlošću i vektorom pogleda povezana s gledateljima zahtijeva od njih zauzimanje njezine, subjektivne perspektive. Gledatelj, barem u početku, postaje Mirjanin suučesnik i jasno mu je da će ostatak drame pratiti iz njezine vizure. Međutim, kako izvedba odmiče, razvidno je da će gledatelj sudjelovati u stalnom preključivanju između fikcionalnoga i stvarnoga svijeta kroz preključivanja dramskih likova. Tako je na slici 4. vidljivo da u nekoliko navrata Lucio također apostrofira gledatelje, dok je Simon publici okrenut leđima pa se u njihovoj razmjeni replika gledatelji smještuju u Lucijevo deiktičko polje. Na istoj je slici vidljivo da se u zatamnjenom dijelu scene dugo gledaju Violeta i Mirjana. One pak nisu smještene u Lucijevo deiktičko polje, niti su istaknute svjetlošću, ali ostaju stajati neko vrijeme zadržavajući vizualno „ti“ jedna na drugoj čineći tako zajedničko deiktičko polje, istovremeno naznačujući gledateljima ostanak u fikcijskom svijetu.

#### 8.2.4. Glazba i pjevanje

Izvedba traje nešto više od sat i pol. Dvije se trećine odvijaju u kakvu glazbenom i pjevačkom aranžmanu. Stoga je potrebno analizirati i taj dio izvedbe. U *Poetici* su glazbeni i vizualni elementi te pjevanje određeni kao dramski dijelovi, ali ih Aristotel nije smatrao jednakovrijednim poetskim umijećem. Nastojat ćemo pokazati da se upravo tim dramskim dijelovima u *Drami o Mirjani i ovima oko nje* ističe koncertnost ili teatralizacija svakodnevnog života, što pokreće reteatralizaciju drame u kazalištu. S obzirom na to da smo naznačili Martinićevu potrebu da dramu objasni kao žanr koji uvijek pleše između književnosti i kazališta, redateljčin poziv glazbenicima da se autorski uključe u stvaranje izvedbe pokušaj je da se dramski tekst udalji od književnosti, a približi kazalištu. Naime u dramskom su tekstu verbalnom kulisom tek naznačene Veronikina želja da postane pjevačka zvijezda i tipografski određene dionice koje zaista pjeva jer je verbalizacija tog iskustva jedini mogući modus predstavljanja. U kazališnom se tekstu mogući modusi proširuju pa će i glazba i pjevanje imati nekoliko funkcija, od kojih u izvedbi prepoznajemo dvije za glazbu: glazba je zvučna kulisa, glazba služi za izražavanje raspoloženja i emocija, i dvije za pjevanje: pjevanje lika tumačimo kao trenutačno stanje lika, zborna pjevanje likova tumačimo kao posebnu društvenu situaciju. Budući da se tijekom izvedbe izmjenjuju tišina i zvučna kulisa, izgovaranje replika i pjevanje replika, uz uključenje auditivnih modusa gledatelj sudjeluje u preključivanju deiktičkih polja.

Glazba je u izvedbu uvedena nakon prve scene samostalnoga pojavljivanja Mirjane na pozornici i tada se javlja u obliku zvučne kulise. Može se reći da ju najavljuje glas u *offu* koji izgovara didaskaliju replike: *Iza nje prolaze ljudi. Žive*. U tom trenutku rasvjetljava se ostatak pozornice na koju ulaze svi likovi, krećući se prema određenom mjestu, svatko za sebe, ne komunicirajući među sobom. Gledatelji čuju glazbu koja je žanrovski neodrediva, no možemo ju povezati s pojmom *furniture music*<sup>76</sup> ili *muzak*. Takav glazbeni stil vežemo isključivo uz razvoj glazbe od početka 20. st. naovamo. Gubi se bilo kakva praktična funkcija kakva glazbenoga žanra i glazba postaje zvučna kulisa. Glazba je to koja se pojavljuje na velikim okupljalištima ljudi kojima nije u žarištu slušanje glazbe. U njoj ne postoji popratni vokal, a karakteriziraju je ponavljajuće dionice kojima je cilj da brzo dosade. Specifična društvena situacija nije ni na kakav način povezana s pozadinskom glazbom pa se isti zvučni milje može

---

<sup>76</sup> Termin je skovao Erik Satie 1917. pokušavajući objasniti ulogu pozadinske glazbe koja je definirala okoliš stvaranjem „vibracija“, točnije ambijenta ili atmosfere. Ta je Satiejeva formulacija ambijentalne, atmosferske, pozadinske glazbe anticipirala stvaranje industrijske pozadinske glazbe, češće zvane *muzak*. Kako je predsjednik Muzak Co. objasnio, takva vrsta glazbe u kakvu okruženju ima funkciju usporedivu s onima klima-uređaja ili boje zidova u uredu (prema Vanel 2013: 22).

pojavit i kod zubara, u supermarketu, na ulici, u restoranima itd. i ne možemo ga se otresti (Fischer-Lichte 2015: 178). Iako je u suvremeno doba izražena tendencija razvrgavanja veze između društvene situacije i glazbenoga žanra, u konkretnoj izvedbi postupak uvođenja zvučne kulise iščitati ćemo kao prikaz općega raspoloženja koje okružuje Mirjanu. Zvučna kulisa shodno tome u punom smislu prati raspoloženje likova, ubrzana je, ali i hektična te je istovremeno i komentar društva i naznaka gledateljima o spacijalnim i temporalnim određenjima kazališnoga teksta. S obzirom na to da je jedna od funkcija rasvjete segmentacija prostora pozornice, pojavnost glazbe kao uvodno postulirane zvučne kulise u ostatku izvedbe gledatelj povezuje s pojavnošću cijeloga društva na sceni, odnosno svih dramskih likova.

### *Zašto odjednom pjevaju?*

Martinić ni u didaskalijama ni u verbalnoj kulisi nije naznačio mogućnost pjevanja, plesanja i muziciranja. Stoga ne treba čuditi što je kritičare na premijeri začudila pojava songova pa su neki imali potrebu izvedbu žanrovski odrediti mjuziklom. Iako Hrvatsko narodno kazalište u svojem programu nudi i opere, gledatelji koji su sjedili te večeri u kazalištu nisu došli s namjerom da predstavu slušaju i gledaju, a ni u programskoj knjižici izvedba nije žanrovski određena mjuziklom ili operom. Očekivanja su gledatelja u tom smislu iznevjerena. Ipak na snimci premijere većinu je songova pratio smijeh. Želimo pokazati da je redateljčina namjera bila ironizirati fikcionalnu i stvarnosnu svakidašnjicu, čime se s jedne strane primaknula naznakama ironije Martinićeva teksta, ali i zbunila kazališnu kritičarsku recepciju, s druge strane.

Pjevanje, glazba i ples nisu nikakav dramski novum. Oni su dijelom svih triju dramskih tipova u antičkoj Grčkoj: tragedije, komedije i satire. Iako postoje očuvane glazbene notacije antičkih predstava, ne možemo znati kako su zvučale melodije, ali pretpostavlja se da je glazbena pratnja bila relativno jednostavna, a stihovi su morali biti razgovijetno pjevani kako bi ih tisuće posjetitelja mogle čuti. Od antičke Grčke pa sve do prosvjetiteljstva takav vid scenske zabave nije bio sveprisutan dok se nisu počeli javljati prvi veći gradovi i dok nije došlo doba prosperiteta i kulturne obnove (Kenrick 2017: 10–13). Shodno tome muziciranje nije imalo jednak razvojni kontinuitet kao i dramski tekst pa se mjuzikl i opera žanrovski razvijaju ponajviše tijekom 19. i 20. stoljeća. S obzirom na to da operni predznak *Drami o Mirjani* nikako ne pristaje jer se ne radi o takvu tipu stilizirana pjevanja, preostaje nam objasniti zašto se može plauzibilnom pretpostaviti ideja o pojedinim dijelovima izvedbe koji nalikuju dijelovima mjuzikla. Pojavom televizije i kina u 20. stoljeću može se reći da se u SAD-u posebno počinju



razvijati dva odvojena žanra mjuzikla – kazališni i filmski, pričem se o potonjem tek odnedavno počelo raspravljati kao mogućnosti (Wood 2008: 306). Teoretičari se u razlikovanju tih dvaju žanrova oslanjaju na mogućnosti tehnologije, žanr sam po sebi i stil. Usredotočit ćemo se na Woodove elemente filmskoga mjuzikla kako bismo objasnili redateljčinu namjeru da prikaže songove upravo u njegovu ključu, a ne kazališnom. Smatramo da se time postigao pomak od pozornice-kutije prema televizijskoj kutiji koju promatraju kazališni gledatelji, a u nekim scenama i dramski likovi koji ne sudjeluju u songu.

Kao primjer uzet ćemo poznatu naznaku filmskoga mjuzikla – jedan lik iznenada započinje pjevati da bi mu se ubrzo pridružili ostali glavni i sporedni likovi, prolaznici na cesti, takozvani glumački statisti. Jedan od podžanrova koji su se posebno razvili iz filmskoga mjuzikla jest samorefleksivni<sup>77</sup> ili introspektivni filmski mjuzikl. Moguće je da je redateljica odabirom toga žanra htjela naglasiti introspektivno umijeće dramskih likova u samom dramskom tekstu. U kontekstu izvedbe samorefleksivni se mjuzikl može tumačiti kao redateljčina potreba da još jednim modusom istodobno naglasi osobne izbore ženskih likova pjevanjem i nerazumijevanje tih potreba pa i posljedičnu samoću. Uz to oslikavanjem žanra samorefleksivnoga mjuzikla<sup>78</sup> vjerojatno se željelo uputiti na kazališne mogućnosti i posebnosti u odnosu na dramski tekst.

U *Drami o Mirjani i ovima oko nje* prva započinje pjevati Veronika nakon što su sve predradnje naznačile da bi se to moglo dogoditi (Slika 6.): Veronika govori Violeti o svojim željama da ode u Ameriku i da se tamo proslavi kao pjevačica zabavne glazbe. Violeta replicira da je i ona svojedobno pjevala po gostionicama, na što kreće nadmetanje tko je od njih dvije talentiraniji. Potom Veronika poseže za mikrofonom ispod odskočne daske, penje se na nju i nakon što Violeta i Veronika izgovore posljednje dvije replike, Veronika započne pjevati repeticijom: *Da, da, da, da. Ja dobro pjevam, ja, ja stvarno dobro pjevam.*

---

<sup>77</sup> *Struna* objašnjava samorefleksivnost kao ljudsku sposobnost introspekcije i želje za dubljim spoznajama o vlastitoj prirodi, svrsi i biti, navodeći da Alain Touraine, Anthony Giddens i Zygmunt Bauman ističu neutemeljenost, nestalnost, stalnu promjenjivost postmodernoga stanja društva, što s jedne strane pojačava važnost „osobnog izbora“ pojedinca, a s druge jača osjećaj „ontološke samoće“ ljudskoga subjekta. <http://struna.ihj.hr/naziv/samorefleksivnost/25209/> [pregled 20. 12. 2021].

<sup>78</sup> Wood opisuje podžanr samorefleksivnoga filmskog mjuzikla kao podžanr koji u dijelovima citira ili aludira na vlastitu povijest – povijest glazbenoga kazališta, industrije zabave ili proces stvaranja mjuzikla. To se može ostvariti zapletom, pjesmama ili likom-zvijezdom koji ima prijašnji odnos s kojim od zabavnih žanrova. Jedan je od prvih takvih samorefleksivnih mjuzikala *Singing in the rain* (2008: 307).



Slika 6. Na sceni odozgo prema dolje: duhovi sola Denis i Haris Ahmetašević, bas gitara Damir Smiljanić, klavijature Saša Miočić, Grozdana (Lana Barić), Ankica (Vanja Matujec), Jakov (Siniša Popović), Lucio (Bojan Navojec), Violeta (Branka Cvitković), Veronika (Maja Posavec), Mirjana (Alma Prica), Fani (Marijana Mikulić), Simon (Livio Badurina)

Kulisa se iza Veronike diže, scenografija postaje pokretna, na vrhu se kućice pojavljuju duhovi sola, jedan na gitari, drugi na klavijaturi, glumci se koreografirano počinju kretati po pozornici u ritmu pjesme, a nakon što ju Mirjana prekine s *Jedi*, Veronika nastavlja pjevati: *Ne, ne, ne, ne, ne, ne, ne. Bako, svi to kažu, baš svi* (zborno). *Ja!!! Ja mislim da ne lažu.// Ja bih htjela biti slavna, ja bih htjela biti divna x2// I slavna i divna i sretna i sjajna x2// Ja, ja bih htjela biti zvijezda x2// Najveća zvijezda, najsajjnija zvijezda x2// Ja.* Prema zapisanim pjevanim dionicama jasno je da se ponavljaju određene rečenice, što je također karakteristika refrena u filmskome mjuziklu. U ovome primjeru refren se sastoji od četiri osmotaktne fraze koje čine uobičajeni 32-taktni uzorak. Osmotaktne fraze u Veronikinom pjevanju čine uzorak koji opisujemo kao AABA, što znači da se pola kadence ostvaruje u tročetvrtinskoj točki koja vodi do završnoga ponavljanja *Najveća zvijezda, najsajjnija zvijezda* i na kraju istaknutoga *Ja*. Wood (2008: 316) opisuje uporabu takvoga uzorka kao strastvenu i izravnu da bi se naglasili sadržaj pjesme i izvedba. U opisanoj je sceni posebno indikativno korištenje uzorka AABA s obzirom na to da se naglašava lična zamjenica *ja* i Veronikina želja da postane zvijezda, što bi potvrdilo postavku o redateljličinoj želji da se naglasi introspekcija likova.

Od trenutka kada se pojavljuje Veronikina pjesma (28:20), u ostatku izvedbe gledatelji su mogli vidjeti i čuti još sedam različitih glazbenih aranžmana, od čega su četiri songovi<sup>79</sup> koje

<sup>79</sup> Želimo razlikovati song u brechtovskom kazališnom kontekstu od songova u glazbenim komedijama i operama. U operi i glazbenoj komediji song je harmonično pjevanje koje predstavlja duševno stanje ili je ilustracija društvene situacije. U brechtovskom kazalištu song ima funkciju začudnosti. Radi se o sinkopiranoj pjesmi, tekst

izvode glumci koji glume Violetu i Mirjanu (*Tvoj otac je često znao govoriti da od tebe neće biti ništa* i *Neću dugo*), Ankicu i Jakova (*Da me se nisi usudio ostaviti*) te Veroniku i Mirjanu (*Mama*), a tri su samorefleksivne solo-pjesme koje pjevaju glumice koje glume Veroniku (*Sedam sati leta*) i Grozdanu (*Pala mi je šalica kave jako u pod* i *Dvije godine*). Premda u prethodnoj pragmatističkoj analizi teksta nismo detektirali mogućnosti pjevanih dijelova, supostavljanjem dramskoga i kazališnog teksta možemo pretpostaviti zašto su konkretne replike odabrane za uglazbljivanje.

U četirima songovima na čitavoj je razini naglašeno performativno iskazivanje obiteljskih uloga poput majke, kćeri, oca i supružnika. U solo-pjesmama gledatelju se podastire žanrovsko preključivanje iz kazališne izvedbe u filmski mjuzikl, a na što nas može uputiti u tekstu prepoznato oslikavanje unutrašnjega života lika. Iako smo u analizi dramskoga teksta zamijetili ponavljanje sintaktičkih dijelova u službi metalepse autora, Martinić se također koristi ponavljanjem i rimom kako bi postigao ritmičnost (VERONIKA: *Bako, svi to kažu, baš svi. Ja mislim da ne lažu. Ne, ja znam da ne lažu*). Izrazito stilogenim mjestom smatramo naglašenu upotrebu lične zamjenice *ja*, što u poetskom (kon)tekstu može predstavljati lišenost svih drugih koordinata i potpunu predstavljenost lirskoga subjekta zamjenicom (Katnić-Bakaršić 1999: 87). Veronika je u potpunosti izjednačena s ličnom zamjenicom *ja*, što je posebno istaknuto u sljedećem nizanju replika: *Ja sam jako talentirana. Ja sam veliki talent. (...) Ja sam više. (...) Ja bih htjela biti slavna. Ja znam da bih to mogla. (...) Ja dobro pjevam, ja stvarno dobro pjevam*. Redateljsko rješenje da Veronika pjeva navedene replike u potpunosti odgovara efektu filmskoga mjuzikla, kojim se upućuje na važnost osobnoga izbora pojedinca, a njezino penjanje na odskočnu dasku u tom trenutku simbolizira borbu, koji se nastoji pomaknuti iz svakodnevice koja ga okružuje. Stoga će Veronikino balansiranje na odskočnoj dasci biti prikazano kao balansiranje između vlastitih želja i mogućnosti, snova i realnosti.

U songu Ankice i Janka (*Da me se nisi usudio ostaviti*) glazbenim je aranžmanom čitava scena prikazana dramatičnijom. Ankičine smo komisivne replike interpretirali u ključu performativnoga iskazivanja društvenih uloga. U izvedbi pak dramatična glazba ističe nadmoćnost ženskoga lika u tom trenutku jer Janko odvrća samo s *Jasno* i *U redu*. Postupno ubrzavanje osmotaktnih fraza nalikuje dopiranju do vrhunca dramskoga sukoba, koji je pak

---

se više govori ili jednolično recitira, kao npr. u *Dobrom čovjeku iz Sečuana* „Pjesma o dimu“ gdje pomaže strukturiranju komada i alegorija je o sudbini osmeročlane obitelji ili „Pjesma prodavača vode na kiši“, koja je parabola o ekonomskom tijeku komada, ili pak „Pjesma o osam slonova“, koja razotkriva obrazac hijerarhijske strukture izrabljivanja (usp. npr. Pavis 2004: 357 ili Fischer-Lichte 2011: 197).

izostavljen u Martinićevu tekstu, odnosno prepušteno je da se drama dogodi u glasovnom modusu.

### 8.2.5. Multimodalna analiza songa *Neću dugo*



Slika 7. Na sceni odozgo prema dolje: Violeta (Branka Cvitković), bas-gitara Damir Smiljanić, klavijature Saša Miočić, Jakov (Siniša Popović), Ankica (Vanja Matujec), Lucio (Bojan Navojec), Fani (Marijana Mikulić), Simon (Livio Badurina), Grozdana (Lana Barić), Mirjana (Alma Prica)

Odlučili smo analizirati multimodalnost posljednjega songa *Neću dugo* između Violete i Mirjane jer su uključeni modusi pjevanja, muziciranja, plesanja, introspekcije i preključivanja. Treba reći da su Branka Cvitković i Alma Prica vokalno slabije od primjerice Maje Posavec pa je njihovo vokaliziranje nalik ritmiziranom govorenju ili recitiranju, što bi se žanrovski poklopilo s brechtovskim songovima. Prije no što krenemo s uvodnom replikom, ističemo da u tom trenutku publika počinje aktivnije sudjelovati u izvedbi smijehom i pljeskanjem. Tome je razlog što se upravo song *Neću dugo* u kazališnoj izvedbi manifestirao kao parodija<sup>80</sup> najvećih klišeja filmskoga mjuzikla. Naime, scenski vizualni i auditivni doživljaj narušava ozbiljnost Violetine najave moždanoga udara Mirjani (Slika 7.): Violeta se pojavljuje na domjenku pretjerano svečano odjevena, u haljini koja djeluje kao da je iz nekoga prošlog doba sa šeširom; pored nje stoje glazbenici na gitari i klavijaturama; obje drže mikrofone koji sugeriraju podžanr samorefleksivnoga filmskog mjuzikla; na pozornici su razbacani raznobojni baloni, a u recitativ se povremeno zorno uključuju duhovi sola i ostatak likova.

<sup>80</sup> Dosad su uspješno ocijenjene parodije klišeja filmskih mjuzikala u različitim filmskim i televizijskim komedijama poput *Monty Python*, *The Simpsons*, *South Park*, *Family Guy* (Wood 2008: 306)

Scena se otvara u dijagonalnoj proksemici Mirjane i Violete, pri čemu se Violeta pojavljuje u gornjem lijevom kutu, na vrhu konstrukcije, a Mirjana ju začuđeno promatra iz donjeg desnog kuta pozornice, s desne strane odskočne daske. Kada ju Violeta uvodno apostrofira, Mirjana uspostavlja vektorsku vezu s njom, što znači da su u tom trenutku gledatelji smješteni u njihovo deiktičko polje pa ih na smijeh u početku vrlo vjerojatno potiče iznenadna Violetina pojava u polju koje je do maločas okupljalo ljude na domjenku. Uto se na sceni u gornjem desnom kutu pojavljuju glazbenici na gitari i klavijaturama, a Violeta svečanom osmotaktnom frazom uzorka ABAC najavljuje *moždani oko šest – Da da da da// Moždani// Tamo u bolnici*. Isti će se uzorak ponavljati kroz čitav duet pa treba reći da ga Wood ubraja u jedan od osnovnih uzoraka u kojima se uspostavlja jasna simetrija i naglašava suzdržanost i elegancija (2008: 316). Takav glazbeni aranžman ističe hladnu atmosferu među likovima koji samo verbaliziraju društvene uloge, a istovremeno se gotovo uvijek ponašaju suprotno njima. Suzdržanost i turobnost situacije potkrepljuje uz glazbenu razinu i plavo svjetlo na čitavoj pozornici.

Mirjana se saginje po mikrofon ispod odskočne daske, okreće se prema publici i implicira preključivanje iz unutrašnje u posredujuću komunikacijsku razinu apostrofirajući gledatelje vizualnim „ti“. Upućenost jednoga dramskog lika u vlastiti smrtni ishod može nas navesti na pomisao o samorefleksivnosti pojedinca, no istodobno simboličko okretanje leđa njezine kćeri Mirjane znači i njezinu samoću. Gledateljima neće biti prikazan njezin moždani udar, ali dovoljno je groteskno što će Mirjana tada biti na domjenku pa joj nije zgodno biti u bolnici u trenutku majčine smrti. Možemo interpretirati takav postupak kao komentar društva u kojem je sve spektakl, pa čak i smrt, ali ništa nije dovoljno spektakularno da se na to obrati pozornost. Osim toga Mirjana se u tom trenutku postavlja u ulogu lika koji jedini može funkcionirati na dvjema komunikacijskim razinama, točnije sposobna je metaleptično se preključivati iz fikcionalnoga u svijet gledatelja i natrag. To pak znači da su gledatelji „prisiljeni“ promatrati njezinu perspektivu čitave scene iako se u početku Violeta introspekcijom nameće kao dominantniji lik.

Na Violetin spomen sprovoda na sceni se u središnjem dijelu počinju nizati Jakov, Ankica, Lucio, Fani, Simon i Grozdana, koreografirano njihati i pucketati prstima u ritmu glazbenoga refrena. Sprovod je kolektivno okupljanje društva, događaj na kojem se poštuju određeni društveni uzusi pa shodno tome svi dramski likovi opet dijele scenski prostor i svi su smješteni u isto deiktičko polje. Tada Mirjana opet uspostavlja vektorsku vezu pogledom s Violetom i uključena je u unutrašnju komunikacijsku razinu. Budući da se u tom trenutku

gledaju, Mirjana se otvara Violeti, zahvaljuje joj, izgovara da ju voli i da će plakati nakon što sazna za majčinu smrt. Gledatelju se potom potvrđuje inicijalna reakcija da je zapravo Mirjanin suučesnik – Mirjana je saznala informaciju koju nikako nije mogla znati smještena u vlastito deiktičko polje, ali njome se koristi kada se vraća na unutrašnju komunikacijsku razinu.

Violeta se zatim spušta stepenicama u bazen, Mirjana se saginje i sjeda na odskočnu dasku, opet uspostavljajući vizualno „ti“ prema publici. Duhovi sola dolaze po Violetu i ona nestaje s pozornice, tj. nije više dijelom fikcionalnoga dramskog svijeta. Oni pak ponavljaju osmotaktni refren *Mama, volim te, volim te, mama* dok se na vrhu konstrukcije, na mjestu gdje je na početku scene stajala Violeta, pojavljuje Veronika i razgovara s Mirjanom o Violetinoj smrti. Glazba utihne, duhovi sola više ne ponavljaju refren, Veronika se spušta do Mirjane i pogledom uspostavljaju zajedničko deiktičko polje. Ipak, na Mirjanin prijedlog da se javi ocu u Njemačku jer bi ju on mogao spojiti s glazbenim producentom, Veronika odgovara da ide spavati. Suprotno očekivanjima ne dovršava izmjenu replika pjevanjem, što sugerira publici ostanak u Mirjaninu polju i odustajanje od snova. Sukladno tome, nepromijenjeno je i stanje društva spektakla, a u konačnici prikazana je Mirjanina središnja moć nad likovima koji ju okružuju.

Glazbeni su aranžmani u analiziranom recitativnom duetu iskorišteni kao subverzivna redateljčina gesta. Istaknuta hladnoća i nezainteresiranost u Martinićevu je tekstu na sceni dovedena do apsurdna jer je prikazana u ključu filmskoga mjuzikla. Suvremeno je društvo naviklo na spektakl i spektakularizaciju svakodnevnih pojava, a od gledatelja se očekuje da ih pasivno promatra i tako konzumira. Pretvaranjem pozornice-kutije u televizijsku kutiju gledatelji postaju Mirjanini suučesnici i samim time konzumenti spektakla, odnosno pasivni promatrači života i sudbina pojedinca. S druge strane specifičnost kazališne publike jest spacijalna blizina sceni i događajnost svake izvedbe, dok je filmski gledatelj ipak vremenski i prostorno maksimalno udaljen od prikazane fikcije. Ta se pak specifičnost briše uvođenjem elemenata filmskoga mjuzikla. Iako je publika smještena u Mirjanino polje, udaljuje se od pjevajućih likova, ne može suosjećati, nego upravo suprotno, smiju se prikazanom.

Violetino, Veronikino i Mirjanino pozicioniranje kroz song i u nastavku završne scene alegoričan je prikaz njihova odnosa i Mirjanina života. Zamijetili smo da Mirjana simbolično ostaje u sredini scene, tek povremeno sjeda na odskočnu dasku i diže se s nje te pogledom naznačuje mijenjanje deiktičkoga polja. Maksić Japundžić odlučila je usredotočiti se na odnos Violeta – Mirjana – Veronika pa je tako na početku songa Violeta nadmoćno pozicionirana

iznad Mirjane, na vrhu konstrukcije. Najava njezine smrti znači spuštanje ispod Mirjane i nestanak s pozornice. O prolaznosti života svjedoči Veronikino pojavljivanje na istom mjestu na kojem je na početku songa bila njezina baka, što automatski predstavlja i nadmoćnu poziciju u odnosu na Mirjanu. No i Veronika nedugo zatim silazi na prostorno istu razinu kao i Mirjana te ju u konačnici ostavlja samu na pozornicu odustajući od svojih snova. Rekli bismo da je Mirjanin život oslikan kao stalno mjesto pregovaranja pozicija moći. Ipak, čak i u trenutku kada ostaje sama i „živi“, njezin je pogled upućen gledateljima pa se još jednom vizualnim „ti“ fokus premješta na kazališnu publiku.

### 8.3. &TD: *Drama o Mirjani i ovima oko nje*

Nakon što se u studenome 2019. prvi put okušao i kao redatelj vlastitoga teksta *Bilo bi šteta da biljke krepaju*, Martinić se nastavio pronalaziti u toj ulozi pa je odlučio režirati i *Dramu o Mirjani i oko nje* u &TD-u. Drama je premijerno prikazana u listopadu 2021. te se u pandemijskim okolnostima, sa smanjenim brojem gledatelja, nastavlja izvoditi i u 2022. Uoči premijere Martinić je dao više intervjuja u kojima je redovito superlativno predstavljen, a gotovo se uvijek naglašava da je prepoznat u inozemstvu, poglavito u Južnoj Americi. Pojava stvarnoga pisca na pozornici ne bi trebala biti neobična pojava. Kazališni se gledatelji vjerojatno sjećaju recentnijega primjera kada se Mate Matišić pojavio na izvedbi vlastitoga teksta *Ljudi od voska* u HNK-u, u režiji Janusza Kice, što je nekim kazališnim kritičarima dalo povoda da o tome činu pišu kao autobiografskome, dok se s druge strane njegova pojava u završnoj sceni i odbijanje čitanja zaključnoga epiloga tumači kao iznevjeravanje i izigravanje cjeline, odnosno dovođenje u pitanje „stvarnosti“ likova na sceni (Rafolt 2017: 199). No Martinićeva je pozicija u tom smislu kompleksnija jer se postavio u ulogu redatelja vlastitoga teksta, što je izazvalo podijeljene reakcije među kazališnom kritikom. Autorica jednoga prikaza pita se što je Martinića nagnalo da se pridruži nizu dramaturga-redatelja kojima je počelo obilovati hrvatsko kazalište jer osim intervencija u dramske likove i ubacivanja suvremenih pojmova ne uočava vrijednost takva postupka.<sup>81</sup> Čadež pak Martinićev čin prepoznaje kao novo scensko tkanje u kojem je težište s pisanja prebačeno na kazališni čin, što kritičar ocjenjuje rizičnijim i težim postupkom od pisanja drame jer se pisac uvijek može povući, a glumac ne poznaje privatnost.<sup>82</sup>

Na Martinićevo autorstvo redateljskoga tipa u *Drami o Mirjani i ovima oko nje* možemo gledati kao na autorovu inicijalnu težnju da svoj dramatičarski i dramaturški rad posveti propitivanju drame, dramskoga i scenskoga lika te kazališta, točnije odnosu svih nabrojanih elemenata. Njegova režija ne poništava redateljsku viziju Maksić Japundžić, a također ju ne moramo promatrati kao čin koji tekstu donosi novu vrijednost. Martinićeva preokupacija raslojavanjem dramskoga lika u kontekstu postajanja scenskim likom očituje se u njegovu redateljskom izboru da se preispita dramski lik Mirjane kroz proces stvaranja lika u trima različitim glumicama da bi se u konačnici utjelovila u jednoj koja će biti sasvim slučajno

---

<sup>81</sup> Vujović, Olga. 2021. Mirjana na razne načine. Kritikaz.hr, 11. 12. 2021, [https://kritikaz.com/vijesti/Kritike/52446/Mirjana\\_na\\_razne\\_na%C4%8Dine](https://kritikaz.com/vijesti/Kritike/52446/Mirjana_na_razne_na%C4%8Dine) [pregled 28. 12. 2021].

<sup>82</sup> Čadež, Tomislav. 2021. Dojmljiva predstava, a sve u skromnim uvjetima, pristojno i hrabro. Jutarnji.hr, 4. 10. 2021, [https://kritikaz.com/vijesti/Kritike/52446/Mirjana\\_na\\_razne\\_na%C4%8Dine](https://kritikaz.com/vijesti/Kritike/52446/Mirjana_na_razne_na%C4%8Dine) [pregled 28. 12. 2021].



odabrana.<sup>83</sup> U Martinićevoj se izvedbi ističe kazališni tekst kao proces koji je uvijek u nastajanju ili preobražaju, naglašene su događajnost (s obzirom na to da glumice ne znaju do samoga izvlačenja papirića u jednom dijelu predstave koja će (p)ostati Mirjana), tjelesnost i performativnost. Jednako je važno obratiti pozornost i na to što je autor izostavio iz dramskoga teksta. Ne mislimo pritom isključivo na neiskorištene dramske replike, nego i na sugestije koje smo prepoznali analizom dramskoga teksta, poput bivanja dramskih likova u istom prostoru, ali i onoga što je slično redateljskom rješenju Maksić Japundžić, a to su glazbeni i pjevani dijelovi. Ne manje važan je i društveni kontekst u kojem se predstava pojavljuje. Kazališna je umjetnost jedan od oblika kulture koji je osjetio teške posljedice pandemijskoga zatvaranja. Kada su se vrata kazališta otvorila, predstave je mogao posjećivati točno određen broj ljudi. Ipak to je mogla biti i prilika da se kazalište istakne kao poseban oblik umjetnosti u odnosu na medije filma ili televizije. U tom kontekstu ponovno naglašavanje događajnosti, tjelesnosti, glasovnosti i približavanje performativnoj umjetnosti podsjeća na performativne pokrete u 60-ima i 70-ima koji su se borili protiv reproduciranja, tj. medijaliziranja. Stoga treba reći da ćemo analizirati snimku<sup>84</sup> premijerne izvedbe 29. rujna 2021. Nakon premijere svako je prikazivanje drukčije zbog završnoga utjelovljenja glumice koja je slučajno izabrana.

Martinićeva je zamisao predstave *Drame o Mirjani i ovima oko nje* svedena u nešto manje od jednoga sata na dva pitanja: što je kazališni tekst i što je dramski/scenski lik? Ta se pitanja problematiziraju u odnosima Mirjane, njezine majke Violete i kćeri Veronike. Tijekom toga sata u liku se Mirjane izmjenjuju tri glumice: Maja Posavec, Ivana Krizmanić i Marina Redžepović, koje na početku predstave izvlače papire i spremaju ih svaka u svoju torbu. Postoje tri različite dramske situacije u kojima glumice utjelovljuju Mirjanu, Violetu i Veroniku. Prije utjelovljivanja jednoga od likova gledatelji promatraju kako glumice razmišljaju o liku Mirjane i kako zamišljaju njezin unutrašnji život. Budući da se predstava u potpunosti temelji na trokutu ženskih odnosa, na pozornici se fizički ne pojavljuje nijedan muškarac, ali znakovito je da čujemo muški glas koji zove Mirjanu na telefon pa saznajemo da se radi o Mirjaninu bivšem mužu Simonu. Glumice se prije utjelovljenja referiraju na vlastitu stvarnost pa tako primjerice

---

<sup>83</sup> Sandić, Srđan. 2021. U 6 video eseja o tekstu, drami, ljubavi i sreći progovorio je naš najistaknutiji dramatičar. Gloriagram.hr, 20. 10. 2021, <https://gloriagram.hr/gg-talk/u-6-video-eseja-o-tekstu-drami-ljubavi-i-sreci-progovorio-je-nas-najistaknutiji-dramaticar-4815> [pregled 28. 12. 2021]

<sup>84</sup> Na snimku gledamo kao na artefakt predstave koji se može fiksirati i reproducirati. Analiza snimke ne znači ponovnu materijalizaciju predstave, nego upravo suprotno ona naglašava da je predstava bliža efemernosti i jednkrotnosti. Specifičnost materijalizacije predstave jest u tome što se ona ostvaruje u trenutku, ali se u trenutku proizvođenja ponovo poništava. Fischer-Lichte spominje da su upravo tjelesnost, prostornost i glasovnost postupci na koje trebamo obratiti pozornosti u analiziranju materijalizacije specifične predstave (2009: 87–88).

gledatelji slušaju o tome što misle o pjevanju Maje Posavec i koliko imaju godina. Scenografiju čine jednostavni elementi. Na sredinu je postavljen stol pravokutna oblika s tri stolice okrenute prema gledateljima, na stolu su boca vode i čaše. Glumice su obučene u svakodnevnu jednostavnu odjeću s tim što se prije početka predstave sve tri oblače u ogrtač istoga cvjetnog uzorka, ali vežu ga na različite načine i sve tri imaju slične crne torbe (Slika 8.).



Slika 8. Na sceni slijeva nadesno: Ivana Krizmanić, Maja Posavec, Marina Redžepović

### 8.3.1. Anticipacija i retrospekcija

Predstava narušava Szondijevu ideju zatvorene drame najviše zbog toga što se gledateljima ne pruža linearan tijek radnje, nego se ona paradigmatički odvija u alternativnim mogućnostima koje pružaju Posavec, Krizmanić i Redžepović. Takvu bismo dramaturgiju odredili kao dedramatizaciju<sup>85</sup> u sarzaccovsku smislu, a oprimjerit ćemo ju kružnim, odnosno spiralnim ponavljanjem-variranjem i prekidom.

Spiralnost je moguće iščitati već u samom naslovu zbog toga što je jedan dramski lik postavljen u središte i određen imenom dok su drugi likovi određeni pokaznom zamjenicom, čime se sugerira da mogu biti bilo tko, ali da su Mirjani relativno bliski. Glumice ne izgovaraju iste replike kada utjelovljuju jedan lik, nego se ponavljanje očituje u banalnim, svakodnevnim malim ritualima, točnije ispijanju kave i pušenju cigarete. Kako se izmjenjuju mogućnosti

<sup>85</sup> Umjesto povratka epskome, koji su nagovijestili Sartre i Szondi, Sarrazac se u analizi modernih i suvremenih dramskih djela premješta na odnos dramatizacija-dedramatizacija, koji uključuje pitanje epskog, ali ga ne stavlja u prvi plan. Neki od Sarrazacovih postulata dedramatizacije su: kraj svetoga pravila dramske progresije, zastarjelost pojma središnjega dramskog sukoba koji ustupa mjesto nizu više ili manje povezanih mikrosukoba, u razdoblja čisto dramske napetosti mogu se ubaciti razdoblja epskoga, prilikom čega se poziva na Schillerovu teoriju kontrapunkta – epski kontrapunkt neophodan je dramskom, tako što „rod“ – poezija – unosi ravnotežu u vrstu, što će reći dramu (Sarrazac 2015: 28–29).

utjelovljenja, glumice kruže oko stola, pri čemu ona koja utjelovljuje Mirjanu uvijek sjedi u sredini stola, Veronika je gledateljima s lijeve, a Violeta gledateljima s desne strane. Fragmentirani mikrosukobi koji se događaju među likovima uvijek su anticipirani ili objašnjeni nekom retrospekcijom, kako bi gledatelji uvidjeli srž odnosa među trima ženama: što znači biti istovremeno i majka i kći, zašto se sukobljuju i čime pokazuju da su jedna drugoj ipak privržene, kao i sve izazove suvremenoga života koji se postavljaju ženi. Introspektivni dijelovi prepoznati u analizi dramskoga teksta u predstavi su naznačeni u trenucima kada glumice razgovaraju o likovima koje će utjeloviti, npr.

Redžepović: Umorna je.

Posavec: Što je bilo?

Redžepović: Bole ju leđa, a nikako da ode na masažu.

Krizmanić: To joj je od posla.

Posavec: To joj je od stolca. Taj stolac je star, a nema novca za uredsku opremu.

Redžepović: Ne znam, možda. Stalno kao doći će ranije na posao.

(...)

Redžepović: U ovoj Drami o Mirjani i ovima oko nje tvoja kćer Veronika toliko je bezobrazna i nezahvalna! Pa svako jutro ti pet put kaže odjebi!

Prethodne bismo primjere u kontekstu dedramatizacije mogli poistovjetiti s anticipacijom u dramskim tekstovima koja se očituje u paratekstualnim dijelovima poput naslova ili podnaslova drame i scena, ili u interpunkcijskim znakovima, poglavito u trotočju (Sarrazac 2015: 32–33). Odbacujemo mogućnost introspekcije koju smo detektirali u dramskom tekstu jer se u tom slučaju radilo o fingiranju međurazinske komunikacije ili dijalogiziranju monologa, dok je u predstavi jasno naznačeno da glumice na posredujućoj komunikacijskoj razini govore o liku Mirjane, Veronike ili Violete.

Drugi je ključan postupak u procesu dramskoga (de)komponiranja retrospekcija kojoj je svrha udaljiti radnju od njezina cilja (Sarrazac 2015: 29). Retrospekcija u naslovnoj predstavi u funkciji je povratka prethodnoj drami, ili kako bi Meheik sročila, drami koja se već dogodila. Za razliku od anticipacije koja se odvija na posredujućoj komunikacijskoj razini, retrospekcija je isključivo namijenjena unutrašnjoj. To je prilika dramskome liku da sagleda sebe s odmakom i da ponovo proživi događaj, npr:

Posavec: Tvoj otac je često znao govoriti da od tebe neće biti ništa, jesi li to znala?

Krizmanić: Da, mama, znala sam. Tata je često govorio: Od tebe nikad neće biti ništa, i ja sam mu vjerovala.

nakon čega većinom slijedi još jedna anticipacija prije dužeg retrospektivnoga monologa ili dijalogiziranoga monologa.

Alteriranje anticipacijā i retrospekcijā koje prekidaju dramsku radnju i stvaraju od predstave skup fragmentiranih prizora ili slika moraju se prekinuti, ponavljanje ne može ći unedogled. Nakon što glumice otvore papiriće i pročitaju (ne naglas) koji će lik utjeloviti u završnoj sceni, gledateljima se pruža fiksirani prizor koji treba potaknuti na promišljanje o odnosu glumica prema likovima i na pitanje što bi svaka od njih donijela vlastitim utjelovljenjem. Mirjanu može utjeloviti bilo koja od njih triju, kao i brojne glumice prije njih, ali bez njih Mirjana živi samo dramski život, ne i scenski.

### 8.3.2. Utjelovljenje Mirjane

Naslovni pojam utjelovljenja shvaćamo onako kako ga definira Fischer-Lichte opisujući estetiku performativne umjetnosti koja se počela razvijati od 60-ih i 70-ih naovamo. Utjelovljenje je usko vezano uz koncept performativnosti J. L. Austina i Judith Butler. Postoje sličnosti i razlike između njihovih koncepata. Zamjetnija razlika jest ta da se Austinova teorija performativnosti odnosi na jezični znak, dok je Butleričin (1988 [2004]) koncept performativnosti prije svega vezan uz tjelesne radnje. Stvorena je napetost između jezičnoga i tjelesnoga jer se razlikuju performativnost jezičnoga znaka, koji se očituje u (ne)posrećenosti<sup>86</sup> kakva govornoga čina, i ekspresivnost tjelesne radnje koja proizvodi identitet kao svoje značenje (Fischer-Lichte 2009: 19–22). Za jezični znak već postoji referent na koji se može referirati pa će performativi, ako su posrećeni, ostvariti autoreferencijalnost time što proizvode socijalnu zbilju o kojoj govore. Tjelesna je radnja nereferecijalna pa se neće moći referirati na ono što je prethodno dano. Ipak Butler utjelovljenje definira slično kao i Austin shvaćajući tijelo kao rezultat ponavljanja određenih gesta i pokreta, koji su individualno, spolno, etnički i kulturno markirani.

U &TD-u se pak Martinić poigrao s već ustaljenim postavkama o performativnome obratu iz 60-ih i konceptom utjelovljenja 90-ih. Naime (ne)posrećenost performativa uvjetovana je institucionalnim i društvenim okvirom u kojem se performativ izriče. Izreći molitvu bez crkvenoga oprostorenja, uzusa molitvenoga žanra i svećeničke institucije nema jednaku snagu kao kada bi to učinio svećenik u crkvi u točno određenoj situaciji posvećivanja

---

<sup>86</sup> Posrećenima (*happy, felicitous*) Austin kvalificira performativne iskaze koji nasuprot konstativima ne mogu biti istiniti ili neistiniti, nego mogu zadovoljiti uvjete za glatko ili posrećeno komuniciranje (2004: 11). Da bi performativni iskaz bio posrećen, trebaju se ispuniti uvjeti prihvaćene konvencionalne procedure, prikladnih osoba i okolnosti, procedura mora biti izvršena ispravno i u cijelosti, a sudionici moraju imati namjeru i vladati se u skladu s tom namjerom. Uspješnost performativnoga iskaza autor dijeli prema posljedicama kršenja uvjeta. Neuspjesi prve vrste prilikom kojih dolazi do neizvršavanja radnje naziva promašajima, a drugu vrstu prilikom koje je čin izvršen, ali neiskreno imenuje zloporabama.

– krštenja, pričesti, ispovijedi. Sukladno tome postavljanje predstave u kazališnom prostoru, pojava glumica i kostima sugerira izmještanje u dramski svijet, postavlja jasnu granicu između zbiljskoga i fikcionalnoga, gledatelja i glumaca. Svako izricanje replika stvara dramski lik. Kada Ivana Krizmanić kaže: *Ja sam Mirjana*, ona utjelovljuje dramski lik Mirjane. Jezični znak dakle ima sve predispozicije da bude posrećen performativ, ali se glumice, naprotiv, trude srušiti iluziju koju stvara fikcionalni svijet i prijeći u zbiljsko. Gledatelju nije jasno kada počinje zbiljsko, a kada dramsko, kada gleda čitaću probu glumica, a kada utjelovljenje lika Mirjane. Ta se nejasnoća postiže pojavom triju različitih glumica, točnije triju različitih tijela ili tjelesnosti i personalnih deiksa koje u jednoj rečenici mogu varirati od prvoga do trećega lica jednine. U tom se kontekstu u gledatelja javlja nepovjerenje u instituciju da osigura uvjerljiv referent ili pozadinu, čime se otvara pitanje kazališne umjetnosti i predstave: jesu li kazališni prostor, jasno postavljena granica između publike i glumaca uzusi koje treba ispuniti predstava da bi bila uspješna?

S druge se pak strane pojavom tri različite glumice ističe razlika između dramskoga i scenskog lika. Kako i sam Martinić kaže, dramski je lik materijaliziran u napisanim rečenicama, a utjelovljuje se tek kada se pojavi u tijelu i glasu nekoga od glumaca. Recimo ipak da je Martinić i u tom slučaju u potpunosti htio naglasiti slučajnost, a ne repetitivnost procesa utjelovljenja i udaljiti sebe kao redatelja koji postavlja uzuse predstave. Butleričina performativnost i koncept utjelovljenja u potpunosti su oslonjeni na „stilizirano ponavljanje činova“, odnosno performativa koji se ostvaruju u dubletnom značenju dramskoga i nereferecijalnoga (2004: 190). Autorica naime uspoređuje svakodnevno stvaranje rodnoga identiteta s predstavom pa će reći da je glumac slobodan interpretirati na svoj način dramski tekst kao predložak predstave, čime se predstava svaki put realizira drukčije, ali ipak unutar granica prethodno danih režijskih uputa. Smatramo da je želja Martinićeve režije bila izbjeći uvjetovanost glumičina utjelovljenja prethodno napisanim tekstom. Spontanost se postigla izvlačenjem papira, ukazivanjem na utjelovljenje kao proces time što je svaka od glumica utjelovila jedan od triju ženskih likova i završnom scenom u kojoj na papiru otkrivaju lik koji trebaju utjeloviti. Suprotno teatralizaciji svakodnevnoga života, tim se činom teatralizira sam proces utjelovljenja lika na sceni. Ako je dramski lik upisan u dramskim replikama, što je onda scenski lik?

Martinić se režijom vlastitoga teksta približio viđenju lika Jerzyja Grotowskoga, pričem se ne želi gledati na glumičino tijelo kao materijal kojim se može raspolagati i koji se može

oblikovati, nego se polazi od dihotomije biti-tijelo : imati-tijelo, tj. fenomenološko tijelo<sup>87</sup> : semiotičko tijelo. Grotowski definira utjelovljenje pomoću glumčeva tjelesnoga bitka-u-svijetu: pomoću tijela pojavljuje se nešto što ima egzistenciju samo kroz tijelo. Ne želi se negirati ili zaboraviti glumčeva tjelesna pojava, nego naprotiv njegova egzistencija u svijetu omogućuje pojavu scenskoga lika. Scenski je lik „glumčeva tjelesna radnja, performativni akt sa specifičnom tjelesnošću glumca“ (Fischer-Lichte 2009: 98). Osim što se nejasnošću granica zbiljskoga i fikcionalnoga naglašava dihotomija biti- i imati-tijelo, ističe se jednokratnost scenskoga lika koji je vezan za posebno biti-tijelo u određenom trenutku tijekom predstave. Nadalje odnos između jezičnoga i tjelesnoga performativa fluidan je jer se u jednom trenutku jezična performativnost posređuje u tjelesnom performativu, a u drugom je trenutku istaknuta napetost među njima. To znači da će se replika dramskoga lika utjeloviti u scenskom liku onoga trenutka kada se najavljena radnja ostvari u simboličkoj i autoreferencijalnoj funkciji.

Ilustrirat ćemo to uvodnom scenom kada sve tri glumice sjede za stolom, ispred njih su papiri, olovke, čaše i boca vode. Zbog prostora i izgovorenoga gledatelju se čini da promatra fenomenološka ili tijela u svijetu glumica u trenutku kada su saznale da će glumiti u predstavi *Drama o Mirjani i ovima oko nje*:

Marina Redžepović: Baš mi je drago da ovak radimo zajedno.

Maja Posavec: Da.

Ivana Krizmanić: I meni je drago da radimo zajedno. Moram ti reći, Majo, kad god me pitaju za neku predstavu da li znam pjevati, ja kažem da znam, ali ne pjevam kao Maja Posavec.

Posavec: Dobro, čula sam ja i tebe, super pjevaš.

Krizmanić: Hvala, ali nisam Maja Posavec.

Posavec: Nisam ni ja Maja Posavec.

*Saginju se prema papirima.*

Krizmanić: Mirjana uzima kutiju cigareta i zapali jednu. Puši. (*rukama gestikulira prednost Marini i Maji*).

*Posavec u ruci drži olovku, pruža ju prema naprijed, kimajući glavom prema Marini i Ivani, njih dvije kimaju glavom kao da potvrđuju radnju. Maja stavlja u usta olovku, vadi ju iz usta, otpuhuje u zrak i napravi rukom gestu kao da otreša cigaretu u pepeljaru.*

Krizmanić: U pozadini svira neka lagana glazba. *Posavec uzima mobilitel i pušta pozadinsku glazbu. Nakon toga sve tri gestikulacijom naznačuju da puše cigarete.*

Negiranjem svoje biti u svijetu, svojega fenomenološkoga tijela replikom *Nisam ni ja Maja Posavec*, glumica se oslanja na simbolički i autoreferencijalni aspekt jezičnoga performativa

---

<sup>87</sup> Napetost između fenomenološkog tijela glumca i semiotičkoga tijela, odnosno njegova prikaza nekog lika Fischer-Lichte preuzima od Helmutha Plessnera, koji u glumcu vidi na poseban način simbolizirano *conditio humana*: čovjek ima jedno tijelo kojim može manipulirati i koje može instrumentalizirati, ali on i jest to tijelo, tijelo-subjekt (2009: 89). On izlazi iz sebe da bi prikazao neki lik, pri čemu se naglašava udvostručenje i distanciranost.

koji joj osigurava druga glumica. U njezinoj ruci tako olovka predstavlja cigaretu zato što je gledatelj sposoban prizvati svoja iskustvena znanja i društveno pamćenje. Glumice evociraju svakodnevnu dječju igru u kojoj djeca postaju odrasli tako da izriču da se igraju odraslih, prave se da puše, da rade kolače, a oblikuju pijesak umjesto tijesta. U tim je igrama moguće ostvariti simboličku i autoreferencijalnu funkciju jezičnoga performativa jer oni, koji to slušaju, gledaju i naposljetku izgovaraju rečenice koje potvrđuju igru, pristaju na sudjelovanje. Preneseno na predstavu gledatelji su ograđeni od scene svjetlom i pristaju na uvjete kazališne igre. Ako glumica prinese olovku ustima, ona više nije olovka, nego postaje cigareta. Ako Maja Posavec kaže da nije Maja Posavec, ona to zaista više nije, nego postaje Mirjana. Jednokratnost Mirjanina semiotičkoga tijela očituje se u tjelesnom performativu svih triju glumica. Posavec se pridružuju Krizmanić i Redžepović, prinose olovke ustima, otpuhuju i otesaju pepeo u imaginarnu pepeljaru. U tom se trenutku pred gledatelja podastiru sljedeća pitanja: trebam li se osloniti na jezični ili na tjelesni performativ, je li uspješnija ili uvjerljivija gluma utjelovljena u jezičnome ili tjelesnom performativu, u kojem se trenutku ostvaruje fenomenološko tijelo glumice, a u kojem trenutku semiotičko tijelo Mirjane ili Veronike i Violete, postoji li jasna granica između zbiljskoga i fiktivnoga?

Od uvodne scene nadalje gledatelj sudjeluje u predstavi tako što stalnim jezično-tjelesnim performativnim jednadžbama rješava zagonetku oko toga koja glumica utjelovljuje koji lik i kada počinje preobrazba iz fenomenološkoga u semiotičko tijelo Mirjane/Violete/Veronike. Oprimjerit ćemo to scenom u kojoj Ivana Krizmanić sjeda na stolicu u sredini držeći i dalje olovku u ruci, sugerirajući pritom da u tom trenutku ona utjelovljuje Mirjanu, Redžepović sjedi gledateljima s lijeve strane, a Posavec stoji s desne, obje bez olovke:

Ivana Krizmanić: Mama, 70 godina (*desnom rukom s olovkom pokazuje prema Posavec*).  
Violeta, došla si (*širi ruke prema Posavec*).

Posavec: Je, kćeri, 40 godina.

Krizmanić: Kako si?

Posavec: Dobro. Autobus je malo kasnio. Što se može. Bole je noge. 70 godina nije malo.

Krizmanić: Trebala si mi reći. Ja bih došla po tebe. Uđi, ajde, sjedi.

Posavec: Mala nije tu.

Redžepović: Nije. Tvoje dijete ima 15 godina, Mirjana (*odbacuje se nogama o stol sjedeći na stolici*). Zove se Veronika. I ljubi se s jednim dečkom u parku. Ljubi se tako da uzdiše u njegov vrat, a onda on u njen. Bože, kako se lijepo ljubiti. Kad te dira onako po cijelom tijelu, i onda ti stavi ruku između prepona, i onda...

Krizmanić: Da si došla kući do 7.

Redžepović: Imam probu s bendom u 6.

Krizmanić: Onda dovrši do 7. Baka je tu (*pokazuje lijevom rukom na Posavec*) i hoću da jedemo zajedno.

Sve tri glumice izricanjem onoga što bismo inače pripisali didaskalijskim podacima naznačuju semiotičko tijelo Mirjane i Violete. Gledatelj u tom trenutku rješava postavljenu jednadžbu: Maja Posavec utjelovljuje Mirjaninu majku Violetu, koja ima 70 godina, a Ivana Krizmanić utjelovljuje Mirjanu, koja ima 40 godina. Prema tome Redžepović utjelovljuje Mirjaninu kći Veroniku. Ipak u rečenici *Bole je noge* prepoznamo supostojanje fenomenološkoga tijela Maje Posavec s obzirom na to da o liku Violete govori u trećem licu, nakon čega se izgovaranjem rečenica u prvom licu preključuje u semiotičko tijelo Violete. Gledatelj se u tom trenutku podsjeća na jednokratnost semiotičkoga tijela, ali propituje i posrećenost jezičnoga performativa. On se u potpunosti destruiira u nastavku razgovora jer je gledateljeva pretpostavka o utjelovljenju Veronike narušena napetošću između onoga što Krizmanić izgovara i kako se ponaša. Na sceni je prisutno fenomenološko tijelo Redžepović s obzirom na to da je prethodno naznačeno da Veronika (*mala*) nije „tu“. Glumica odsutnost semiotičkoga tijela potvrđuje izražavanjem u trećem licu. Utjelovljenje Veronike ostvaruje se zapovijedi *Da si došla kući do 7* i odgovorom u prvom licu *Imam probu s bendom u 6*. Navedena performativna igra od gledatelja zahtijeva aktivno, pažljivo i koncentrirano gledanje i podsjeća na to da je kazališna umjetnost u potpunosti ostvariva tek s prisutnošću gledatelja. Posljedično razmišljamo i o ostenzivnosti spacijalnih deiksa ostvarenih pokaznom zamjenicom „tu“ – fiktivni je dramski prostor također ostvaren tek utjelovljenjem scenskih likova Mirjane, Violete i Veronike. Zbog skromne scenografije i minimalistički uređenoga zbiljskoga prostora kazališne dvorane, gledatelj ne može „tu“ ispuniti rekvizitima koji bi naznačili mjesto odvijanja dramske radnje. Shodno tome može se reći da se uz utjelovljenje scenskih likova odvija i prostorno utjelovljenje.

### 8.3.3. Akuzmatični „Simonov“ glas

Minimalistički pristup režiji, dramaturgiji, scenografiji i kostimima u ovoj je predstavi u prvi plan postavio glas. Kako smo prethodno analizirali, upravo se u glumičinu govorenju utjelovljuju riječ i sistematizacija tijela. Pavis će tako primijetiti da je glas mjesto susreta ili dijalektičke napetosti između tijela i teksta, glumačke igre i jezičnih znakova (2004: 115). Glas međutim ne možemo izjednačiti s jezičnim znakom. Poznate su sosirovske postavke o jezičnome znaku koji pretpostavlja arbitrarnost i linearnost, kao i dihotomiju označenik : označitelj. Jezični se znak materijalizira govorom ili pismom kako bi ostvario komunikacijsku funkciju. Vuletić pak upozorava da materijalizacija govorom, odnosno govornim vrednotama znači prepoznavanje čovjeka. Naime govorni znak je za razliku od linearnoga jezičnog znaka simultan, što znači da istovremeno prenosi nekoliko poruka: o predmetu govora, o govorniku, o govornikovu stavu prema predmetu govora i prema sugovorniku (Vuletić 1988: 182).



Suprotstavljajući govorni znak jezičnome znaku, Vuletić otkriva daljnje antitetične kvalitete govornoga znaka među kojima su motiviranost nasuprot arbitrarnosti i globalnost nasuprot artikuliranosti. Udaljujući se tako od jezičnoga, fonetičar govorni znak približava pjesničkome znaku upućujući na unutarnju motiviranost označitelja i označenoga, što nas pak usmjerava na poimanje kazališnoga znaka kao ikoničkoga. Simultanost govornoga znaka koji prenosi nekoliko poruka snažno je utjecala na razvoj kazališnih predstava od 17. st. kada se glas potpuno postavio u službu riječi, što znači da je trebao pojasniti ono što je rečeno, istaknuti i podvući rečeno značenje i pojačati djelovanje koje izrečeno treba imati na slušatelja. Pojavom naturalizma to se mijenja jer se glas i jezik razilaze s obzirom na to da se intonacijom, visinom tona, volumenom može naznačiti stanje lika koje je u suprotnosti s tjelesnim izrazima iz čega proizlazi razmišljanje: dok jezik može lagati, tijelo se shvaća kao istinito, kao autentično (Fischer-Lichte 2009: 154).

Indikativnom smatramo tropološku antropomorfizaciju kojoj pribjegavaju teoretičari različitih pozadina u opisivanju glasa ili govora. Već smo naveli Pavisovo utjelovljenje glasom, Vuletićevo prepoznavanje čovjeka u govornim vrednotama, a spomenut ćemo stav Fischer-Lichte o glasovnosti koja istovremeno proizvodi tjelesnost (2009: 153) i Bubaš koja o glasu kaže da se gradi temeljem razlika i definiran je isključivo svojom funkcijom, ima meso i kosti (2021: 158). Gotovo bismo mogli izjednačiti glas s čovjekom ili s tijelom. U prethodnom smo pak poglavlju pokazali da i u takvim utjelovljenjima treba biti oprezan i točno odrediti o kojem se tijelu radi, fenomenološkom ili semiotičkom. U predstavi pak gledatelji imaju priliku čuti glas bez fenomenološkoga tijela jer se u jednom trenutku preko razglasa uključuje „Simon“, Mirjanin bivši muž. U tom su trenutku gledatelji sposobni percipirati glas jedino sluhom, a ubrzo otkrivaju da neće saznati kojem tijelu pripada glas. „Simon“ naime ostaje samo percipiran sluhom pa kada prestaje izgovarati rečenice, prestaje bivati i likom.

Postupak u kojem se kakav fenomen pruža samo jednom od osjetila Dolar povezuje s filmskom tehnikom „fantomizacije“ oslanjajući se na Heideggerovu postavku fenomena kao susreta pogleda i glasa. Ako izostaje pogled ili glas, fenomenologija je u opasnosti da se pretvori u fantomologiju (Dolar 2009: 65). Oslanjajući se na Dolarovu definiciju akuzmatičnoga glasa kao onoga glasa kojemu ne vidimo izvor, ne možemo odrediti podrijetlo i ne možemo ga nigdje smjestiti, opisat ćemo funkciju i efekte koje ima u predstavi. Složit ćemo se s Dolarom da takvu glasu pripada zazorno mjesto i posve je začudno kada gledatelji ne uspiju locirati izvor takva glasa. Filozof mu nadalje pripisuje autoritativna ili moćna svojstva, gotovo božanska, koja gotovo uvijek iščezavaju kada se izvor otkrije jer iluzija prestaje, a njome i božanska svojstva

akuzmatičnoga glasa. Za razliku od Dolarovih filmskih primjera gledatelji predstave ni u jednom trenutku ne povezuju tijelo s akuzmatičnim glasom. Ni u scenama prije ni u scenama poslije nije naznačen izvor ili podrijetlo glasa. Upućeniji će gledatelj prepoznati da je akuzmatični glas „posudio“ sam Ivor Martinić, no pretpostavljamo da je redatelj znao da njegov glas neće prepoznati svi pa akuzmatika Krizmanić u početku apostrofira redateljevim imenom. Započinje govoriti kada se među Krizmanić, Posavec i Redžepović razvila rasprava o tome koji je parfem Mirjana prvi kupila i koje je to godine bilo:

Krizmanić: E, jesam ja vama rekla da sam ja sebi platila tjedan dana na moru?

Posavec: E pa hvala Bogu!

Redžepović: Gdje?

Krizmanić: U Opatiji. *(prasne u smijeh) Prilaze joj Posavec i Redžepović.*

Posavec: E, da, Mirjana ima 15 000 eura ušteđevine. *(okreće se prema gledalištu)*

Krizmanić: Da, da, ima para, ali štedi, ne dira. *(okreće se prema gledalištu)*

Akuzmatik: 50 godina, bivši muž, zove... Halo, halo... *(Krizmanić, Posavec, Redžepović među sobom žamore nerazumljivo)* Simon, 50 godina, bivši muž. Mirjanin bivši muž. Halo. Halo, halo? Simon, 50 godina, bivši muž. Prijamnik, zove. Halo, halo. *Posavec odlazi s desne strane po mikrofona na stalku i izgovara: Aj, reci.*

Akuzmatik: Ej, bok!

Krizmanić: Bok!

Akuzmatik: Bok, bok, Ivana!

Krizmanić: Bok, bok, Ivore, kako si? Kako si ti?

Akuzmatik: Dobro, dobro. Evo ide.

Krizmanić: Dobro, drago mi je. Pa... Evo *(okreće se prema publici pa natrag na mikrofona)* Reci!

Akuzmatik: Pa... kako je mala?

U tom začudnom trenutku pojava akuzmatičnoga glasa može za gledatelja predstavljati autoritativnu pa čak i božansku auru. Indikativno je naime da glas počinje govoriti kada djeluje da se čitača proba otela kontroli jer glumice ne samo da počinju komentirati što misle da Mirjana čini i čime raspolaže, nego počinju upisivati vlastite želje i potrebe pa je gledatelju teško razabrati pričaju li o Mirjani ili o sebi kao privatnim osobama. Tada se javlja akuzmatik formulom koju smo dosad već upoznali i predstavili – jezičnim performativom pokušava utjeloviti lik Simona, Mirjanina bivšeg muža. Međutim njegov se glas raspršuje prostorom, ne može se locirati i postaje samo fantomska prijetnja. Za razliku od gledatelja glumicama izgleda ta pojava nije zazorna, ali ni autoritativna jer se za početak oglašuju pa je potrebno nekoliko puta ponoviti *Simon, 50 godina, bivši muž*. Ubrzo gledateljima postaje jasno da glumice ne doživljavaju glas kao zazoran, čak štoviše obraćaju mu se imenom i preko volje, ali stupajući u razgovor s njim pristaju na kooperativnost. Uzvik *halo* postaje specijalni deiktik pa pretpostavljamo da se pred gledateljima uprizoruje telefonski razgovor na razglasu. Ipak za

gledatelja efekt začudnosti ne prestaje. Nakon pretpostavke o telefonskom razgovoru slijedi ona da je glas nasnimljen i pušten, da je temporalno neodrediv, međutim nakon što ga pozdravljaju prvo Posavec, a zatim Krizmanić, a glas oslovljava glumicu imenom, gledatelji se počinju pitati o lokaciji glasa i je li prisutan u prostoriji.

Njegov se autoritet u potpunosti rasplinjuje zbog uporabe nekoliko različitih modusa. Fenomenološko tijelo glumica odredili bismo moćnijim od fantomološkoga glasa „Simona“. Za početak ono je vidljivo gledateljima pa je zato moguće i s njima uspostaviti vektorsku vezu koja bi naznačila preključivanje iz fikcionalnoga u stvarni svijet. Osim toga vizualnim „ti“, kojim se koriste sve tri glumice smještaju gledatelje u svoje deiktičko polje te tako oslabljuju „božansku“ snagu akuzmatičnoga glasa. Iako glas proziva Krizmanić na početku, sve se tri glumice prebacuju iz fenomenološkoga u semiotičko tijelo Mirjane i same odlučuju u kojem će trenutku to učiniti. Nadalje fizički su sve tri prisutne pa izgovorenu želju glasa da se čuje s malom (Veronikom), mogu ispuniti, odnosno sve ju tri mogu utjeloviti, no one odlučuju da se Veronikino semiotičko tijelo ne pojavi na sceni.

#### 8.3.4 Pjevanje pobjeđuje

Naposljetku napetost između jezika i glasa istaknuta je upotrebom mikrofona na stalku i pjevanjem. Naime Posavec u jednom trenutku povlači stalak na sredinu scene i oko njega se ubrzo okupljaju sve tri glumice. Mikrofon je poslužio kako bi uvećao glasove glumica u volumenu, pa njihovi glasovi fizički i simbolički nadjačavaju akuzmatični glas. Nakon što se svi glasovi nađu u žustroj prepirci, akuzmatik „Simon“ pokušava ju smiriti reminiscencijama na mladost i početak ljubavi pa izgovara: *Se sjećaš one pjesme*, na što Posavec započne pjevati: *Simon, molim te nemoj me više zvat, Simon, nemoj me više zvat*, a Krizmanić i Redžepović se pridružuju:

*Nemoj ju više zvat, Simon, molim te nemoj ju// više zvat, Simon, molim te nemoj ju više zvat// ona živi x4 Mirjana sjedi sama, popije// gutljaj kave iz šalice, potom doda malo mlijeka// Uzima kutiju cigara// i zapali jednu. Sjedi// u pozadini svira neka lagana muzika// Ona živi x4 (Mirjana pali cigaretu, Mirjana gasi cigaretu, Mirjana pali cigaretu. Tišina, tišina, tišina. x2) Ona živi x4*

I Fischer-Lichte i Dolar shvaćaju pjevanje kao pojavu onkraj jezika s tom razlikom što ga Dolar rangira na postjezičnu razinu (2009: 31), a Fischer-Lichte pjevanje povezuje s iskonskim, nagonskim i prirodnim izražavanjem poput krika (2009: 155), što filozof ipak pripisuje govoru u njegovoj minimalnoj funkciji: obraćanju i izgovaranju. U svakom slučaju oboje autora pjevanje, pogotovo koloraturno ili operno, smatraju pojavom kojoj nije primarna

komunikacijska funkcija, koja se postavlja iznad riječi i iznad značenja, koja nasuprot jeziku, ima svoje kodove i standarde, koja je upućena na ekspresivnost. Pozivajući se na Dolarovo promišljanje o odnosu glasa i teksta, pjevanja i riječi, zanimljivom smatramo povijesnu činjenicu ili filozofski problem fascinacije pjevanjem ili glasom. Sakralno se pjevanje tako pokušalo regulirati osiguravajući sidrište u riječi, odnosno u tekstu, a pjevanje je odvrćalo pažnju i obrtalo hijerarhiju.



*Slika 9. Na sceni slijeva nadesno: Maja Posavec, Ivana Krizmanić, Marina Redžepović nakon pjevanja*

U predstavi ćemo stoga pjevanje Posavec, Krizmanić i Redžepović interpretirati kao konačnu premoć fenomenološkoga tijela glumica nad akuzmatičnim glasom, a posljedično oslobađanje kazališnoga teksta onoga dramskog, koji je trebao biti predložak i u konačnici gubljenje autorskoga i redateljskog glasa Martinića. Vratimo li se na samu interpretaciju dramskoga teksta, podsjetit ćemo se da smo već u uvodnom dijelu naznačili metalepsu autora, odnosno metalepsu glumice koja je trebala uputiti na preuzimanje konaca od autora u vlastite ruke. Znakovito je to što glumice pjevaju riječi koje su u dramskome tekstu tipografski označene didaskalijama.

Gledatelji imaju priliku pred sobom vidjeti oslobođenje scene od dramskoga teksta i preključivanje ekspresivnim modusom pjevanja u posredujuću komunikacijsku razinu kojim se postiže najviši oblik doticaja s publikom bez fizičkoga prekoračivanja četvrtoga zida, a

potvrđeno je glasnim pljeskom gledatelja. To se postiže tako da se o Mirjani pjeva u trećem licu, da se Posavec tada pridružuju Krizmanić i Redžepović, da mikrofonom pojačan volumen njihova glasa nadjača akuzmatični glas i da se služe jezičnim performativom koji se utjelovljuje tek kada Krizmanić i Redžepović na kraju pjesme personalnom deiksom apostrofiraju semiotičko tijelo Mirjane u Posavec (slika 9.):

Krizmanić: Mirjana, Mirjana, Mirjana... Mirjana, Mirjana, hvala lijepa. Mirjana, pa, ako smijem reći, nisi ti više cvijet.

Redžepović: Da, i nisi li mogla biti malo ljubaznija s njim? Moraš si naći nekoga, Mirjana.

Krizmanić: Na primjer, tvoji mama i tata su u braku već 50 godina. Tvoja mama može tvom ocu ujutro reći: „Dobar dan, kako si?, on je uvijek prisutan. Zato, Mirjana, budi pametna, nađi nekoga!

## 9. Prostornost i tjelesnost – ono što nedostaje?

### 9.1. Tomislav Zajec: *Ono što nedostaje*

Dramatičar i dramaturg Tomislav Zajec još se kao student profilirao kao vrstan dramski pisac – 1998. kazališno-teorijski časopis *T&T* objavio je među pet drama studenata Akademije dramskih umjetnosti i njegovu *John Smith, princeza od Walesa*. Ista se drama našla i u Rafoltovu antologijskom izboru dramskih tekstova *Odbrojavanje*, pri čemu ju je autor odredio tekstom čiji poetički interes uvelike iskače iz u to vrijeme aktualne dramske produkcije (Rafolt 2007: 12). Čini se da se u opisivanju stila Zajecova dramskoga pisma kritičari i teoretičari najčešće oslanjaju na sljedeće odrednice: ukotvljuje ga se u postmodernu dramsko pismo s uporištima u intertekstualnosti koja se očituje u posuđivanju likova ili naslova iz drugih umjetnosti i djela (*princeza od Walesa, Dorothy Gale, Nosferatu, Lajka*) i stvaranju metaprostora u nekoj virtualnoj stvarnosti, ali s kopčama za našu stvarnost, pa čak i u novu europsku dramu jer su likovi u nemogućnosti komunicirati i doživljavati emocije pa se nasilje nudi kao jedina moguća komunikacija između žrtve i nasilnika (Nikčević 2009). Likovima i temama njegovih drama često se atribuiraju obiteljski odnosi, pri čemu se najčešće spominju drame *Mala Moskva* i *Ono što nedostaje*, tiskane u njegovoj zbirci iz 2019. U oba se dramska teksta, prema mišljenju Ljubić, isprepliću obiteljski odnosi, koji se mogu činiti krhkima, no ipak potrebnima dramskim likovima kako bi u konačnici mogli zakoračiti u svijet izvan obitelji (2021: 224).

Muhoberac je pak u jednom razgovoru sa Zajecom upravo naslovnu dramu odredila paradigmatom za autorovo pisanje jer je zasnovana na figuri *in absentia*. Dramatičar joj je uzvratio da je za njega odsutnost izrazito važan oblik dramskoga goriva jer se dramske situacije najbolje mogu osjetiti kroz neizrečeno, prešućeno ili odsutno.<sup>88</sup> Ta je figura postala okosnica kritičarskih tekstova u kojima se interpreti pokušavaju dovinuti kako je ili u kojemu liku prezentirana odsutnost u *Ono što nedostaje*. U traženju odgovora većinom se pribjegavalo pojednostavljenom rješenju da je riječ o nedostatku ljubavi u obiteljskim odnosima, među bračnim partnerima, roditeljima i djecom, sestrama. Takve odgovore kritizira Fazekas nudeći svoje viđenje predstave, ali i samoga dramskoga teksta, blisko lakanovskom određenju čovjeka kao fragmentiranoga bića koje je u stalnoj potrazi za onim što nedostaje pa je time osuđen i na

---

<sup>88</sup> Zajec, Tomislav. 2018. Najvažnija je iskrena posvećenost. [Razgovor s Mirom Muhoberac.] *Vijenac*, 22. 11. 2018, <https://www.matica.hr/vijenac/645/najvaznija-je-iskrena-posvecenost-28478/> [pregled 5. 12. 2019].

neprestan govor, pružanje ruke u žudnji za kontaktom, koji nikada neće biti posve zadovoljavajuć (2018: 15).

U središte zanimanja postaviti ćemo naslovno postulirano pitanje i pokušati objasniti na kojim se sve razinama manifestira figura *in absentia*. Međutim područje našega interesa vezano uz Zajecovu dramu prošireno je činjenicama da se dramatičar nastavio baviti dramom na različite načine. Surađujući kao dramaturg s redateljicom predstave u ZKM-u Selmom Spahić 2017. i preoblikujući početni dramski tekst objavljen na internetskoj stranici *drame.hr* za tiskano izdanje 2019, očito se više oslonio na dramaturška rješenja kojima je pridonio u predstavi, što je u dobroj mjeri izmijenilo prvotni tekst ovjenčan Držićem 2014, za koji se tvrdilo da je „znatno potresniji i gotovo nepodnošljivo mračan“ (Fazekas 2018: 14). U predstavi su se redateljica i dramaturg odlučili ublažiti tragično prikazanu sudbinu Davida u prvotnome tekstu i čitavu scenu učiniti suptilnijom ostavljajući prostora nadi. Nikčević (2009) tu mogućnost smatra glavnim razlikovnim obilježjem dramskoga pisma Tomislava Zajeca u odnosu na druge suvremene dramske autore poput Asje Srnc Todorović i Ivane Sajko, napominjući da Zajec naznačuje komunikaciju u metaprostoru scene.

### 9.1.1. Nedostaje: komunikacija<sup>89</sup>

Dramski likovi Muškarac, Žena, Mlađa žena, Bolničar, Humanitarac, David, Djevojka, Ikebana, Dječak isprepleteni su rodnim ili obiteljskim odnosima te ljubavnim vezama. Već nam je iz imena likova jasno da su naznačene njihove rodne ili spolne te poslovne uloge koje obavljaju u drami. Osim toga možemo reći da se navedenim imenovanjem dramskih likova odvija aperspektivni prijenos informacija u kojima autor signalizira ili upućuje čitatelja kako da pojedinačne perspektive lika integrira u intendiranu perspektivu recepcije (Pfister 1998: 106–107). Čitanjem drame recipijent ubrzo uočava da se u imenu dramskoga lika Humanitarca očituje autorska namjera da se iskaz lika ocijeni kao perspektivno iskrivljen zbog njegova ponašanja prema Davidu. Jedini likovi koji su navedeni imenom jesu David, šesnaestogodišnji dječak, sin Muškarca i Žene, koji je homoseksualac te Ikebana, četrdesetjednogodišnja žena, koju promatramo kao poveznicu među likovima. Ona je ujedno jedini lik koji funkcionira na dvjema komunikacijskim razinama dramskoga jezika: komunicira s likovima, ali s obzirom na to da zna o svakome liku ponešto djeluje i kao pripovjedač te tako izravno komunicira s čitateljima, odnosno recipijentima.

---

<sup>89</sup> Ovo je potpoglavlje dijelom rada objavljenoga u zborniku *Periferno u hrvatskom jeziku, književnosti i kulturi*. (v. više u Bionda 2021: 133–138)

Ono što je tema ove drame i što nedostaje jest komunikacija među likovima. To izravno utječe na likove kao individue i na njihove identitete, ali i narušava njihove odnose, a time i savršenu sliku obitelji. Izostanak komunikacije pogubno djeluje na Davida koji u nemogućnosti da dobije povratni odgovor na objavu svoje seksualnosti počinu samoubojstvo i tako razrješava nastali dramski sukob. Homoseksualnost se kao pojava u drami ne ističe, ali je kroz izmjene replika vidljivo da je ostavila trag na odnos Žena – David, Muškarac – David i Humanitarac – David. Da im je sin homoseksualac, prva primjećuje Žena nakon što je zatekla Davida obučenoga u svoju spavaćicu:

ŽENA: Prije par dana ušla sam u njegovu sobu, i on je bio u spavaćici. Mojoj spavaćici.

IKEBANA: Razumijem.

ŽENA: I ja sam mu rekla, rekla sam mu: „David, što to radiš?“ Rekao je: „Ništa, mama.“ Kao da nisam tamo, kao da ne postojim, kao da nisam ništa pitala. Rekao je: „Igram se.“ I od onda –

IKEBANA: Što.

ŽENA: Je tako. Svaku večer. Počeo je tako vježbati violinu. U mojoj –

IKEBANA: A vi?

*Žena slegne ramenima.*

IKEBANA: To je samo faza.

ŽENA: Da.

*Šute.*

ŽENA: Što bih trebala raditi, što misliš?

*Ikebana, slegne ramenima, mahne prema Muškarcu kojeg naziremo kako i dalje razgovara na mobitel.*

IKEBANA: A njemu ste rekla?

*Žena klimne glavom.*

IKEBANA: I što on kaže?

ŽENA: Ništa. Da to ja. (2015: 149)

Uočavamo da se Žena potvrđuje kao lik koji se osjeća poprilično bespomoćno, nesigurno i ostavljeno da se bavi s novonastalom situacijom sama. Muž konstantno provodi vrijeme na mobitelu pa Žena od njega ne dobiva potporu, a od toga trenutka ona također više ne može održati komunikaciju sa sinom Davidom iako se trudi. U dijalogu i izmjeni replika njezine nesigurnost i bespomoćnost realiziraju se eliptičnim rečenicama, šutnjom i gestikulacijom koje naglašavaju izostanak komunikacije. Šutnja, gestikulacija, izmjena replika koje nemaju smisla Zajecov su izbor koji označavamo kao stilski minus-postupak.

Iako sve navedeno možemo odrediti i obilježjima razgovornoga stila, u ovoj se drami ti postupci preoznačuju i, uz fatičku funkciju koju inače obavljaju, predstavljaju sredstvo za karakterizaciju likova, a također su simbol neostvarena dijaloga, uspješne razmjene replika i razrješavanja konflikta. Može se reći da u čitavoj drami prevladava dijalog intimizacije u odnosu



na dijalog konflikta (Katnić-Bakaršić 2003: 137–155). Iako pod dijalog intimizacije najčešće ubrajamo otkrivanje osjećanja, emocija i stanja pri čemu mora postojati reciprocitet i svojevrsna ravnopravnost sugovornika, jasno je već iz ovoga primjera da se u Zajecovoj drami događa upravo suprotno. Likovi nisu ravnopravni, bore se s time da ih sugovornik shvati i naprosto su u nemogućnosti da izreknu ili objasne svoje misli. U nekim se sekvencama čini kao da se uopće ne izmjenjuju replike nego da je na snazi monolog, i to intimni monolog. S obzirom na to da se glavna nit radnje drame odvija kada je David već mrtav, čitatelju je jasno da on kao lik ne može replicirati. Međutim Žena i dalje pokušava ostvariti komunikaciju na sebi svojstven način:

ŽENA: David –

*Žena čeka. Vraća se u kuhinju. Stavlja hranu na pladanj pa ga odnosi ispred zatvorenih vrata, stavlja ga na pod.*

ŽENA: Dobro. Ručak ti je pred vratima, pa kad –

*Nema odgovora. Žena se vraća u kuhinju. Za radnom plohom čisti ostatke hrane. Ostavlja ih. Ponovno odlazi do zatvorenih vrata.*

ŽENA: David... otvoriš? ... Molim te –

*Nema odgovora. Žena pokuca još jednom.*

ŽENA: Jesi gladan... imaš ručak pred vratima, juhu i ... čuješ me – (2015: 134)

...

*Promatraju se, a onda Žena naglo ustaje, prilazi vratima.*

ŽENA: David, a hoćeš možda tost, što kažeš?

*Žena odlazi do tostera i u njega stavlja dvije šnite kruha.*

ŽENA: Kupila sam toster. Toster. Od inoksa. Žene to obično rade kad se pokušavaju sabrati. (2015: 137)

Donošenje i nuđenje hrane ostvarenje je fatičke funkcije poruke. Žena pokušava održati komunikaciju sa sinom, čak i kada shvati da neće dobiti ništa zauzvat. Ipak to je dokaz pokušaja intimizacije i otvaranja dijaloga u kojemu bi se dijete osjećalo sigurnijim i voljenim. Nuđenje hrane simbolički predstavlja jezik koji bi svi trebali razumjeti i svojevrsnu ruku pomirenja. Tim činom Žena također u potpunosti ostvaruje rodnu ulogu koja joj je namijenjena i imenom, a koju joj dodjeljuje i društvo – pobrinuti se oko kućanskih poslova i osigurati emocionalnu stabilnost doma. Muškarac je u odnosu na Ženu pasivan lik – nekoliko ga puta tijekom radnje drame zatječemo kako telefonira te je potpuno odsutan. Od situacije u kojoj Žena susreće Davida u spavaćici Muškarac izrijeком pere ruke od daljnjeга razgovora sa svojim sinom:

MUŠKARAC: David, naš sin.

ŽENA: Što s njim?

MUŠKARAC: Ne možeš... ti mene nikad –

ŽENA: Što?

MUŠKARAC: Ja nisam odgojen da razumijem to što on radi. Razumiješ?

*Žena ga pogleda, pa se nasmije, u nevjerici.* (2015: 140)

Muškarčev odnos prema sinovljevoj seksualnosti odraz je društvene zbilje u kojoj su muškarci članovi obitelji kojima je zadaća materijalno zbrinuti ostale članove te se od njih ne očekuje emocionalna involviranost. Nakon što je govorom odredio svoju rodnu i obiteljsku ulogu ograđuje se od bilo kakvoga komuniciranja sa sinom i osigurava svoju poziciju pasivna promatrača.

Stanislavski je dramsku situaciju u kojoj se naizgled čini da se ništa ne događa, ali se likovi i njihovi odnosi do kraja mijenjaju, nazvao podvodnim tokom. Najbolji primjer podvodnoga toka tipičan je čehovljevske dijaloga odsutstva komunikacije, potajnog nezadovoljstva, unutarnjih previranja i neverbaliziranih sukoba (Katnić-Bakaršić 2003: 143). U takvim dramama u kojima prevladava dijalog intimizacije, svaka naznaka konflikta predstavlja stilsko težište drame. Konkretno u Zajecovoj drami dijalog konflikta dogodit će se između Davida i Humanitarca, što je može se reći paradoksalno jer se na početku sekvence čini kako bi David upravo s Humanitarcem mogao dobiti ono što mu nedostaje u obiteljskome domu. Saznajemo da je David Humanitarca upoznao preko *video-chata* te je scena u kojoj ih zatječemo smještena u Humanitarčev stan nakon što su se dogovorili da će se vidjeti.

Dietrich Schwanitz napominje da se u dijalogu konflikta oba sudionika stalno uzajamno optužuju za kršenje pravila interakcije ili čak za interakcijsku nesposobnost – pa može doći do prekida interakcije (Schwanitz 2000: 104). U dijelovima sekvence koji slijede, postat će jasno da se konflikt između dva lika ostvaruje na temelju nejednakih pozicija moći u komunikaciji, a koje se temelje na održavanju Griceovih konverzacijskih maksima,<sup>90</sup> ponajprije na održavanju maksime kvalitete. Humanitarac od početka djeluje kao osoba koja se u komunikacijskoj situaciji postavlja kao nadmoćan suparnik – nalaze se u njegovu stanu, on je stariji, time i iskusniji i najbitnije vodi dijalog tako što postavlja pitanja: *Teško si me našao? Daš mi jaknu? A žurimo nekud? Jesi za... popit nešto? Sjedni, hoćeš sjesti?* Navedeni niz pitanja djeluje kao svakodnevan razgovor i izmjena replika između ljudi koji mogu biti bliski pa su postavljena pitanja tu da prividno održavaju komunikaciju iako se ne događa nikakva prava razmjena informacija.

---

<sup>90</sup> Grice je teoriju implikature razvijao nekoliko godina te je zaključio da se uspješan prijenos sadržaja događa samo ako lokutor i kolokutor poštuju univerzalne konverzacijske maksime: kvalitete, kvantitete, relevantnosti i načina (usp. npr. Grice 1975: 41–58, Grice 1978: 113–128, Grice 1981: 183–198).

U sljedećoj sekvenci Humanitarac na početku opet postavlja štura pitanja koja uglavnom služe za održavanje komunikacije: *A što sviraš? Zašto? Jesi siguran? Rum-kolu? Još ti je vruće?* nakon čega slijedi konstatiranje Davidova emocionalnoga stanja: *Izgledaš nervozno.* Dakle vidljivo je da je Humanitarac taj koji vodi razgovor, postavlja pitanja i otvoreno primjećuje što se događa s njegovim sugovornikom iako može i sam pretpostaviti da mu time ne olakšava. U tom se trenutku događa promjena obrasca te David postavlja pitanje: *A čime se ti ono baviš?* Humanitarac gubi svoju poziciju moći te se sada on nalazi u podčinjenoj poziciji, što se naravno očituje i u odgovoru: *Ja... već par godina radim u struci, i tako. U nekoj stranoj firmi, počeo sam još uz faks.* Zatim se događa prvi pokušaj preokreta pozicija, Humanitarac ponovno prvi postavlja pitanje: *Koliko ti imaš godina, David?* David međutim ne odgovara brojkom nego konstatira da mu Humanitarac nije odgovorio konkretno na pitanje. Humanitarac odgovara da radi u UNICEF-u, ali pritom opet postavlja zahtjev Davidu: *Okej, reci ti meni jednu stvar, a da je prava istina. Bez –* David ga prekida i odgovara: *Ovog se trena moj stari pakira i odlazi od doma. Sve svoje stvari, ali bez žurbe, zapravo. Ostavlja mamu, ona tako hoće.*

Nakon što su oba lika primijetila da se događa kršenje maksime kvalitete, David se odlučuje za njezino poštivanje i otvara se u potpunosti Humanitarcu iznoseći svoje emocionalno stanje. Ostatak razgovora intoniran je tako da se David u potpunosti ogoljuje i time zapravo postaje onaj koji je konverzacijski nadmoćan. Humanitarac ostaje i dalje poprilično nezainteresiran i hladan, ali odlučuje djelovati fizički nadmoćno kada nije u mogućnosti da svoju poziciju ostvari konverzacijski te siluje Davida. Dijalog konflikta razrješuje se na nasilan način, a samoubojstvo kojemu pribjegava David ostaje jedino rješenje u bezizlaznoj situaciji jer je uvidio da privrženost, empatiju i suosjećanje ne može dobiti čak ni dijalogom intimizacije i iskrenosti.

### **Potencija komunikacije**

Ikebana je po mnogočemu zanimljiv lik u drami. Ipak ponovnimo najprije očitost – uz Davida jedini je imenovani lik. Njezino ime možemo tumačiti prema pfisterovskom aperspektivnom prijenosu informacija tako da nam autor sugerira kako ju promatrati. Ikebana se u hrvatskom rječniku definira dvjema pojavnicama,<sup>91</sup> pri čemu je prva umijeće slaganja cvijeća u cjelinu s određenim značenjem prema japanskom simboličnom govoru cvijeća, a druga visokoparna, komplicirana aktivnost (obično ono što je za čovjeka teško razumljivo i shvatljivo), odnosno osoba bez funkcije u kakvom političkom tijelu. S obzirom na to da su

---

<sup>91</sup> HJP = Hrvatski jezični portal. <https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search> [pregled 20. 9. 2020].

dramska zbivanja i doživljaji likova toliko fragmentirani, Ikebana zaista funkcionira kao umjetnica slaganja ili spajanja vremenski i prostorno odijeljenih događanja i likova. Ikebana je u drami spremačica ili kućna pomoćnica. Ta funkcija može djelovati beznačajno, ali ispostavlja se da je ona važan dramski lik; bez nje čitatelj ne bi bio svjestan vremena prije početka dramske radnje, tj. ne bi imao potpunu sliku o razvoju pojedinih likova, primjerice Žene i Davida.

Radi se o liku koji u potpunosti odgovara Pfisterovu epiziranju dramske komunikacije s obzirom na to da djeluje na razini unutrašnjega i posredujućeg komunikacijskog sustava te da mijenja prostorno-vremenski kontinuitet interpretirajući i komentirajući nastale odnose (1998: 120). Ipak Ikebanina je uloga puno kompleksnija od one koju Pfister daje likovima koji izgovaraju prologe, epiloge, songove ili koji čine zbor. U tri dramske situacije u kojima se pojavljuje možemo ju promatrati kao lik koji potiče refleksivnost, samorefleksiju, koji svjedoči tragičnim događanjima i naposljetku potiče komunikaciju.

U prvoj situaciji Ikebana kao spremačica u bolnici susreće Mlađu ženu na hodniku dok pored njih prolazi Bolničar. Mlađa žena sjedi ispred vrata sobe iza kojih se nalazi njezina mrtva majka i čeka razgovor s Bolničarom. Ikebana zastaje pokraj Mlađe žene:

IKEBANA: Djeca su vam to.

MLAĐA ŽENA: Molim?

IKEBANA: Okrutna i zla, do kraja. Rade sve te strašne stvari.

MLAĐA ŽENA: Ne bih znala.

IKEBANA: Rade, rade.

*Mlađa žena promatra je bez riječi. Ikebana pokaže na rupčić koji Mlađa žena drži u ruci.*

IKEBANA: Slobodno?

*Ikebana pruži kantu za smeće. Mlađa je žena promatra, pa nakon trenutka ili dva baca rupčić u koš.*

IKEBANA: Hvala. (2015: 135)

Nakon toga Bolničar se vraća do Mlađe žene, zajedno ulaze u prostoriju u kojoj se nalazi njezina majka i počinju komunicirati. Bolničar objašnjava zašto drži maramicu na krvavu čelu i prepričava kako je vidio dječake koji su kamenovali kuju preko puta bolnice, nakon čega izgovara repliku: *Ma, djeca. Znaju biti okrutna.* U toj se replici reflektira prethodno izgovorena Ikebanina replika o okrutnosti djece. S obzirom na kontekst razgovora kojemu je prethodilo izražavanje sućuti zbog umrle majke, ali i zbog replike Mlađe žene u kojoj izjavljuje da je čistačica mislila na nešto drugo, pretpostavka je da je uloga Ikebane u tom trenutku potaknuti samorefleksiju Mlađe žene o vlastitu ponašanju prema preminuloj majci i tome kakva je ona bila kao dijete, što se potvrđuje u njezinu pitanju upućenom Bolničaru o tome je li normalno da

nije potresena kada osoba premine. Mogli bismo reći da Ikebana funkcioniše na objema komunikacijskim razinama jer bi uz vidljivu unutrašnju komunikaciju s Mlađom ženom također bila izražena sugestija čitatelju da navedeni odnos čita u metaforičkom ključu i iz perspektive Ikebane koja je zapravo komentatorica.

Vrlo je slično naglašena Ikebanina funkcija u već navedenom dijalogu između Žene i Ikebane u prethodnom poglavlju s tom razlikom što je više izražen montažni postupak prekida vremensko-prostornoga kontinuiteta. Budući da Muškarac razgovara na telefon, a Ikebana je prodrila kao čistačica u dramski prostor koji čine Žena – Muškarac, čitatelju se nagoviješta prikazivanje situacije prije početka dramske radnje. Ikebana specificira vrijeme temporalnom deiksom: *On ima šest godina*, pritom misleći na Davida. Time se otvara mogućnost refleksivnosti na davnu dramu koja je prethodila sadašnjem pasiviziranju odnosa u obitelji, odnosno ponovnog oživljavanja prethodne drame (Sarrazac 2012: 128). Istovremeno na posredujućoj komunikacijskoj razini preko lika Ikebane čitatelj prepoznaje komentar tadašnjega ponašanja Muškarca koji je nezainteresiran (*Ikebana slegne ramenima, mahne prema Muškarcu kojeg naziremo kako i dalje razgovara na mobitel*), što potvrđuje njegovo ponašanje u primarnom dramskom vremenu naznačeno u didaskaliji.

Ikebaninim se monologom vrlo efektno završava *Ono što nedostaje*, a najavljen je u didaskalijama u kojima je opisano da Ikebana izlazi u radnoj odjeći spremačice i ispred sebe gura kolica s priborom za čišćenje; iznova smo na aerodromu:

IKEBANA: I tako. posvuda se to događa, u ciklusima, generacijama, kako bilo. Jer ništa nije jedino, ništa nije novo, ništa jedinstveno. A to da ljudi ne plaču jer su slabi, nego jer su predugo bili jaki, ma, ne vjerujem ja u to. Koliko je samo načina na koje se pokušavamo utješiti, ovo je tek jedan. Lijepa rečenica bez pravog sadržaja. Čistila sam godinama tim jednim ljudima koji su se na kraju rastali. Izgledali su sretno, sve dok... više nisu izgledali tako. On je veterinar, jednom je slučajno ubio kuju predsjednika države. Bio je osoba na važnom položaju, primarijus, tako nešto, stalno je putovao po tim svojim simpozijima, ali ju je svejedno ubio. Slučajno, doduše. Uspavao ju je, pa se ona iz toga nije više probudila. (*Nasmije se.*) Meni je to i dalje smiješno, ta nekakva sirota kuja, i predsjednik države, i sve. (*Uzdahne i odloži metlu.*) A njegova je žena bila draga gospođa, prema meni. Oni su isto prošli svoje. S malim, svojim sinom, mislim. Davidom. A ja, nemam puno snova, samo prostor između očiju. Gdje sam nekad mislila, sad je vrijeme. Bez kraja, a prazno. Ono što je preostalo – slušam razgovore, smijeh i korake. To su ljudi koji žive. Imali su sina, ti kod kojih sam čistila, a onda se njihov sin zaključao u sobu, na nekoliko dana. Bio je petak kad je prestao uzimati pladnjeve s hranom. Objesio se o radijator za centralno grijanje, a nije još imao ni šesnaest. (2015: 153)

S obzirom na to da smo prethodno analizirane dijaloške dramske situacije usporedili s monologiziranjem, u završnom Ikebaninu monologu iščitavamo konačno brisanje unutrašnje

komunikacijske razine, ili prema Lehmannu unutarscenski govor upućen glumačkom partneru i isticanje posredujuće razine, tj. izvan-scenskoga govora prema *theatronu*<sup>92</sup>. Takav bismo postupak povezali s postdramskim nastojanjem da se pojača karakter kazališne realnosti u apostrofiranju *theatrona* (Lehmann 2004: 167). Ikebanin se monolog stoga neće čitatelju ili gledatelju činiti kao stilizacija patološki posebnoga slučaja u kojemu lik glasno razgovara sam sa sobom. S obzirom na to da je adresat publika (a to zaključujemo prema didaskalijskome *iznova smo na aerodromu*), potencira se činjenica komunikacije.

Budući da smo u prethodnom poglavlju istaknuli nedostatak komunikacije među likovima, posljedične osobne tragične sudbine i opće nezadovoljstvo, Ikebana u posljednjem monologu postaje lik-svjedok koji vraća ono što je nedostajalo u prethodnim dijalozima – izvan-scenski govor. Točnije ona svjedoči umjesto onih koji više nikada neće imati glasa poput Davida ili onih koji više neće moći međusobno komunicirati poput Žene i Muškarca. Ipak za razliku od brechtovskoga lika-svjedoka<sup>93</sup> koji je prolaznik-izvještavač o viđenomu, Ikebana dobiva svoje posebne crte, ona je također na neki način stradalnica ili mučenica. U početnim se rečenicama monologa prepoznaju filozofska nastojanja lika-svjedoka koji poprma obilježja antičkoga mudraca. Međutim u rečenicama: *A ja, nemam puno snova, samo prostor između očiju. Gdje sam nekad mislila, sad je vrijeme. Bez kraja, a prazno.*, Ikebana svjedoči o svojim mukama, koje bismo mogli tumačiti u kontekstu izvan-scenskoga govora prema *theatronu*. Ako je ona lik koji se ispunjava samo u toj funkciji, ne može imati snove i osjećanja, nego će uvijek svjedočiti o tuđoj mucu. Potvrđuje to didaskalijska obavijest o Ikebani koja stavlja veliku masku na glavu i metateatarski komentar koji slijedi: *A ona sad sjedi na mojem stolcu. Ono tamo je moj stolac. Prokleta navika. Kao da sam čovjek, a ne pas. Kao da sam čovjek, samo nesnosnije.* Treba također primijetiti kako se u oba analizirana primjera Ikebana nalazi u ulozi lika-svjedoka u situacijama koje su traumatične za likove: Žena se i Muškarac ne znaju nositi sa sinovljevom

---

<sup>92</sup> Lehmann želi razlikovati kazališni monolog i krupni kadar u filmu. Iako postoje velike sličnosti u smislu da se monološkom situacijom oslikava unutrašnji svijet protagonista, krupni kadar u filmu istovremeno znači demontažu doživljaja prostora dok kazališni monolog potencira opažanje dramskoga zbivanja u sada-prostoru ovjereno izravnim uključivanjem publike. Zbog toga autor postulira dvije osovine komunikacije: unutar-scensku i njoj poprečnu izvan-scensku koja označava komunikaciju između pozornice i mjesta gledatelja. Pritom se poslužio grčkom riječju *theatron* koja je izvorno označavala prostor za gledatelje, a ne čitavo kazalište. Upućivanje na izvan-scensku komunikacijsku osovину izaziva interes za tekstualnost monologa i njegovu specifičnu teatralnost (2004: 166).

<sup>93</sup> U brechtovskom lik-svjedoku ispoljava se Brechtova namjera da začudi svoju publiku. Kod toga autora lik nikada nije autonomna suština, nego je već izložen komentarima glumca, što se na jezičnoj razini očituje u prelasku govora s prvoga na treće lice jednine, npr. u replikama Galyja Gaya u *Čovjek jednak čovjeku*. Takav se lik definira kao refleksivan lik, on se ne sukobljava s ostalim likovima, nego ostaje na mjestu svjedočenja, odlučuje analizirati situaciju (Sarrazac 2012: 129–131).

seksualnošću, pri čemu Muškarac izravno odbija razumjeti Davida i držati se po strani, što sigurno utječe na Davidovo samopouzdanje i predstavlja mu traumatičan događaj. U završnom monologu pak Ikebana pripovijeda o Davidovu samoubojstvu nakon njegove proživljene traume, dajući do znanja da je svjesna kako je do njega došlo i da je svjedočila samom tragičnom događaju. Ikebanino bismo svjedočenje stoga mogli opisati onim što Govedić naziva lažnim svjedočenjem preuzimajući Liftonovu definiciju – znati o počinjenoj nepravdi, ali propustiti na nju reagirati, odnosno propustiti se protiv nje pobuniti (2005: 94). U tom bismo kontekstu mogli reći da Ikebanino poticanje komunikacije u obliku samorefleksije nije dovoljno da bi pripojilo traumom razdvojene *ja* i *ti*<sup>94</sup>. Ona je tako oličenje društva u kojemu je stvorena apatija prema nasilju i stav da je bolje ne miješati se u obiteljske odnose, a rezultat je takvoga stava uvijek tragičan.

### 9.1.2. Nedostaje: stiliziranje prostora

Norma jedinstva prostora i vremena zadana Aristotelovom *Poetikom* u potpunosti je napuštena pojavom modernih drama i ponovnim čitanjem Shakespeareovih drama još u 18. stoljeću, s iznimkom naturalističkih drama koje su zbog poetološkoga programa naturalizma ispunjavale pravilo zatvorene strukture vremena i prostora (Pfister 1998: 357–361). Pfister napominje kako se pojavom otvorene strukture vremena i prostora drama okrenula epiziranju i otvorila mogućnost pripovjedača i pripovijedanja, što je jasno naznačeno i pojavom posredujuće komunikacijske razine.

U Zajecovoj drami lako je uočiti jasno prostorno određenje u didaskalijama na početku i na kraju drame (*Aerodrom, čekaonica./ Kao na početku, iznova smo na aerodromu.*), ali osim tih spacijalnih deiksā, nema jasnih naznaka o prostoru kojim se kreću likovi, borave li u istoj prostoriji, jesu li fizički odijeljeni jedni od drugih. Usporedili bismo takvo tek neznatno konkretiziranje koncepcije prostora s funkcijom apstraktne nigdine u modernim dramama (Pfister 1998: 375–376). Iako je naznačeno da likovi borave na aerodromu, izostalo je stiliziranje prostora, doima se kao da je aerodrom prazan. Praznina prostora ili manjak stilizacije omogućuje semantičko punjenje simbolima, što se onda može prevesti na upotrebu ljudskoga tijela kao simbola. U tom smislu udaljili bismo se od Pfisterova epiziranja drame i približili dramskom tekstu koji ističe teatralnost ili performativni potencijal. Iako se otvorila mogućnost

---

<sup>94</sup> Trauma vodi postupnom shvaćanju da zajednica više ne postoji kao učinkovit izvor međusobne potpore te da je jedan važan dio jastva potpuno nestao: *Ja* doduše nastavlja postojati, iako ostaje oštećeno i zauvijek promijenjeno. *Ti* također nastavlja postojati, iako udaljen, teško dostupan. Ali *mi* više uopće ne postoji, *mi* u smislu povezanog para ili povezanih stanica unutar većeg komunalnog tijela. (K. Erikson 1976: 154, prema Govedić 2005: 97).

ubacivanja pripovjedne instance, koja se donekle ispunja u liku Ikebane, prostor se potencira ili semantički puni tek ljudskim kontaktom, bilo gestom, mimikom ili verbalno.

### *Potencija prostornosti*

Kao što se u predstavi prostornost proizvodi primjerice kretanjima i opažanjima aktera i gledatelja, i u tom je kontekstu shvaćena kao fluidna kategorija koja se može mijenjati u predstavi i kroz predstavu, uvijek se organizira i strukturira na drukčiji način (Fischer-Lichte 2009: 130–139), tako se u *Ono što nedostaje* maksimalno iskorištava fluidnost prostornoga određenja. Usporedba se može činiti neuvjerljivom jer izostaje aspekt gledatelja koji je potreban autopoetičkoj-*feedback* spregi, ali želimo pokazati da je fluidnošću prostora, naznačenom stalnom izmjenom perspektiva likova, čitatelj odnosno gledatelj uključen u preključivanje. U dramskome je tekstu verbalizirana upotreba rekvizita i akcijsko konstituiranje prostora, što su inače kategorije kazališnoga teksta, ali smatramo da također idu u prilog tezi o naglašenoj teatralnosti, performativnosti dramskoga teksta.

Izostanak stilizacije prostornoga određenja usmjeruje čitatelja na korištenje rekvizita, ulazak ili izlazak određenih likova i gestikulaciju. U tom se kontekstu semantiziranje prostora zbiva zato da bismo više doznali o unutrašnjem stanju likova, a posljedično se ostavlja dojam brzih filmskih rezova ili brze izmjene prikazanih slika različitih obiteljskih odnosa. Kristaliziraju se tri scenska rekvizita koja semantiziraju prostor i potiču izmjenu likova koji komuniciraju:

- a) čaša viskija (*Žena sjedi za stolom u svojoj kuhinji. Uzima bocu viskija, ulijeva u čašu, pije./ Promatra ga, otpije gutljaj viskija iz čaše./ Žena uzima bocu i dvije čaše. Prilazi muškarcu i daje mu čašu./ Muškarac i Žena kucnu se čašama, piju./ Žena ulijeva viski u čašu, upitno pogleda Muškarca./ Muškarac ustaje, toči viski i donosi Ženi koja se nastavlja smijati./ Humanitarac mu prilazi s čašom, dodaje mu ju./ Bolničar prilazi Ženi, dodaje joj čašu s viskijem./*),
- b) vrata (*Ikebana dolazi do zatvorenih vrata i pokuša ih otvoriti, ali ne uspijeva./ Odlazi do zatvorenih vrata, koja je trenutak prije bezuspješno pokušala otključati Ikebana./ Stavlja hranu na pladanj pa ga odnosi ispred zatvorenih vrata, stavlja ga na pod./ Ponovno odlazi do zatvorenih vrata./ A onda zvuk ključa u bravi ulaznih vrata./ Žena odlazi do ulaznih vrata, otključava ih./ Mlađa Žena sjedi ispred bijelih bolničkih vrata na kojima stoji broj 202./ Muškarac ustaje od stola i odlazi do vrata na koja je Žena*



*prije kucala./ Muškarac se naslanja na vrata./ Promatraju se, a onda Žena naglo ustaje, prilazi vratima./ Žena nemoćno sjeda na pod i naslanja se na zatvorena vrata.) i*

- c) umjetničke slike (*Ulica, ispred izloga s umjetničkim slikama. /David prilazi fotografijama, promatra ih. Ulazi Djevojka, i ona prilazi fotografijama, staje pokraj Davida./ Humanitarac i David sjede na kauču ispod fotografija.*).

Dramaturška je funkcija triju rekvizita prilično jasna. Osim što se pojavljuju u didaskalijama naznačujući pasivno unutrašnje stanje likova ili akcijsko konstituiranje prostora, dijelom su i iskaza likova. Primjerice uočljivo je da se čaša viskija najčešće javlja kod Žene, što povežujemo s traženjem utjehe u alkoholu, možda čak i ovisnošću. Jednako je tako u većini situacija čaša viskija znak druženja, primjerice između Muškarca i Žene, Bolničara i Žene, Humanitarca i Davida, a istovremeno može biti oslonac u situacijama kada navedeni likovi ne uspijevaju komunicirati. Umjetničke slike ili fotografije oko kojih se okupljaju likovi sugeriraju zanimaciju Žene i Djevojke, za koju se obje gotovo pa ispričavaju u replikama jer je taj interes u društvu označen kao nešto pretenciozno, gubitak vremena i privilegij suvremene žene koja besposličari. Tako će Žena reći za svoje slike: *Ja sam potpuna amaterka, bavim se ovim amaterski. Iz gušta, ali do kraja pretenciozno.*, a Djevojka: *Godinama sam putovala po svim tim glupim i bespotrebnim zemljama, i fotografirala praveći se da se divim stvarima koje me okružuju ili da ih razumijem.*

Vrata stoga imaju sličnu funkciju, mogućnost su uvlačenja novih likova, stvaranja novih dramskih situacija i napuštanja dramske fikcije. To se jasno realizira u replikama koje poslije verbaliziranja vrata izmjenjuju novi likovi. Ipak nije im bezrazložno posvećen veći prostor u didaskalijama i semantički pun u Ženinoj replici pa ćemo se detaljnije zaustaviti na obrazloženju njihova značenja u različitim kontekstima. Kako prepoznaje Katnić-Bakaršić (2019: 92),

vrata podsjećaju na granične prijelaze, na mjesta gdje je moguća opozicija između Nas i Njih, tj. Drugoga, ali njezina privremena neutralizacija... mjesta susreta sa Drugim i bijega od Drugoga. A na granici, na rubnim mjestima, uči nas Derrida i njegovi sljedbenici, i nastaju neočekivani obrati, priraštaji značenja. U tom smislu govorim o opozicijama uključenima u ono što vrata označavaju: Spolja – Unutra, Ulazak – Izlazak, Zatvoreno – Otvoreno, Zaključano – Otključano.

Prije svega treba napomenuti da vrata čine svojevrsnu opoziciju fluidnom prostoru ili apstraktnoj nigdini u *Ono što nedostaje*. Budući da ne postoji jasna arhitektura mjesta boravljenja dramskih likova, vrata stvaraju bitnu granicu, točnije konotiraju odijeljenost i

potenciraju različitost mjesta boravka. Također treba primijetiti da se i u didaskalijama i u replikama upotrebljavaju upravo vrata i ključevi, a ne primjerice zidovi koji također mogu naznačiti prostornu granicu i semantizirati prostor, ali i međuljudske odnose. To je vjerujemo tako zato što zidovi znače jasnu granicu i ne ostavljaju mogućnost spajanja uz odvajanje, osim upotrebe jače fizičke sile prilikom rušenja zidova, što automatski pretpostavlja i nasilje. Vrata su ipak vrsta granične rampe, ona prije svega denotiraju ulazak ili izlazak, odnosno prelazak ili prolazak iz jednoga prostora u drugi (Katnić-Bakaršić 2019: 89). Primjećujemo i da mijenjanje prostorne odrednice uvelike ovisi o likovima s jedne i s druge strane, pri čemu se stvara prilika za demonstraciju moći, a vrata postaju i mjesto pregovora.

Uz denotativno značenje vrata obično vežemo i denotaciju ključeva, ali i njihovo simboličko značenje vlasništva, tj. ulaska u posjed. Međutim njihovo je značenje i sinegdoškoga karaktera jer imati ključeve znači imati stan, a daljnja se simbolika ispunja u stupnju ozbiljnosti veze, bliskosti i povjerenja kada kome damo ključ i suprotno, kada zahtijevamo vraćanje ključa, simbolizira se prekid odnosa ili kraj povjerenja, prijateljstva, ljubavi (Katnić-Bakaršić 2019: 98). Već se na početku drame demonstrira nejasnost odnosa rastavljenih Muškarca i Žena upravo simboličkim značenjem ključeva:

*A onda zvuk ključa u bravi ulaznih vrata. Žena ustaje, osluškuje. Novi pokušaj otključavanja.*

*Onda zvono.*

*Žena odlazi do ulaznih vrata, otključava ih. Ulazi Muškarac. Promatraju se.*

MUŠKARAC: Zdravo.

ŽENA: Zdravo –

*Šutnja.*

MUŠKARAC: Jesam ja možda –

ŽENA: Ne, ne.

*Promatraju se u neugodi.*

ŽENA (*napokon*): Nisam očekivala da ćeš doći.

MUŠKARAC: Aha.

ŽENA: Mislim, da ćeš doći... ovako.

MUŠKARAC: Kako?

*Žena slegne ramenima.*

ŽENA: Kao da još živiš tu. Valjda tako.

*Muškarac pogleda ključ koji još uvijek drži u ruci.*

MUŠKARAC: Navika, oprost. (2015: 134)

Vratima je dakle određen granični prijelaz koji, osim denotiranoga stana u kojem boravi Žena, simbolizira granicu privatnoga posjeda i odnosa među bivšim supružnicima. Posjedovanje ključeva prije rastave za njihov je odnos značio bliskost, privrženost i povjerenje koje su oboje dijelili. Ipak Muškarac je nakon rastave zadržao ključeve, a njegov pokušaj otključavanja

možemo tumačiti kao njegovo shvaćanje odnosa sa Ženom u kojem se ništa nije promijenilo, ali istodobno i kao prikaz moći Muškarca koji narušava određene društvene norme postavljene oko ulaska u čiji stan. Prije nego se kamo ulazi, kuca se, zvoni, lupa, doziva, a sve drugo smatra se nepristojnim. S druge strane Žena je zaključanim vratima jasno postavila granicu privatnosti, afirmirajući time Muškarca kao Drugoga, stranca, a kasnije i izrazito negativno konotiranoga. Muškarčev pokušaj otključavanja i Ženino otključavanje vrata djeluje kao iznenađenje za oboje, što u kontekstu simboličkoga značenja vrata kao graničnoga prijelaza možemo interpretirati kao iznenadno postavljanje granice koja prije nije postojala u odnosu. Efekt iznenađenja koji izazivaju tako postavljena vrata Katnić-Bakaršić definira kao granicu koja se gotovo zbližava sa značenjem zida, a smanjuje se značenje vrata kao graničnoga prijelaza (2019: 95). Da zaključana vrata zbilja znače trajno postavljen zid između Muškarca i Žene, tj. nemogućnost povratka bliskom odnosu sa Ženom, verbalizira se kasnije u dijalogu kada iz Muškarčeve replike saznajemo da je Žena promijenila bravu i da ga smatra neprijateljem, a Žena odgovara da ne zna zašto je Muškarac uopće došao jer joj nijedna stvar koju je rekao ne pomaže.

Sljedeća vrata suprotstavljena apstraktnoj nigdini bolnička su vrata na kojima stoji broj 202, ispred kojih sjedi Mlađa žena, a iza kojih je tijelo njezine preminule majke. Znakovito je to da se radi o bolničkim vratima koja se ne mogu zaključati, naprotiv uvijek su otvorena pa doktori i medicinske sestre kao i posjetitelji mogu ući kadgod hoće. Ponašanje Mlađe žene ispred govori o intimnom odnosu s majkom iza vrata. Naime Mlađa se žena povinjuje društvenim normama i ne želi ući sama, iako ima potpuno pravo na to kao dijete, nego čeka Bolničara da bi ušla s njim:

BOLNIČAR: A vi ste?

MLAĐA ŽENA: Molim? (*Mlađa žena shvati pitanje.*) A to, da. Ja sam... rodbina, rod –  
*Bolničar je zbunjeno promatra.*

MLAĐA ŽENA: Ja sam kći.

*Bolničar klimne glavom.*

MLAĐA ŽENA: Nisam htjela ulaziti sama, pa sam – (2015: 134)

U tom kontekstu postavljen granični prijelaz u odnosu Mlađe žene i njezine majke simbolizira pregovor između odnosa moći. Prelazak postavljene granice privatnosti i stupanje u prostor koji bi u tom slučaju dijelila s majkom znači poštivanje majčine privatnosti, bliskost odnosa i u konačnici demonstraciju nemoći ili sažaljenja, žalosti i suosjećanja. Međutim pristojnost koju je pokazala ispred vrata, u prostoru javnoga, postaje hinjena ulaskom u prostor majčina privatnoga. Čitatelj ubrzo saznaje da kćeri (Žena i Mlađa žena) nisu bile bliske s majkom, čak štoviše nisu imale nikakvu komunikaciju, i to joj obje predbacuju:

MLAĐA ŽENA: Kad smo saznale da je ovdje, i da je bolesna, odlučile smo da nećemo doći. Sestra i ja. Jednostavno smo tako odlučile, nećemo doći. I evo vam sad priče za kantu. (2015: 137)

Odbijanjem dolaska u bolnicu i prolaska kroz bolnička vrata 202, dok im je majka još bila bolesna, izbrisana je svaka mogućnost popravka odnosa roditelja i djeteta pa prolazak kroz otvorena vrata Mlađe žene nakon što je majka preminula ne pretpostavlja i njezino pomirenje s majkom, nego upravo suprotno mogućnost da demonstrira svoj osjećaj gnjeva. Ipak Zajec ne oslikava osjećaje likova crno-bijelo, njihove su reakcije nijansirane prema situaciji u kojoj ih čitatelj zatječe. Osim toga zbog rušenja jedinstva vremena i prostora, čitatelj saznaje o kompleksnim odnosima Žene i Mlađe žene s majkom. Grubo i izravno izražavanje Mlađe žene kojim prikazuje svoju navodnu hladnoću i sarkazam prema majci (*Mlađa žena sjeda na krevet, sasvim do nogu mrtve starice. A onda se još malo pomakne i pogleda je: Oprosti, ali ja nisam toliko obzirna. Meni treba više mjesta.*) i naposljetku dovodi situaciju do grotesknosti (*...a onda Mlađa žena odjednom više ne može pa suknu hvata objema rukama i počinje ju silom natezati uz noge mrtve starice, stenjući od napora: Jebem ti mater, jebem ti ja mater -*), u čitatelja bi trebao izazvati suosjećanje prema liku Mlađe žene, a istovremeno pridonijeti razumijevanju slojevitosti njezina odnosa prema majci.

Vrata koja su otežana simbolikom svakako su vrata koja predstavljaju granični prijelaz između Davida i ostalih dramskih likova. Konotativno značenje koje nose ta vrata značenje je prostornosti, točnije znak da likovi ipak ne borave u apstraktnoj nigdini, nego u prostoru s podijeljenim prostorijama ili jasno naznačenim fizičkim granicama. Njihovo denotativno značenje u potpunosti otkriva Ikebana na kraju svojega monologa u kojem čitatelj saznaje da se David zaključao u sobu na nekoliko dana, prestao uzimati pladnjeve s hranom u petak, da bi naposljetku počinio samoubojstvo. Kako tvrdi Katnić-Bakarsić, zatvaranje vrata jedne prostorije u kući ili stanu denotira potrebu za privatnošću, no zaključavanje vrata samo u konfliktnim situacijama postaje znak kojim se izražava ljutnja, distanciranje i sl. (2019: 91). U početku je dramskoga teksta tek naznačen granični prijelaz između Davida i Žene, pa onda i Muškarca. Čitatelj saznaje da se David zaključao i da Žena i dalje ostavlja pladnjeve s hranom ispred vrata. Tada još uvijek možemo Davidovo ponašanje interpretirati kao ponašanje lika koji se želi distancirati, možda i pripisati to tinejdžerskom buntu.

S obzirom na to da su vrata zaključana, David koji je iza njih prividno ima poziciju moći, a oni koji su ispred njih promatraju se kao drugi i potpuno su isključeni. Čitatelj se postupno smješta u deiktičko polje drugih, Žene i Muškarca, jer se s druge strane nitko ne javlja,

što znači i da se povećava dramska napetost. Zatvorena ili zaključana vrata impliciraju tajnost ili opasnost za one koji nemaju pristup unutra (Katnić-Bakaršić 2019: 94), stoga i čitatelj teži otvoriti vrata, saznati zbog čega se David distancirao. Nakon što prisustvuje verbalnome nadmetanju Humanitarca i Davida i konačnoj nasilnoj tjelesnoj premoći Humanitarca prilikom silovanja Davida, čitatelj postaje svjestan što je tajna koja je zaključana iza vrata – traumatično Davidovo iskustvo koje nikad nije izgovorio pred roditeljima, tj. drugima. Budući da vrata do kraja primarnoga dramskog vremena ostaju zaključana, David nikada ne dobije priliku ispričati svoju traumu. Oslonimo li se na imperativ pričanja Dori Laub, u kojemu se tvrdi da preživjeli nisu živi zato da bi mogli pričati svoju priču, nego su ispričali svoju priču da bi preživjeli (1995: 62–63), može se reći da je, osim toga što je fizički nasilno ušutkan kada je proživio traumu silovanja, David gubitak glasa platio i vlastitim životom. Dok su čitateljima otključana vrata, Ženi i Muškarcu ona ostaju do kraja zaključana, oni nikada ne doznaju za Davidovu traumu.<sup>95</sup>

Naposljetku recimo da je povod ovome semantičkom razotkrivanju denotata vrata Ženina replika koja nadaje metaforički ključ za čitanje prostornih pa tako i međuljudskih i obiteljskih odnosa dramskih likova:

ŽENA: Evo. Nacrtao mi je kuću. Kuća znači sigurnost. Ljubičasti krov, to je kajanje, ali za što on može biti kriv, on je samo dijete. Drveni stol, on je ispod krova. Na njemu je krletka. Prazna krletka, to je sloboda. Otvorena su vrata, od kuće. Širom su otvorena, to je pogled u budućnost. Mora se ići prema tamo, nema drugoga puta, mora se živjeti. (2015: 148)

U psihološkoj analizi Davidova crteža Žena razotkriva apstraktne pojmove poput obitelji, sigurnosti, slobode, budućnosti i odnosa unutar obitelji konkretnim pojmovima poput kuće, krova, stola, krletke i vrata. Rekli bismo iskorištava se tjelesno iskustvo čovjeka u svakodnevnom životu kako bi se maksimalizirao literarni potencijal konceptualne metafore (M. Biti, Marot Kiš 2014: 208–211). Iako su dakle u primarnom dramskom vremenu vrata ostala zaključana Davidu, u njegovoj imaginaciji, u crtežu dok je još bio dijete, vrata su mu širom otvorena i on je slobodan kretati se izvan sigurnosti svojega doma, doživjeti budućnost. Na utemeljenost konceptualne metafore u tjelesnom doživljavanju svakodnevice snažno će se

---

<sup>95</sup> Zajec se vraća liku Davida u monodrami naslovljenoj *David. Preko stakla*, koja je dijelom projekta *Monovid-19* koji pak okuplja 19 dramskih monoloških formi dramatičara koji su se odazvali pozivu da progovore o životu u izolaciji, o paradoksu situacije koja nas istovremeno spaja i razdvaja (<https://drame.hr/hr/monovid/542>, pregled 5. 9. 2020). U toj se monodrami David preko staklene barijere obraća svojem ocu. Granični je prijelaz oslabljen arhitekturom stakla, materijalom koji većim dijelom propušta skoro čitav spektar svjetla, ali je istodobno vrlo postojan i inertan materijal. Staklo denotira mogućnost komunikacije između roditelja i djeteta, koja nije mogla biti realizirana u *Ono što nedostaje*.

osloniti redateljica Selma Spahić i dramaturg Tomislav Zajec te ju detaljnije razraditi u predstavi *Ono što nedostaje* u ZKM-u.

## 9.2. ZKM: *Ono što nedostaje*

Premijerno izvedena u ZKM-u 16. prosinca 2017, predstava *Ono što nedostaje* u režiji Selme Spahić, koja je blisko surađivala s Tomislavom Zajecom, potaknula je kazališnu kritiku da se pretežito osloni na metaforičku rascvjetanost i vizualiziranje planine Mt. Everest. Naime bijele keramičke pločice položene uzdužno i u jednom dijelu uspravno, oblikovale su tako zanimljiv scenski i gledališni prostor u maloj dvorani ZKM-a. Kazališna je kritika verbalizirala izvedenu konceptualnu metaforiku, pri čemu se planinskim vrhuncem i njegovim osvajanjem većinom objašnjavaju problemi suvremenoga društva kao što su sloboda, sloboda izbora i obiteljski odnosi, što pratimo u rečenicama poput<sup>96</sup>: „Ne znajući kako i gdje da pronade izlaz iz bezizgledne situacije, optužuje sebe, i naravno, kao i ostali likovi u drami, ne nalazi svoj Everest“, „(...) Mont Everest na koji likovi treba da se popnu kako bi se ostvarili kao jedinke i oslobodili svojih trauma“, „Tijela su planine u čijim se nutrinama dešavaju tektonski pokreti izazvani traumom“, „Za njih je sat i pol predstave fizički napor osvajanja Everesta postavljenog na sceni; klizanja, padanja i trke, ali i potpune koncentracije na likove stvorene od glumačkih i fizičkih minijatura“ ili „Ledena pustoš prekriva nade protagonista (...)“.

Ako već ne u scenografiji, takvi su iskazi sigurno pronašli oslonac u predgovoru programske knjižice koji su napisali Spahić i Zajec. Redateljica i dramatičar objašnjavaju da je vrh najveće planine na svijetu poslužio kako bi se objasnila ljudska potreba da se odlučuje, ali istovremeno i nemogućnost istoga. Spahić je također u cilju bilo redefinirati tradicionalan pogled na obitelj i obiteljske odnose kao na nešto što se bira, a ne dobiva, pa zbog toga možeš izaći ili odabrati novu ako te ne čini sretnom. Treba istaknuti da je kritika pohvalila čitav autorski tim: govori se o sjajnoj glazbenoj podlozi skladatelja Alena i Nenada Sinkauza, odličnoj koreografiji glumaca koju je oblikovala Blažena Kovač Carić, začudno postavljenoj uzdužnoj sceni scenografkinje Mirne Ler, a nagradom Marul za umjetničko ostvarenje ovjenčana je kostimografkinja Doris Kristić. Nagradu za najboljeg mladog glumca na međunarodnom kazališnom festivalu MESS 2018 za ulogu Davida dobio je Adrian Pezdirc, a ostatak je glumačke postave uvijek pohvaljen u kritikama i recenzijama. Čine ju Katarina Bistrović Darvaš (Žena), Zoran Čubrilo (Muškarac), Nataša Dangubić (Mlađa žena), Doris

---

<sup>96</sup> Kritičarski su tekstovi pronađeni na internetskoj stranici ZKM-a u na kojoj se nalaze i podaci o glumačkoj i autorskoj postavi, predgovor programske knjižice, kratki podaci o predstavi i nagrade. Rečenice su preuzete redom iz sljedećih tekstova: Ožegović, Nina. 29. 9. 2018. Predstava „Ono što nedostaje“: napeta i uzbudljiva drama. *Oslobođenje*; Krsmanović, Asja. 2. 10. 2018. MESS Kritika: Trauma zarobljena u tijelu. *Oslobođenje*; Radović, Bojana. 19. 12. 2017. Moderna obitelj surova i hladna poput Everesta, *Večernji list*; Čadež, Tomislav. 20. 12. 2017. U režiji Selme Spahić pred nama teče priča koja se čita i bez riječi, *Jutarnji list*. <https://www.zekaem.hr/predstave/ono-sto-nedostaje/> [pregled 25. 1. 2020.]

Šarić Kukuljica (Katja), Frano Mašković (Humanitarac), Milica Manojlović (Djevojka), Dora Polić Vitez (Ikebana) i Goran Guksić (Bolničar).

Osim što su do neke mjere izmijenjene replike u Zajecovu dramskom tekstu, puno je pažnje posvećeno tjelesnom pokretu i općenito glumčevu tijelu u predstavi. Zadržat ćemo se stoga na mogućnosti utjelovljenja metaforičkoga iskaza, odnosno pokazati da je koncept poput metafore, koji je u znanstvenim istraživanjima gotovo uvijek rezerviran za jezik, moguće preoblikovati ili ostvariti nove veze između konkretnih i apstraktnih pojmova ako se utjelove i tako iskustveno prožive. Kazališni se tekst u tom smislu može činiti vrlo potentnim jer raspolaže različitim modusima, pri čemu se ovdje posebno ističe tijelo, odnosno tjelesnost. S obzirom na to da smo u prethodnoj analizi dramskoga teksta zaključili kako je ono što nedostaje smisljena komunikacija među likovima, možemo očekivati da će se osjećaji, promišljanja, stavovi i uvjerenja očituju tjelesno. Krsmanović tako primjećuje da je

pokret (je) često u kontrastu s govornom radnjom glumca i predstavlja unutarnje doživljaje likova (kao u sceni gdje jedna od sestara razgovara s bolničarem o svojoj mrtvoj majci za koju je došla potpisati papire, a majka je sve vrijeme, poput nekog tereta zakačena za nju i vuče ju svojim tijelom prema dolje). Kroz pokret su otjelotvorene sve traume likova i te traume su konstantno u dijalogu, kao u nekom paralelnom svijetu gdje se između tijela odvija neka vrsta telepatskog dijaloga koji se u stvarnom svijetu može zagrebat i riječima.<sup>97</sup>

### 9.2.1. Multimodalna metafora

Na razvoj kognitivne poetike ili kognitivne stilistike, jednoga od pravaca multimodalne stilistike, kao i na koncept utjelovljenja u teatrologiji snažno je utjecala teorija konceptualne metafore Lakoffa i Johnsona. Razvidno je i zašto. Autori su oblikovali svoju paradigmu oko metaforičke naravi našega svakodnevnog života, naših misli, djela i jezika. Čovjek toga često nije svjestan, ali polazeći od jezičnih dokaza, autori uvjeravaju da je njihova metaforičnost moguća zbog toga što je proces ljudskoga mišljenja metaforičan (2015: 2–6). Gotovo istodobno s razvojem teorije konceptualne metafore, djelomično u njoj utemeljen, a počevši od fenomenološke filozofije Mauricea Merleau-Pontyja, razvija se koncept utjelovljenja kojemu je cilj reintegrirati tijelo u filozofski sustav Zapada (usp. npr. Bubaš 2021: 21–24, Fischer-Lichte 2009: 98). Za razliku od dotadašnjih zapadnjačkih filozofskih praksi koje su tijelo isključivo negativno konotirale, povezujući ga s najnižim ljudskim potrebama i željama, um je mjesto čovjekovih najvećih dostignuća. On je oslobođen svega što može čovjeka unazaditi.

---

<sup>97</sup> Krsmanović, Asja. 2018. MESS Kritika: Trauma zarobljena u tijelu. *Oslobođenje*, 2. 10. 2018, <https://www.oslobodjenje.ba/magazin/kultura/pozoriste/mess-kritika-trauma-zarobljena-u-tijelu-398002> [pregled 25. 1. 2020].



Suprotno tome Lakoff i Johnson zaključuju da nijednu metaforu nije moguće razumjeti, a čak ni prikladno predstaviti zanemarimo li njezinu iskustvenu osnovu (2015: 19). Ističu primjerice da su orijentacijski metaforički koncepti niknuli iz ljudskih fizičkih i kulturnih iskustava.

Poznato je da se konceptualna metafora jezično sastoji od izvorišne i ciljne domene, tj. od konkretnoga pojma kojim se objašnjava apstraktni pojam, a povezani su kopulativnim glagolom *biti*. Većina je istraživanja konceptualne metafore lingvistički usidrena iako Lakoff i Johnson napominju da su metafore u osnovi konceptualne naravi, a da je metaforičan jezik sekundaran (2015: 237). Kako predlaže i Stanojević, konceptualna metafora nije isključivo jezična pojava zbog toga što se ljudi izražavaju i drugim modalitetima (ili modusima, op. a.), npr. kroz slike, glazbu ili kulturne aktivnosti poput rituala (2014: 14). Logično je stoga da se konceptualna metafora, koja je utemeljena u ljudskom fizičkom i kulturnom iskustvu, u našoj multimodalnoj svakodnevnici proširi na koncept multimodalne metafore. Forceville ju objašnjava služeći se Lakoffovom i Johnsonovom izvorišnom i ciljnom domenom, ali je multimodalnost koncepta predstavljena različitim modusima, primjerice zvukom i jezikom (2009: 24). No čak i kada se znanstvenici bave kojim drugim metaforički izraženim modusom, koncept treba verbalizirati, tj. koristit će se već spomenuta formula zapisivanja. U tom smislu treba imati na umu da se u verbaliziranju konceptualne metafore izražene neverbalnim modusom jače upisuju istraživačeva učitavanja, nego što je slučaj s iskazima. Prva je zapreka u verbaliziranju neverbalne ili multimodalne konceptualne metafore to što neverbalni modusi nemaju kopulu koja bi signalizirala metaforičku vezu između dva entiteta u danom kontekstu. Stoga treba obratiti pažnju na to kojim se stilističkim alatom ostvaruje sličnost. Forceville navodi tri moguća (2009: 31):

- a) perceptivna sličnost – ostvaruje se samo u monomodalnim metaforama, npr. vizualno može nalikovati samo drugome vizualnome
- b) neočekivano popunjavanje utora u shemi – kada se što postavi u određeni kontekst, može snažno, čak i neizbježno, podsjetiti na štogod drugo, npr. fotografija poljupca naslovljena „zatvor“
- c) simultano naznačivanje – istodobnim korištenjem različitih modusa postiže se metaforička identifikacija, npr. poljubac popraćen zvukom automobilske nesreće naznačava metaforičko preslikavanje katastrofe.

Tvrdimo da je u predstavi uočljivo služenje potonjim dvama stilističkim alatima, pričem se scenografijom i kostimografijom, tj. onim što bi Forceville označio vizualnim modusom jer ih

percipiramo vidom ili gledanjem, ostvaruje postavljanje obiteljskih odnosa u hladan prostor popločen bijelim pločicama, a narančastim parkama, santom leda i bijelom šminkom asocira na planinski vrhunac Mt. Everest (slika 10.). Tijekom predstave događa se simultano korištenje verbalnih i neverbalnih modusa kojima se postiže metaforička identifikacija, ali događa se i sukcesivnost kada neverbalni modus prati verbalni ili obrnuto u metaforičkom preslikavanju.



*Slika 10. Razbijanje sante leda u Ono što nedostaje*

Poznavanjem teorije konceptualne metafore jednostavnom bismo jezičnom formulacijom mogli nasloviti metaforičko preslikavanje u predstavi: *OBITELJ JE MT. EVEREST* ili *OBITELJSKI ODNOSI SU PLANINSKI VRHUNAC MT. EVEREST*. Budući da smo nakon analize dramskoga teksta ustanovili da nedostaje komunikacije i stiliziranja prostora, da su obiteljski i drugi prisni odnosi prilično uzdrmani, a neki obilježeni traumatičnim iskustvom, metaforičko preslikavanje konkretnoga pojma planinskoga vrhunca na apstraktne obiteljske odnose ne objašnjava dovoljno detaljno narušenost obiteljskih odnosa ili mogućnost obitelji kao odabira. Stoga je potrebno okrenuti se teoriji konceptualne integracije, kojom ćemo se poslužiti kako bismo dopunili<sup>98</sup> teoriju konceptualne metafore. Konceptualna se integracija sastoji od dvaju ulaznih prostora, ili čak i više njih, koji su međusobno povezani različitim vezama, identitetskim ili metaforičkim. One se djelomično uspostavljaju u procesu sparivanja

---

<sup>98</sup> Dok se konceptualna metafora koristi dvjema domenama, izvorišnom i ciljnom, integracijska se mreža sastoji od generičkoga prostora, integriranoga prostora i najmanje dva ulazna prostora. U konceptualnoj se metafori preslikavanje vrši od izvorišne do ciljne domene, a u konceptualnoj se integraciji obavlja između ulaznih prostora, generičkoga i integriranog prostora. Ove su razlike uzrokovale neslaganja između pobornika dviju teorija, ali ih i potaknule na suradnju (usp. npr. Berberović, Delibegović Džanić 2014; Matovac, Tanacković Faletar 2009; Kövecses 2005). Mi ćemo se prikloniti tome da se konceptualna metafora i konceptualna integracija nadopunjuju jer nam je cilj pokazati kako se korištenjem već ustaljenih metafora i iskustvenoga znanja može stvoriti figurativna kreativnost utemeljena u zajedničkoj konceptualnoj osnovi kroz konceptualnu integraciju (Berberović, Delibegović Džanić 2014: 157).

generičkoga prostora sastavljenoga od elemenata zajedničkih za sve ulazne prostore te integriranoga prostora, tzv. *blenda*, u koji se projiciraju elementi iz ulaznih prostora (Fauconnier, Turner 2002: 47). Kod konceptualne metafore nije moguće objasniti preslikavanja od ciljne do izvorišne domene, dok konceptualne integracije jest. Osim što integracija omogućuje projiciranje iz ulaznih prostora u integrirani prostor i obrnuto, napominje se također da se iz ulaznih prostora ne projiciraju svi elementi, ali i da je moguće u integriranom prostoru ostvariti odnose koji nisu prije postojali u ulaznim prostorima. Stoga je prikladnije objasniti novonastalu figurativnost utemeljenu u već poznatim konvencionalnim metaforama koje se tiču obitelji ili planinskoga masiva. Služeći se dvama ulaznim prostorima obiteljskih odnosa i planinskoga vrha Mt. Everesta, odnosno pojedinim njihovim elementima, pokazat ćemo kako gledatelj može posredno zaključiti da je temeljna ideja predstave *Ono što nedostaje* svediva na tvrdnju – obitelj je odabir.

### 9.2.2. Multimodalna figurativnost u predstavi – obiteljski se odnosi biraju

Kako već uvodno rekosmo, izbor geografski i metaforički pune planine i njezina najvišega vrha Mt. Everesta trebao je poslužiti kao gledateljima iskustveno i konvencionalno poznato mjesto pomoću kojega će razumjeti kompleksne odnose među dramskim likovima. Izvorišni bi ulazni prostor činili elementi koje bismo povezali s planinom i ljudskim iskustvom planine. Samo penjanje na planinu i njezin najviši vrh referira se na ljudska orijentacijska i ontološka iskustva, primjerice SRETNO JE GORE, SVJESNO JE GORE, ZDRAVLJE I ŽIVOT SU GORE, IMATI KONTROLU ili SILU JE GORE; VIŠE JE GORE, DOBRO JE GORE, ili ontološka kao *Otišao je u New York u potrazi za slavom i bogatstvom* (Lakoff, Johnson 2015: 15–16, 26). Osim toga dosizanje vrha podrazumijeva kretanje od točke A do točke B, dakle pomicanje tijela prema cilju, tj. koncept putovanja. Ponekad samo fizička promjena mjesta nije jedino što čovjek doživljava putovanjem, nego je obično uključena i intelektualna, duhovna promjena pa će se primjerice spominjati *nepremostivost prepreka* s kojima se susrećemo kada težimo duhovnim ili socijalnim ciljevima (M. Biti, Marot Kiš 2014: 216). Sljedeći je element koji bismo mogli povezati s penjanjem na planinski vrhunac osjećaj snažne hladnoće, nedostatak kisika pa se kao zanimljiv podatak navodi da je Reinhold Messner prvi čovjek koji se uspeo na Everest bez dodatnog kisika. Planina se ili Mt. Everest kao metaforički koncept ostvaruje tek u Davidovim replikama pri kraju predstave:

DAVID: Prvo ... dugo nije bilo ništa. Stvarno dugo. A onda, nakon što se zatvorim u moju sobu odjednom krene buka. Strašna buka kakvu nikad prije nisam čuo. Pa dlanovima pokrijem uši dok kroz cigle i beton provaljuje ledena špica velike bijele planine i odjednom je čitava u sobi.

I kaže mi: ja sam Everest. I mene bude jako strah, ali ipak mu viknem – ja te se ne bojim! Čuješ me? Ja se više ne bojim!(...)

DAVID: A Everest mi bez riječi pruži ruku i pomogne mi da se popnem, sve do vrha. Pa se uspravi još malo, i ja sam na snijegu na kojem nitko prije mene nije bio. A Everest napokon progovori i kaže mi – u jeziku ovog svijeta, ti si David. I vidim te odaslog među ljudima, i ti si dobar čovjek. Potpuno čist, netaknut. I tamo gdje je najsvjetliji dio tebe, tamo cijeli pripadaš. Tako mi kaže. I meni je to dovoljno.

U posljednjoj se Davidovoj replici ostvaruje metaforički koncept utemeljen u ljudskom orijentacijskom iskustvu da je sve ono što je gore pozitivno konotirano, odnosno ISTINA JE GORE. Nakon proživljene traume s Humanitarcem, David se svojih strahova i stega rješava također penjanjem na planinu. U njegovim je replikama jezik dodatno figurativno obogaćen jer se planina antropomorfizira i poziva ga da se popne do vrha.

Međutim figurativni se i metaforički jezik realizira samo u Davidovu iskazu zbog toga što je komunikacija među likovima u potpunosti narušena. Gledatelj upoznaje likove na sceni koji su zbog nekih prijašnjih trauma i odnosa u nemogućnosti ostvariti kvalitetnu komunikaciju ili započeti nov odnos pun razumijevanja i ljubavi. Na Mlađu ženu i Ženu duboki je trag ostavila majčina odluka da ode iz obiteljskoga doma, Žena i Muškarac rastavljeni su i ne snalaze se u novim ulogama suroditeljstva, Djevojka naslućuje da joj Humanitarac nešto skriva (možda čak i da ju vara), a David ne nailazi na razumijevanje Muškarca, svojega oca, nakon objave da je homoseksualac. Sve se to gledatelju ne posreduje u verbalnom modusu, već uzdužno realiziranom scenom na kojoj je moguće pratiti prizore koji se odvijaju u različitom prostoru i vremenu, dakle u modusu prostornosti, i glumčevim tijelom, pokretom, gestama, proksemikom, odnosno u modusu tjelesnosti. Metaforička multimodalnost ostvaruje se stilističkim alatom koji Forceville navodi kao neočekivano popunjavanje utora u shemi. Promatramo obiteljske i druge međuljudske odnose koji nisu oprostorni uobičajenim, svakodnevnim okvirima, likovi nisu scenografski smješteni u sobe, trgovine, kafiće ili ostala ustaljena mjesta susreta, nego svojim gestama i međusobnim odnosima u prostoru popunjuju ono što nedostaje – točno prostorno određenje, Mt. Everest. Dijalozi smješteni na planinu i njezin najviši vrh gledatelju sugeriraju shemu u kojoj treba promatrati mizanscenu.

### *Zahladiti odnose*

Ciljni je ulazni prostor koncept obitelji. Iz njega se u predstavi ističu elementi obiteljskih uloga koje likovi prikazuju (majka, otac, dijete, sestre) i osjećaji koji prožimaju njihove odnose. Dosad se metafora obitelji u kognitivnim istraživanjima pokazala kao vrlo plodan izvorni

prostor za stvaranje konvencionalnih metaforičkih konstrukcija jer se „(A)aktiviranje(m) metafore obitelji u diskursu obično naznačuje pozitivan stav onoga koji metaforu upotrebljava prema onome što se metaforom vrednuje: obitelj podrazumijeva osjećaj pripadanja, međusobnu bliskost onih koji joj pripadaju, povjerenje, (bezuovjetnu) podršku“ (Šarić 2014: 188). *Ono što nedostaje* pak crpi elemente iz izvornoga ulaznog prostora Mt. Everesta kako bi se stvorio integracijski prostor koji bi činili i elementi ciljnoga metaforičkog koncepta obitelji. S obzirom na to da se uz obitelj obično veže osjećaj bezuvjetne roditeljske, bratske i partnerske ljubavi, računa se na ljudsko konvencionalno znanje o tom apstraktnom osjećaju koji se u našem jeziku očituje u frazemima poput *zapaliti se za koga, plamen ljubavi, nestalo je vatre među nama, buknila je ljubav, opeći se, zagrijati se za koga* itd. (Omazić 2014: 30). Navedeni su frazemi jezični ostvaraji konceptualne metafore LJUBAV JE VATRA u kojoj se dogodilo preslikavanje izvorišne domene vatre na ciljnu domenu ljubavi. Kako primjećuje Stanojević, o ljubavi se može govoriti na skali topline – od hladnoće do velike topline, a skalu koristimo kako bismo izrazili intenzitet osjećaja (2014: 11). Generički bi stoga prostor činio element temperature, a ne konkretnija vatra koja podrazumijeva toplinu, čime bi se stvorio *blend* osjećaja hladnoće na planinskom masivu i zahlađenih<sup>99</sup> obiteljskih odnosa.

Teška hladnoća Mt. Everesta preslikana na obiteljske odnose znači njihovo zahlađenje, koje se ne verbalizira, nego se utjelovljuje u gestici i kostimima glumaca. Izgovarajući sljedeću monološku repliku, Muškarac sjedi iznad Davida, obučen u narančastu parku, pogrbljen, obgrlio se objema rukama trlja ih dajući tako do znanja da mu je hladno (slika 11.):

MUŠKARAC: David ... David. Ovo nije način, ali u redu. Razumijem. Ja očito ne mogu. Ali možda netko drugi ... imaš ti nekog prijatelja? Nekog tko sluša istu glazbu. S kim možeš razgovarati. (*David uzima Muškarčeve ruke, počinje ih trljati i puhati u njih kako bi ih utoplio.*) Da ti objasni neke stvari. Jer za sve što radimo uvijek postoje posljedice...

Mislim, ako je to zbilja tvoj izbor. Ako već ne vjeruješ meni. Jer ja ću ih razvaliti, pa da vidimo odakle dolaze sve ta sranja. (*David pušta Muškarčeve ruke i sjeda pored njega.*)

ŽENA: Makni se od vrata.

MUŠKARAC (*Davidu*): Ovako razmaženo ... k'o neka baba, k'o neka curica –

---

<sup>99</sup> Brzim smo pretraživanjem kolokacije *zahladiti odnose* na hrWaCu pronašli pojavnice u političkom i medijskom diskursu, ali i onome koji se tiče obitelji. Tražilica je izbacila 178 rezultata, a navest ćemo neke koji se tiču obiteljskih odnosa: *Ako slučajno planirate zahladiti odnose, koji vas pritišću kao breme...*, *Očekivala sam podršku bez obzira na to što se nisam dugo čule i što smo zahladile odnose...*, *U međuvremenu sada već nakon tri godine naše tajne veze, ja sam zahladila odnose s mužem, ne podnosim ga ili iskreno rečeno više ga ne volim niti bilo što osjećam za njega.* <https://www.clarin.si/noske/all.cgi/first?iquery=zahladiti+odnose&corpname=hrwac&corpus-search-form=true> [pregled 30. 1. 2022.]



Slika 11. Odozgo prema dolje: Muškarac (Zoran Čubrilo), David (Adrian Pezdirc), Žena (Katarina Bistrović Darvaš)

Muškarčev monolog u kojem pokazuje elementarno nerazumijevanje sinovljeve situacije, nebrigu i nedostatak želje da popravi odnos popraćen je njegovim pokretima u kojima se naznačuje hladnoća prema sinu. On dakle iskustveno proživljava ono što nije izgovorio, ali je zato osjetio. Dok Muškarac izgovara sinu da potraži prijatelja s kojim bi mogao razgovarati, David uzima k sebi njegove ruke i pruža mu toplinu, odnosno pokušava zatopeliti odnos s ocem. Muškarac ne uzvraća istom mjerom jer su u verbalnom modusu između njih postavljena vrata, koja je David zaključao. U tom smislu možemo reći da stilistički alat neočekivane kontekstualizacije gestikom i proksemikom preuzima na sebe ulogu onoga što V. Biti označuje metalingvističkim i lingvističkim indikatorima unutrašnjega stanja lika (v. 5.2.). Sve je to preseljeno u posredujuću komunikacijsku razinu kako bi se rasteretio dijalog, kako bi se uputilo na mogućnosti korištenja različitih modusa u kazalištu i kako bi se u konačnici gledatelju predstavio inovativan i kreativan metaforički koncept, kako bi mu se pružilo iskustvo potrebno za verbaliziranje novih obiteljskih odnosa.

### *Podnositi teret*

Generički prostor ispoljava element tereta kao zajednički izvorišnome ulaznom prostoru planine i ciljnome ulaznom prostoru obiteljskih odnosa. U verbalnom se modusu teret uspoređuje s nečim što stvara prepreku ostvarenju cilja:

IKEBANA: Sigurno. Pamtim ja lica, sigurno smo se upoznale.

KATJA: Vidite, danas je to zbilja rijetka kvaliteta. Pamti lica.

Riješite se tog što prije.

IKEBANA: Pazite samo kud hodate, zna biti klisko.  
KATJA: Za sad je samo hladno.  
IKEBANA: A imate puno stvari?  
KATJA: Stvari? Ja sam vam se riješila baš svega.

Na početku se predstave u uvodnim replikama Ikebanina osobina ili kvaliteta, dakle unutrašnje stanje lika, ukotvljuje u ontološkoj metafori UM JE PREDMET. Odmah zatim Katjina se prtljaga postavlja na mjesto osobine ili kvalitete, tj. podsjeća da je prtljaga stvar koje se možeš riješiti, inače samo otežava čije ostvarenje želja ili postizanje ciljeva. U modusu tjelesnosti stvari nisu samo stvari nego postaju teret, stoga će dva ulazna prostora u integrirani spojiti zajednički element tereta koji se ostvaruje u primarnom metaforičkom konceptu POTEŠKOĆA JE TEŽINA<sup>100</sup>. Navedene ontološke, primarne metafore svoje jezične realizacije pronalaze u religijskom diskursu, pričem je Isus Krist prikazan kao osoba koji nosi teret križa, tj. podnosi teret za iskupljenje svijeta. U psiholingvistici i psihijatrijskom diskursu depresija se često opisuje konceptualnom metaforom DEPRESIJA JE TERET ili TEŽINA (Forceville, Paling 2018: 112). Dok se u animiranim filmovima depresija utjelovljuje u mračnim likovima koji nalikuju čudovištima ili je prikazana kao neodređen tamni oblik postavljen na leđa osobe koja pati od depresije, u predstavi je vrlo sličan osjećaj beznađa, nesnalaženja, tuge i predbacivanja utjelovljen u liku majke Mlađe žene i Žene, Katje, čije tijelo na leđima Mlađe žene postaje rekvizit – teret koji ona podnosi (slika 12.):



Slika 12. Slijeva nadesno: Bolničar (Goran Guksić), Mlađa žena (Nataša Dorčić), Katja (Doris Šarić Kukuljica)

<sup>100</sup> Ona pak proizlazi iz ponavljajućih utjelovljenih iskustava i spajanja senzomotoričke (mišićni napor) i konceptualne domene (subjektivna prosudba poteškoće). Iskustvena je osnova ove metafore nelagoda pri podizanju teških predmeta i činjenica da rješavanje poteškoća zahtijeva veći mentalnih ili emocionalni napor, dakle kognitivno je zahtjevnije. Stoga se smatra da je apstraktni koncept poteškoće utemeljen u osjetilnom iskustvu težine (Tonković, Brdar, Štrkalj Despot 2020: 104–105).

Dijalog između Bolničara i Mlađe žene u kojem Bolničar pokušava utješiti Mlađu ženu i biti pun razumijevanja za njezino stanje, a Mlađa žena odbija njegovu potporu dajući do znanja da ni sama još ne zna što osjeća prema majci i njezinoj smrti, popraćen je pokretima svih troje glumaca. Tijelo Doris Šarić Kukuljica tako prestaje biti subjekt radnje i postaje objekt, tj. rekvizit u rukama Bolničara i Mlađe žene pa ju Bolničar nosi i postavlja u naručje Mlađe žene triput, na što Mlađa žena reagira tako da tijelo postavlja na pod da bi ga u konačnici držala do kraja scene u naručju, sve dok nije podlegla pod težinom tuđega tijela, sjela i spustila ga do sebe:

MLAĐA ŽENA: Jeste sigurni da je to ona?

U njezinom stanu nije bilo ni jedne fotografije. (*Bolničar podiže Katjino tijelo i nosi ju prema Mlađoj ženi, stavlja ga u njezine ruke.*) Očekivala sam da ću je prepoznati. (*Katja pada na pod, Bolničar ju ponovo podiže i postavlja na desno rame Mlađe žene, Katja ju okruži nogama. Katjino tijelo sklizne, Bolničar ga ponovo podiže i nosi u ruke Mlađoj ženi, ali ona ga ne prihvaća rukama pa Katjino tijelo ponovo sklizne. Mlađa žena pogleda prema Ženi, Muškarcu i Davidu. Bolničar ponovo podiže Katjino tijelo i postavlja ga na leđa Mlađe žene, međutim tijelo ponovo sklizne iako ga Mlađa žena nježno spušta dolje. Mlađa žena otrči prema zidu, Bolničar podiže Katjino tijelo i nosi ga prema Mlađoj ženi. Mlađa žena dočekuje tijelo otvorenih ruku, drži ga u naručju do kraja scene.*)

MLAĐA ŽENA: Ide vam krv.

BOLNIČAR: A to. Valjda ormarić za uniformu. Ima oštar lim na vratima, a meni se žurilo.

MLAĐA ŽENA: Srećom ste bolničar.

BOLNIČAR: Jedna od malih životnih satisfakcija. Znaite, normalno je da se ovako osjećate. Mislim, kad osoba premine, bez obzira na okolnosti...

MLAĐA ŽENA: A vi ste znači upoznati s mojim okolnostima?

BOLNIČAR: Oprostite, nisam htio pametovati.

MLAĐA ŽENA: Pošteno.

BOLNIČAR: Samo mislim, to uvijek bude neka vrsta iznenađenja. Normalno je da ste potreseni.

U navedenoj se sceni paradoksalno utjelovljuju dva suprotstavljena metaforička koncepta. Naime s jedne strane osjećaji Mlađe žene utjelovljeni u tijelu Doris Šarić Kukuljica prikazani su kao teret pod čijom se težinom Mlađa žena u konačnici slama, a s druge strane Bolničarevo sustavno donošenje tijela prikazuje stav društva prema kojemu konvencionalno uspostavljen odnos majke i kćeri pretpostavlja bliskost, bezuvjetnu ljubavi i razumijevanje. Mlađu se ženu praktički prisiljava na odnos s majkom prikazan fizičkom bliskošću (konceptualna metafora INTIMNOST JE FIZIČKA BLISKOST, Forceville, Paling 2018: 114). Mlađa žena naposljetku prihvaća pritisak društva, tj. Bolničara i počinje držati majčino tijelo, ostvarivati fizičku bliskost, počinje zavisiti o vlastitu teretu. Ipak teret je toga odnosa pretežak, Mlađa žena u tijelu tada već preminule majke ne pronalazi nikakvu utjehu ili afektivnost pa će se stoga obje naći na površini hladnih, bijelih pločica potpuno pobijedene.



## Prijeći preko koga

Nakon što su u drugom dijelu predstave svi osim Davida preobučeni u narančaste parke, glumci se kreću niz scenu uzdužno, tijelima sugerirajući da se penju na uzdignuti dio pozornice. David do samoga kraja ostaje stajati na izdvojenom popločenom bloku. Prostorna determiniranost prirodne formacije poput planinskoga masiva povezana je s ljudskom orijentacijskom potrebom koja služi kao konceptualna osnovica za stvaranje apstraktnih značenja (M. Biti, Marot Kiš 2014: 215). Iz takvoga konceptualiziranja i semantiziranja proizlaze osnovni ili ključni koncepti poput LJUBAV JE PUTOVANJE ili ŽIVOT JE PUTOVANJE.

Preslikavanja se u predstavi događaju između poteškoća u obiteljskim odnosima koje smo prethodno detektirali i prepreka koje postoje na svakom putovanju, a koje čovjek treba riješiti kako bi došao do cilja. Jezično bi se takva preslikavanja ostvarila u konceptu LJUBAV JE PUTOVANJE, tj. prepreke na putu → poteškoće u vezi (Kövecses 2005: 5). U tom kontekstu poznate su fraze ukotvljene u navedenom konceptu u kojima *prelazak preko prepreke* ili *prijeći preko čega* znače da se unatoč poteškoći u kakvoj vezi osoba odlučila ne osvrnati na nju ili ju u potpunosti zanemariti<sup>101</sup>. Drugo je poznato frazeološko preslikavanje isključivo negativno konotirano *prijeći preko koga mrtvog*, u značenju da osoba koja želi doći do cilja ne preže ni pred čim, sposobna je preći preko mrtvoga tijela i ne osvrnuti se<sup>102</sup>. Treba primijetiti da se u prvom slučaju – prijeći preko čega – pojavljuje personalni deiktik kao oznaka za što neživo, za stvar i u tom je kontekstu dolazak do cilja olakšan zato što se prešlo preko takve prepreke. U drugom slučaju značenje se prepreke preslikava na mrtvu osobu, pri čemu je dolazak do cilja okaljan negativnom posljedicom za osobu koja predstavlja prepreku.

---

<sup>101</sup> Pretragom kolokacije *preći preko* na hrWaCu nailazimo na sljedeće primjere: *Nemoj samo tako preći preko ovoga; Očito je kako Uprava ne može preći preko nekih stvari; Ali mislim da su obojica trebala preći preko toga za dobrobiti našega kluba; Trebalo se znati i posvađati i preći preko toga što smo se posvađali; Jer ako ti cura jednom spusti slušalicu i ti pređeš preko toga, tada to postane redovito; Ja kao žena, kad sam saznala da me prevario i kad sam saznala s kim (FUJ), mogla sam preći preko prevare jedino buldožerom.* <https://www.clarin.si/noske/all.cgi/first?iquery=pre%C4%87i+preko&corpname=hrwac&corpus-search-form=true> [pregled 30. 1. 2022.]

<sup>102</sup> Pretragom kolokacije *preko mrtvih* na hrWaCu nailazimo na sljedeće primjere: *U takvom okruženju vlada onaj elementarni zakon džungle za preživljavanje, deri preko mrtvih; Sve je izraženiji egoizam u kojem svatko misli samo na sebe, makar svoje ciljeve morao ostvariti i preko mrtvih; Počeli su olako gaziti preko mrtvih; Koračati težim putem mirne savjesti ili ići preko mrtvih kratkoročno zadovoljen?* <https://www.clarin.si/noske/all.cgi/first?iquery=preko+mrtvih&corpname=hrwac&corpus-search-form=true> [pregled 30. 1. 2022.]

Generički prostor dvaju ulaznih prostora zauzima obje u jeziku realizirane formulacije, da bi se u integriranom prostoru utjelovio u novom metaforičkom konceptu. Naime kada glumac u predstavi ne koristi verbalni modus ili kada se u njemu ne izražava metaforički, njegovo tijelo može postati rekvizit, odnosno može utjeloviti kakav osjećaj, pozitivan ili negativan. Kada su scenografija, proksemika i gestika postavljeni tako da je u njih preslikan svijet planinskoga masiva, glumčevo tijelo može postati prepreka preko koje lik treba prijeći da bi došao do cilja, planinskoga vrha. Utjelovljuje se dakle ono što bismo frazeološkim rječnikom iskazali kao *prijeći preko čega*, ali s negativnim posljedicama po prepreku preko koje se prelazi jer postaje kao mrtva ili osjeti dugoročne negativne posljedice toga prelaženja. Ključno je uočiti da se metaforičko preslikavanje u modusu tjelesnosti odvija u trenutku kada je gledatelj smješten u unutrašnji svijet lika o kojemu ne može saznati iz dijaloga, nego isključivo iz pokreta. Tako je majčina odluka da spakira kofer značila zahlađenje odnosa s kćerima, što je utjecalo i na njih i na njihove odnose s drugim likovima. Može se reći da je majka u potrazi za ostvarenjem svojih životnih ciljeva prešla preko prepreka koje utjelovljuju njezine kćeri i nije se puno obazirala na to što će ostaviti iza sebe (slika 13.).



Slika 13. Odozgo prema dolje: Katja (Doris Šarić Kukuljica), Mlađa žena (Nataša Dangubić), Žena (Katarina Bistronić Darvaš)

### 9.2.3. Obitelj ispočetka<sup>103</sup>

U multimodalnoj stilističkoj analizi scene koja se odvija pri kraju predstave želimo predočiti kako je metaforički koncept podložan stalnom i sustavnom kreativnom preoblikovanju upravo zato što je tjelesno proživljen, a istovremeno i fluidnost pojma modusa i medija na ljudskome tijelu. Ljudsko je tijelo u stvarnosti, ali često i na kazališnoj sceni

<sup>103</sup> Kao inspiracija za naslov poslužio je redateljčin odgovor na pitanje o propitivanju porodice u predstavi. Selma Spahić odgovara da se oslonila na scenu u Zajecovu tekstu u kojoj majka nazove kći i kaže joj da je sretna, a napustila ju je prije 40 godina. Iz te je rečenice izašla „čitava vizualna i metafizička ravan predstave koju pokušavamo osvojiti, a propituje novo, hipotetičko društvo na vrhu svijeta bez uspostavljenih društvenih odnosa koje poznajemo. Društvo ispočetka.“ <https://www.portalnovosti.com/selma-spahic-i-hitleru-su-se-u-pocetku-smijali> [pregled 25. 1. 2020]

upotrijebljeno kao medij kako bi se realizirali geste, mimika i jezični iskazi. Međutim ono u *Ono što nedostaje* prelazi iz medija u modus preko kojega gledatelj saznaje o unutrašnjem životu lika, njegovim osjećajima, strahovima, željama, razmišljanjima.

Mlađa žena objašnjava Bolničaru kako joj je predstavljena priča o majčinu odlasku od kuće dok njezina majka tijelom prelazi preko nje, prilikom čega se gledatelju podastire fizičko proživljavanje osjećaja ostavljene osobe. Budući da Mlađa žena pogledom uspostavlja vektorsku vezu s Bolničarom, ne poima majčino tijelo u smislu metaforičkoga koncepta INTIMNOST JE FIZIČKA BLISKOST, nego je majčino tijelo teret koji ona osjeća dok razgovara o tom događaju s Bolničarom, a tijelo Mlađe žene iz majčinoga deiktičkog polja postaje modus tjelesnosti kojim se pokazuje prepreka preko koje prelazi Katja. Nakon izgovorene replike Katja se nalazi vrlo blizu vrha, a do Mlađe žene dolazi Žena, obgrli ju i s obzirom na to da se u verbalnom modusu smještaju u isto deiktičko polje možemo govoriti o ostvaraju metaforičkoga koncepta intimnosti zbog fizičke blizine njihovih tijela. Budući da Mlađa žena tada priča sestri o trenutku kada ju je majka nazvala da joj kaže kako je sretna, a već u sljedećem koristi rečenicu u kojoj uočavamo konativnu funkciju primjerice telefonskoga razgovora (*MLAĐA ŽENA: Još si tu?*), pričem je razvidno da se gledatelju predstavlja utjelovljena intimnost i toplina razgovora iako ga sestre obavljaju telefonski. Mlađa žena govori kako je rekla majci da je nepristojno da ju zove i govori da je sretna, nakon čega Žena počne ispitivati o dokumentaciji koju je morala riješiti nakon dolaska u bolnicu gdje im je umrla majka. Pritom se Mlađa žena otima iz sestrina zagrljaja i uspinje usporenim pokretima prema vrhu, tamo gdje je već Katja. Isto čine i ostali likovi obučeni u narančaste parke, osim Davida koji stoji izdvojen, obučen u maminu „spavaćicu“ i u rukama drži parku (slika 14.). Osvajanje planinskoga vrha, tj. Katjino dospijevanje do cilja odlukom da ode od svojih kćeri preslikano je na ostale odnose i htijenja likova.



Slika 14. Slijeva nadesno: Katja (Doris Šarić Kukuljica), Mlađa žena (Nataša Dangubić), Žena (Katarina Bistrotić Darvaš), Humanitarac (Frano Mašković), Bolničar (Goran Guksić), Djevojka (Milica Manojlović), Muškarac (Zoran Čubrilo), David (Adrian Pezdirc)

Dospijevanje do vrha znači za svakoga pojedinačno odabir neispunjavanja nametnutih rodni i društvenih uloga – Mlađa žena ne želi ostvariti bliskost s majkom koja ih je ostavila, Žena se ne želi vratiti Muškarcu, iako to on predlaže nakon rastave, Djevojka vjeruje svojem instinktu, a ne Humanitarcu kada kaže da ništa ne skriva, Humanitarac može priznati svoju biseksualnost, Muškarac može razumjeti homoseksualnost svojega sina, Davida. Pritom se njihovo penjanje usporeva i prikazuje razvlačenje vremena, što pak podsjeća na filmsku tehniku *slow-motion*, a istovremeno može naznačiti subjektivno doživljavanje vremena (Pfister 1998: 403). U danome kontekstu mijenjanja metaforičkoga koncepta obitelji razvlačenjem vremena te promjene dobivaju na značaju. Naglašava se da je društveno normiranje obiteljskih odnosa toliko ukorijenjeno da će biti potrebno puno vremena i velik napor pojedinca da bi se to promijenilo. Redateljski odabir da i David naposljetku obuče narančastu parku i osvoji Mt. Everest drukčiji je od tragičnoga kraja u dramskome tekstu u kojem biva fizički i verbalno ušutkan. U predstavi mu je pak dana mogućnost da se metaforičko osvajanje vrha preslika na prihvaćenost u obitelji i društvu što se ostvaruje gestama i proksemikom na uzdignutom dijelu pozornice – Davidu na vrhu ruku pruža Katja koja ga zatim privlači k sebi i njegovo tijelo prekriveno parkom postaje dijelom ostatka društva, izjednačeno s drugima i prihvaćeno.

## 10. Tjelesnost i glasovnost Radnica

### 10.1. Goran Ferčec: *Radnice u gladovanju*

Izvedbeno predavanje (*lecture performance*) *Radnice u gladovanju*, kako taj tekst žanrovski opisuje Ferčec, naizgled se uklapa u kontekst suvremene hrvatske drame, ali i postdramskoga pisma. Tekst je otvorene dramske forme, ne prati stroge tipografske zakone odvajanja dijaloške izmjene replika i scenskih uputa, u pojedinim se dijelovima kao jedno od lica javlja NARATOR, što bi približilo Ferčecov tekst epiziranju ili pretpostavilo posredujuću komunikacijsku razinu. Tematika kojom je tekst obilježen suvremena je, referira se na recentnu prošlost ili sudbinu hrvatskoga radnika u postranzicijskom razdoblju. Dapače u potpunosti preuzima povijesne činjenice štrajka glađu radnica tvornice Kamensko koji se zbilo 2010. Ipak njegova se teorijska i kritička recepcija, za razliku od prethodno interpretiranih tekstova, može svesti na, koliko nam je poznato, vrlo rijetke znanstvene radove (v. Levanat-Peričić 2017) u kojima je pažnja usmjerena na kontekstualiziranje teksta u suvremeno književno tematiziranje radnika ili osvrte u kojima se roji mnoštvo pitanja poput „Kakve političke uloge razaznajemo u postupcima na kojima su izgrađeni Ferčecovi izvedbeni tekstovi?“ na kojima autor zastaje bez mogućnosti odgovora jer, kako sam priznaje: „za historiziranje i sagledavanje ovog štiva unutar povijesti drame, kazališta i izvedbenih praksi naprosto nema(m) dovoljno znanja ni kompetencije“<sup>104</sup>. Vjerojatni razlozi znanstveno-teorijske šutnje djelomično se kriju u tome što je tekst iz perspektive književne povijesti došao „prekasno“, a iz teorijske ili teatrološke „prerano“. Zadržimo se najprije na književno-povijesnom kontekstu pojave *Radnica u gladovanju*.

Kontekstualizirajući položaj radnika tijekom socijalističkoga i tranzicijskog razdoblja u Hrvatskoj, Levanat-Peričić često upotrebljava kategorije (ne)vidljivosti kojima ćemo se vraćati tijekom interpretacije. U socijalizmu je tako, primjećuje autorica, radništvo bilo povezano uz stjecanje različitih građanskih prava pa je stoga svaki nezaposleni postajao društveno-politički problem koji se rješavao tako da kategorija nezaposlenih postane nevidljiva. Biti nezaposlen u neoliberalnom, tranzicijskom diskursu znači pak neprilagođenost sustavu, „čudovišni otklon od normalnog stanja za koje pojedinac sam treba snositi odgovornost“ (Levanat-Peričić 2017:

---

<sup>104</sup> Bez ikakvih pretenzija da komentiramo kritike, recenzije i osvrte dramskih tekstova (pogotovo onih ukoričenih) uopće (jer je to izvan metodološkoga okvira kojim smo ograničeni u radu), navodimo tekst Dinka Krehe koji može biti simptomatičan za stanje književne kritike koja bi se bavila (i) zbirkama dramskih tekstova. Autor teksta naime zaključuje da mu se čini da takav tip tekstova (nekomunikativni i nečitljivi (?) op. a.) mnogo gubi kada je sveden samo na tekstove jer je dojm da se naprosto radi o materijalu mišljenom za izvedbu. Kreho, Dinko. 2018. Discipliniranje izvedbe. *Booksa, hr.* <https://booksa.hr/kritike/discipliniranje-izvedbe> [pregled 24. 11. 2021.]

133). Ta se nevidljivost radnika koji u medijima postaje vidljiv samo kada je bivši radnik reflektirala i na stvarnosnu prozu pa tako Levanat-Peričić, potaknuta prethodnim promišljanjima o njoj (usp. npr. Kolanović 2010, Koščak 2012, Ryznar 2013), konstatira da su socijalni problemi osiromašenoga radnika bili slijepa pjega stvarnosnoga mimezisa (2017: 135). U kontekstu književne produkcije „prekasno“ bi označavalo Ferčecovu reakciju na zbilju koja nas okružuje – učinio je vidljivim radnice koje su u medijskom i književnom diskursu posljednje dvije dekade nevidljive. Oslikavanje bi stvarnosti radnice u poetskom smislu pripadalo njezinu vidljivom položaju u socijalizmu. Osim toga tadašnji štrajk glađu radnica Kamenskoga smjestio se u okrilje izvedbenih umjetnosti, koje su prepoznale dramaturški potencijal takvoga tipa borbe za prava radnika.

Naime 2011. na Dan žena u Tvornici kulture u Zagrebu održan je performans *Neraskidive niti: radnice u kulturi za radnice u tekstilnoj industriji* u režiji Lenke Udovički uz dramaturšku suradnju Nataše Govedić. U performansu je sudjelovalo 11 bivših radnica bivše Kuće europske mode Kamensko i neke glazbene i scenske umjetnice koje su im se pridružile na sceni. Bivše su radnice, stojeći na sceni, okrenute prema publici, mimetički dočarale vlastite profesije tako što su šivale i pripovijedale vlastita emotivna i socijalna stanja. Radnice u kulturi svojim su scenskim nastupom interpolirale u njihove izvedbe profesije (Marjanić 2017: 409). Više puta istaknuto zajedništvo, koje su osjetile bivše radnice Kamenskoga i radnice u kulturi tijekom priprema i kasnije samih izvedbi, ostalo je samo na tome jer, kako zaključuje Marjanić, oni koji su trebali sjediti u publici (mислеći na političare), vjerojatno su gledali zabavnije predstave. Sam performans i sve što se zbivalo tijekom njega<sup>105</sup> ili ono što je uslijedilo faktički je ponovljeno u Ferčecovim *Radnicama* pa u tom smislu shvatljiva reakcija na izvedbeni tekst može biti – zašto je bilo potrebno napisati performans koji se već dogodio.

Mišljenja smo ipak da je Ferčecovim *Radnicama* začudo najviše odmogla forma u kojoj su pisane. Tekst je dakle određen kao „izvedbeni tekst u formi *lecture performancea* s recitativima i(z) barokne pasije 18. stoljeća“ ili u tiskanom izdanju zbirke *Prekovremeni rad* kao „izvedbeni tekst u formi barokne pasije i prologa s recitativima“. Iako je *lecture performance* u tiskanom izdanju (2018) zamijenjen u podnaslovu sintagmom prolog s

---

<sup>105</sup> Suzana Marjanić tako prati otvaranje „emocionalne matroške“, koja se dogodila zbog niza nesporazuma i nesuglasica među izvođačicama: prvi je okidač bila nagrada Zagrepčanka godine koja je bila dodijeljena samo jednoj bivšoj radnici Kamenskoga, što je izazvalo prosvjede njih 20-ak koje su smatrale da nije samo jedna trebala dobiti nagradu; zatim su glumice Andreja Blagojević, Jelena Lopatić i Tanja Smoje dobile opomenu intendantice riječkoga HNK zbog sudjelovanja u performansu da bi se naposljetku sve završilo ciničnim slovom zakona – bivše su radnice dobile diplomu o prekvalifikaciji u wellness maserke. Ipak to je bila samo diploma, ali ne i zaposlenje (2017: 413–414).

recitativima, autor nije zadirao u sam tekst. Stoga smatramo da je odluka bila pragmatične prirode, donesena s obzirom na potencijalne čitatelje. Naime Ferčec je odabrao dva izvedbena žanra koji u trenutku pisanja teksta (2014) u našoj, ali ni u široj znanstvenoj zajednici nisu sustavno istražena i opisana. Radi se o formi izvedbenoga predavanja i Bachove *Muke po Mateju* iz 18. stoljeća. Izvedbenom se predavanju u doktorskoj disertaciji posvetila Jasna Žmak 2018, koja je i utvrdila hrvatsku inačicu sintagme *lecture performance*<sup>106</sup>. Bachova *Muka po Mateju* iznimno je kompleksno glazbeno djelo koje je svoje relevantne izvedbe doživjelo 1729, 1829. i 2010. Nakon potonje Bachovoj je *Muci* omogućen suvremeniji pristup iz perspektive teorija izvedbenih umjetnosti, što je 2010. približilo samu izvedbu Petera Sellarsa, američkoga kazališnog i opernog redatelja, jednoj od njezinih prvotnih odrednica – ritualu (Tucaković 2016: 9). Bez namjere da dublje i dalje problematiziramo Ferčecovu odluku o promjeni žanrovskoga određenja u tiskanome tekstu, smatramo da se samo interdiskurzivno prožimanje znanstvenoga, religijskoga, odnosno ritualnoga i diskursa štrajka očituje u različitim autorskim postupcima na mikro- i makrostilističkoj razini dramskoga teksta.

#### 10.1.1. Razvlaštenje fiktivnoga Gorana F.

Radničkoj pasiji prethode tri minijature kroz koje pratimo pripovjedni glas na putu od grčkoga grada, gdje u trgovačkom centru Saturnovo carstvo kupuje Bachovu *Muku*, do zagrebačkoga aerodroma, gdje naratorovu pažnju zaokupljaju novinske naslovnice koje prikazuju fotografije radnica u štrajku glađu. Dok Levanat-Peričić taj ekspeze određuje autorefleksivnim narativno-recitativnim uvodom lika Naratora (2017: 136), Sajko će u pogovoru *Prekovremenoga rada* neimenovanom naratoru prišiti autorovo ime i inicijal prezimena: Onaj tko nas vodi kroz distopijski prostor Saturnove trgovine opustošene financijskom krizom ovoga puta jasno definira sebe. On je radnik u kulturi rođen 1978. Goran F.“ (2018: 171). Za postojanje autorova fiktivna dvojnika Sajko nalazi opravdanje u Ferčecovoj autodefiniciji kulturnoga radnika kojom je obuhvatio vlastito umjetničko djelovanje i obiteljsko radničko nasljeđe. Budući da je stvarni Goran F. žanrovski smjestio svojega fiktivnog dvojnika u okvire izvedbenoga predavanja, a Žmak kao jednu od odrednica toga žanra navodi i pregovaranje oko autoriteta radi afirmacije umjetničke proizvodnje znanja, pokazat ćemo kojim se postupcima razvlašćuje Goran F, kako bi se ovlastilo Radnice da govore o svojoj mucu.

---

<sup>106</sup> Referirajući se na Brandstetter (2000), da izvedbena predavanja „prenose diskurs i perspektive znanosti u vlastiti performativni scenarij kroz najraznovrsnije eksperimentalne konstelacije”, Žmak postulira autoritet, istinu, racionalnost i tijelo kao najznačajnije elemente znanstvenog diskursa koje izvedbeno predavanje obrađuje kao umjetnički žanr. Prema autorici osnovni je postulat navedenoga žanra pregovaranje navedenih četiriju elemenata radi subverzije znanstvenih modusa proizvodnje znanja, odnosno afirmacije umjetničkih (2018: 193–194).

Stilističare u analizi akademskoga diskursa zanimaju retoričke strategije, ovlaštenu jezik i narativna priroda (Katnić-Bakaršić 2006). Da bismo mogli čiji jezik odrediti ovlaštenim, treba promotriti okolnosti i odabir glagolskoga lica. Na početku minijature C narator u prvom licu jednine određuje svoju društvenu poziciju: *Ja sam radnik u kulturi. Rođen sam 1978.* Njegov se jezik ovlašćuje činjenicom da je također radnik pa ima pravo govoriti o radništvu te godinom rođenja koju eksplicira događajima u svijetu, a koji čitatelju daju do znanja da će pričati o promjenama koje su se dogodile u radništvu od socijalizma do kapitalizma. Međutim njegov se autoritet dalje nastavlja graditi uglavnom toposima afektirane objektivnosti upotrebljavanjem bezličnih konstrukcija:

Prema istraživanju provedenom na sveučilištu Canberra, te je 1978. godine ukupna, svjetska kvaliteta života bila na vrhuncu.

Znanstvenici su do ovog zaključka došli koristeći novu metodu praćenja socijalnog i ekonomskog napretka nazvanu Genuine Progress Indicator (GPI), koja osim bruto domaćeg proizvoda (BDP) u obzir uzima faktore kao što su... (2018: 68)

Uspoređujući kako se GPI mijenjao godinama, utvrdili su da je vrhunac dostignut 1978., a nakon toga slijedi spor, ali nezaustavljiv pad. (2018: 69)

Subjektivno se gledište očituje tek još u sljedećim dvjema rečenicama: *Zadnju Muku po Mateju kupio sam u Solunu. Fotografija u novinama koje sam kupio u zračnoj luci otisnuta je u boji.* Takvu bismo retoričku strategiju naratora okarakterizirali željom da se čitatelju prikaže što više činjeničnih podataka, čime bi se gradio kredibilitet autoriteta koji bi bio poljuljan tek ako se pokaže da navedeni podaci nisu točni. Njegovi su iskazi prožeti ilustracijama i retoričkim pitanjima, pričem se prvima ponajprije koristi kako bi se zadržala pažnja čitatelja/slušatelja predavanja i da bi se uveo u detaljniju argumentaciju, a potomjima da se stvori privid da i čitatelj sudjeluje u promišljanju. Čitatelju se ipak ne daje previše prostora da sam zaključuje pa će ubrzo nakon *Što se tu zapravo događa?* uslijediti sada već prokušana retorička formula ilustriranja i podataka koje bismo mogli pronaći u fusnoti akademskoga diskursa. Međutim kako predavanje odmiče, u akademski se diskurs gradirano uvlače obilježja Bachove *Muke* koja su kurzivirana:

Anna Magdalena piše u svojoj Maloj kronici da je Muku čula samo dvaput, jer je bila prevelika da bi se izvodila češće.

*Recitativ:*

*Samo dvaput.*

Njihova je funkcija istaknuti bitno, začudno i zanimljivo iz prethodnoga naratorova iskaza i nagovijestiti modus glasovnosti koji bi se mogao realizirati ako akademski diskurs u potpunosti preuzme dramski:



*Recitativ:*

*Stereo.*

*Isus u lijevom, Pilat u desnom zvučniku.*

*Radnice na lijevoj strani novina, vlada i poslodavci na desnoj.*

*Ovo više nije predavanje.*

*Ovo ponovo postaje drama. (2018: 72)*

U prethodno navedenom recitativu potpuno se poništava postuliranje autoriteta ovlaštenim jezikom iz prve rečenice. Sada se neodređeni glasovi recitativa u maniri Heinera Müllera (*Drama je ono što ja zovem dramom*) ovlašćuju da u ključu Bachove *Muke* govore o osmodnevnom gladovanju radnica. Afirmacija umjetničke proizvodnje znanja omogućuje simboličko poimanje radničke borbe u kojemu nije naglasak na pojedincu, nego na kolektivu, odnosno kolektivnoj mucu (*Ovo je muka dvadeset radnica u vremenu kad je rad izgubio svoju vrijednost. Ovo je jedina moguća verzija na pustom polju milenijske fronte.*). Kako ćemo pokazati, ilustracije i retorička pitanja kao retoričke strategije autoriteta fiktivnoga Gorana F. prenijet će se u arije i korale radnica. Prodor akademskoga diskursa u umjetničku formu pasije može se tumačiti kao argumentacijsko jačanje radničke borbe kako bi na unutrašnjoj komunikacijskoj razini radnice simbolički izvojevale pobjedu.

### 10.1.2. Čin mučeništva kao pozicija pregovora

Bachova se *Muka po Mateju* temelji na *Evandjelju po Mateju*, koje je pisano prema principu pitanje:odgovor. Ta se dijaloška forma u Bachovoj *Muci* ostvaruje u dijalogiziranim solista, u dvozbornosti. Osim toga računalo se na transformativan učinak koji bi takav religijski obred mogao imati na zajednicu pa su uključeni evangelički korali zbog jednostavne i lako pamtljive melodije jer su se u njih pjevajući mogli uključiti članovi pučke zajednice (Tucaković 2017: 4–5). U tom smislu može se govoriti o izvedbi unutar crkvenoga obreda ili rituala. Nakon što je Sellars odlučio ritualizirati izvedbu, Bachova se *Muka* premjestila u sekularan prostor i kontekst, na izvedbenu, kazališnu scenu oko koje nema gledatelja i promatrača koji kritički slušaju, nego samo sudionika.

Pisanje o gladovanju radnica u formi Bachove *Muke* može se promatrati na dvjema komunikacijskim razinama. Na unutrašnjoj razini štrajk glada dijalogizira se, radnice komuniciraju među sobom, izložene su pogledima društva i očekuju pregovore s vladajućima. Na onoj izvanjskoj razini, čitatelj te radničke muke nije samo pasivni promatrač ili gledatelj, nego i sudionik čina ponovnog stvaranja djela. U čitateljevoj se zbilji štrajk već dogodio, stoga ga u tekstualnom obliku čita u onom povijesnom trenutku u kojem je zabilježen (sve

provjerljive činjenice štrajka), zatim u impresijama toga vremena (radnička svjedočenja i interpolacije naratora te prologe) i u trenutku u kojem čita i u kojem ponovo stvara djelo.

Ferčec naslovljava drugi dio *Pasija* i dijeli ga na prvi koji uglavnom obilježava dijalog solistica – radnica (tek se na kraju javlja Direktor) i na drugi u kojemu – uz radnice – sudjeluju Liječnik, Nezavisna novinarka, Gradonačelnik i njegove pomoćnice, a s njihovim se arijama, koralima i recitativima izmjenjuje uvijek Narator. Čitatelj se uključuje u fikcionalnu stvarnost petoga dana štrajka glađu pa iz svjedočenja radnica saznaje što je prethodilo štrajku, kako su dovedene do toga da se bore za vlastiti opstanak, ali i spoznaje njihovo emocionalno stanje te međusobna trvenja koja ih naposljetku natjeraju da pokleknju nakon pregovaranja s prethodno navedenim licima.

Na štrajk glađu se iz sociološke perspektive može gledati kao na izvedbeni čin radi preživljavanja u kojemu se sudjeluje s ideološkim namjerama da se nešto promijeni (Kershaw 2003) ili kao na spektakl koji se ne upušta u bilo kakvu vrstu transformativnih pregovora s političkim *status quo* (Walsh 2016). Može se reći da se performativna snaga štrajka očituje u katarzičnom prepoznavanju države tko štrajka i odluci da se promijeni političko stanje koje je dovelo tu istu osobu do čina izgladnjivanja. Paradoksalnost samoga čina očituje se na nekoliko razina. Da bi se razumio čin štrajka kao izvedbe, u fokus se stavlja preključivanje ili prenamjena tijela od fizički prisutnoga do odbacivanja prisutnosti (Walsh 2016: 211). Izgladnjivanje nadalje propituje autoritet i legitimitet onih na pozicijama moći, ali istovremeno i ovlašćuje vladajuće svojim zahtjevima i uvjetima da država prepozna situaciju u kojoj su štrajkači. U tom smislu izgladnjelo tijelo postaje točka političke rasprave jer se namjernim samouništenjem država pozicionira na poziciju bez moći – onaj koji se izgladnjuje pokazuje da je ipak vlasnik vlastita tijela, a ne država (Walsh 2016: 204). Svaka je rasprava zapravo izmjenjivanje strategija kojima se pozicije moći mijenjaju. Stoga ćemo promotriti kojim se strategijama služe radnice i svi autoriteti koji ih posjećuju.

### *Inscenacija tijelom*

Čin izgladnjivanja započinje postavljanjem scene. Tijelo postaje alatom kojim će radnice osigurati vidljivost, fizičku prisutnost. Kako rekosmo, u postranzicijskoj svakodnevnici radnik je postao nevidljiv pa s tim u skladu ideološki deiktik – Radnica – koji se koristi tijekom čina gladovanja semantizira vrijeme čitateljeve zbilje, a povlači za sobom i druge konotacije, ponajprije one o neprimjetnosti radnika. Radnice žele učiniti svoju fizičku prisutnost vidljivom pa započinju štrajkati ispred tvornice u kojoj rade:

## RECITATIV – NARATOR

Svih dvadeset Radnica za vrijeme štrajka redovito je dolazilo na posao, odrađujući svojih osam efektivnih sati, a ostatak vremena provodeći pred tvornicom na Trgu Francuske Republike, gdje su se utaborile i noće. Zadnjih pet dana gladuju i zbog iscrpljenosti više ne odlaze na posao. (2018: 80)

Štrajk ispred tvornice u koju su danju redovito dolazile na posao postaje simbolički čin konstituiranja prisutnosti i pojavnosti. Fizički su prisutne na javnoj površini ispred tvornice, tamo gdje ih društvo može vidjeti, a pojavile su se ispred ustanove koja ih može legitimirati kao radnice. Pojavu ovdje tumačimo kao osobitost kazališne prakse. Nield tvrdi da je to modus kojim ljudi nastanjuju čudan dvojni prostor – tamo, ali ipak ne tamo, ovdje, ali ne ovdje (2010: 40). Radnice naime mogu legitimirati oni unutar te tvornice koji su joj na čelu, a one paradoksalno štrajkuju upravo protiv toga autoriteta. Svojom pojavom na javnom mjestu ispred tvornice u kojoj su radile propituju s jedne strane poziciju i moć autoriteta koji su dopustili da dođu do čina izgladnjivanja, a s druge strane postranzicijsko, konzumerističko društvo koje ih je dovelo u stanje nevidljivosti. Uskoro će njihovu pojavnost na Trgu Francuske omeđiti šator, koji su im poslali iz Crvenog križa:

RADNICA 1

Crveni križ posudio nam je šator.

NARATOR

Crveni križ uistinu jest posudio šator i usput napomenuo:

KOR

Vratite šator do tog i tog dana i do toliko i toliko sati.

RADNICA 1

Ako nekome zaista želite pomoći, ne možete u situaciji dok ljudi štrajkuju gladu uvjetovati koliko dana može koristiti šator Crvenog križa. (2018: 84–85)

Kako primjećuju radnice, šator sada pred njih postavlja drugi autoritet koji utvrđuje njihovu podređenost. Šator nije poklon, nego uvjet koji trebaju poštovati žele li biti fizički prisutne, tj. vidljiva pojava. Ipak biraju šator za svoju borbu i on postaje mjesto koje bi trebalo pobuditi empatiju i solidarnost u javnosti. To je također i prividno mjesto na kojem one, osim vlastitim tijelom, mogu izraziti svoju moć – same mogu kontrolirati svoju vidljivost ulaskom u šator ili izlaskom iz njega kada pregovaraju.

### *Neizravna prijetnja dramaturgijom zapisa*

Budući da su boravkom u šatoru tijekom procesa gladovanja skrivene od očiju javnosti, radnice se manje oslanjaju na sliku gladovanja, a više na maštu javnosti. Javnost pak percipira gladovanje posredstvom popisa fizičkih, medicinskih i emocionalnih posljedica štrajka (Walsh

2016: 212). Fizičko mučenje tijela ne može biti suptilno u kojem god obliku da se odvija, stoga se svako utjelovljenje mučenja može smatrati izravnom prijetnjom licu na poziciji moći. Da bi očuvala svoju vjerodostojnost, žrtva mora predstaviti utjelovljeni dokaz, iz čega proizlazi da bi radnički zahtjevi možda i bili razmatrani ako se prilože pisani ili utjelovljeni znaci, što Walsh naziva dramaturgijom zapisa ili pričom na koži (2016: 212).

#### NARATOR

Radnica 1 prestane govoriti i osloni se rukama o stol. Nekoliko flešova na fotoaparatom bljesne i osvijetli njeno bijelo lice i sivo nebo iznad parka. Radnica 1 pokušava nastaviti, ali je tijelo izda. Ona klone i umalo padne, ali je druge radnice pridrže i unesu u šator. Okupljene zahvati nemir. (2018: 101)

Nakon što je fizička slabost one među njima koja je dotad komunicirala s javnošću i medijima postala vidljivom, druga radnica iskorištava priliku kako bi ponovila njihove priče i zahtjeve:

#### RADNICA 4

Iza svega stoji materijalni interes pojedinca. Vrijednost imovine uništene tekstilne tvrtke čije smo mi bile radnice procijenjena je na 127 milijuna kuna. Najveće blago predstavlja zemljište, na kojem je moguće graditi objekte poslovno-stambene namjene. S druge strane, vrijednost zabilješki na imovinu što su ih u zemljišne knjige upisale tvrtke koje policijska obrada percipira kao paravan kontroverznog poduzetnika M. K.-a iznosi oko 21 milijun kuna. Ako se na temelju ovih zabilježbi tvrtke dokopaju zemljišta imovine propale tvrtke – to će im se isplatiti u iznosu od najmanje stotinu milijuna kuna.

Toliko.

Nastavljamo gladovati dok nam ne ispune uvjete.

Nastavljamo gladovati u ime prava na dostojanstven rad.

To je sve.

Iznenadna okupacija javnoga prostora, nakon koje je uslijedila nevidljivost fizičke prisutnosti zbog boravka u šatoru te u konačnici fizički dokaz mučenja prikazan nesvjesticom Radnice 1 privlači pažnju i otvara mogućnost pregovaranja oko uvjeta koje zahtijevaju radnice. Svi autoriteti koji budu dolazili pred šator bit će izazvani već samom fizičkom prisutnošću mučenja tijela, što možemo interpretirati i kao neizravnu prijetnju licu. Čak i ako nema vidljivih fizičkih dokaza mučenja, sama činjenica da su se izglednjivanjem postavile kao autoritet nad njim, predstavlja opasnost za gubitak pozicije moći. Štrajk glada mora biti uspješan za radnice, njihovi se prijedlozi moraju čuti, a njihovi uvjeti ispuniti. Ako štrajk propadne u smislu da koja od njih poklekne ili da ga prežive, njihovo daljnje postojanje bit će stalan simbol

neučinkovitosti štrajka. Upravo zbog takve pozicije njihovo je mjesto u pregovorima obilježeno strategijom taktike<sup>107</sup>, koja se očituje fizički ili verbalno.

### *Strategija taktike i pokoje lukavstvo*

Podređena pozicija u odnosu na autoritet i društvo koju imaju prije početka štrajka gladu, usložnjava se činom izgladnjivanja. Naime čitav štrajk gladu može se promatrati kao složena međuigra pogleda i binarnosti subjekt/objekt. Ovlašćujući sebe i svoj autoritet preuzimanjem moći nad vlastitim tijelom, radnice su i subjekt i objekt, potonje kada su tijelo koje svjedoči nanesejoj fizičkoj šteti i nestajanju, a prvotno kada su subjekt koji traži od drugih da mu svjedoče (Walsh 2016: 211). Situacija u kojoj su one i svi drugi akteri štrajka poput direktora, liječnika, novinara, gradonačelnika i društva složena je iz sociološke perspektive i može se promotriti iz vizure položaja žena, prekarnoga radništva, ekonomskoga i socijalnog statusa, da navedemo samo neke od aspekata. Ferčec pak odlučuje istaknuti dvozbornost *Bachove Muke* (*Isus u lijevom, Pilat u desnom zvučniku. Radnice na lijevoj strani novina, vlada i poslodavci na desnoj.*) utemeljenu u formi pitanje:odgovor pa ćemo se usmjeriti na retoričke strategije i strategije uljudnosti, odnosno na govorne činove kako bismo upozorili na višeznačnost pregovaračke pozicije.

Radnice počinju štrajkati nakon što su pet mjeseci odlazile na posao, a nisu dobivale plaću. Njihova je odluka donesena svjesno (budući da nisu dobivale plaću pet mjeseci, ionako su gladovale, međutim to je gladovanje nametnuo autoritet, direktor tvornice koji ih ne plaća) i s ciljem da se ispune određeni uvjeti:

#### NARATOR

Nakon pet mjeseci bez plaće, dvadeset Radnica tekstilne industrije odlučilo je da više neće uzimati hranu. Jer, ako već ionako gladuju, onda će gladovati s nekim ciljem. I vlastitom voljom. (2018: 78)

...

#### RADNICA 1

Ovo je peti dan gladovanja otkad brojimo. Ali mi gladujemo puno dulje. gladujemo već pet mjeseci. Gladujemo otkad nismo primile plaću. Gladujemo otkada ne možemo kupiti hranu koju bismo pripremile sebi i onima s kojima dijelimo stol. (2018: 79)

---

<sup>107</sup> De Certeau o strategijama i taktikama zbori u odnosu prema pozicijama moći, tj. odnosa slabih i moćnih. Taktiku zove umjetnošću slabih, a s njom u skladu razvija i termine prostor taktike ili prostor drugih, a koji je nametnut i organiziran prema pravilima jačih, stranih sila. Taktika je dakle manevarski potez slabih, koji nikako nije strateško vođenje udaraca na vlast, nego se izvodi kako se onima slabijima ukaže prilika, dok je strategija mogućnost moćnih (1984: 37). S obzirom na to da se radnice koje štrajkaju gladu nalaze u specifičnoj binarnosti subjekt/objekt pa su istovremeno prijetnja autoritetu koji je nadmoćan, i legitimacijska snaga tom istom autoritetu, ne koriste taktike onda kada im se pruži prilika, nego svjesno i namjerno gladuju da im se ispune ciljevi. Takvu će poziciju podređenih u ekstremnim situacijama opisati Duggan i Peschel kao strategije taktike (2016: 6–7).

Njihovi zahtjevi mogu biti upućeni direktorima i vlasnicima tvornice, ali i društvu koje ih je učinilo nevidljivima. Radnice se služe nizom taktika u obliku izvedbenih činova (što govornih, što tjelesnih) kako bi promijenile ideološku i materijalnu sliku prostora koji zauzimaju ili čiji su subjekt (Duggan, Peschel 2016: 6), pritom komunicirajući zahtjeve na dvjema razinama – unutrašnjoj i posredujućoj, a prema tome služeći se i različitim retoričkim strategijama, izravnim ili neizravnim tvrdnjama.

Kada su njihovi iskazi naslovljeni dijelom Bachove *Muke* poput korala ili arije, obilježeni su neizravnom prijetnjom licu i retoričkim strategijama poput ilustracije ili primjera<sup>108</sup>. Osim što su korali i arije sami po sebi dijelovi kazališne i glazbene predstave koji su upućeni gledateljima pa egzistiraju na posredujućoj razini, ilustracije i osobni primjeri sugeriraju upućenost na širu publiku kojoj je potrebno objasniti što je radnice dovelo do štrajka i pobuditi empatiju, ponuditi motive za poistovjećivanje. U fiktivni svijet štrajka glada čitatelj je uronjen od petoga dana pa će se ilustracije u koralu odnositi na to što se sve može napraviti u pet dana:

#### KORAL

Pet dana dovoljno je da se donese voda.

Da se zapali vatra.

Da se samelje kukuruz.

Da se zamijesi kruh.

Da se pobere grožđe.

Da se pripreme drva za zimu.

Da se oguli nar, a da ruke ne budu krvave.

Pet dana dovoljno je da se isplati pet neisplaćenih plaća za pet mjeseci rada.

Da se plate doprinosi.

Da se plati javni prijevoz.

Ili pet dana za to ipak nije dovoljno?

Radimo nizašto.

Tko će za to odgovarati? (2018: 81)

Znajući da je Bach uključio korale u muku kako bi povezo pučko ritualno slavljenje i učinio da zajednica aktivno sudjeluje u religijskom obredu, navedeni koral može biti neizravna prijetnja vlastima (*Radimo nizašto. Tko će za to odgovarati?*) i izravan poziv zajednici na posrednoj razini da se uključi u njihov štrajk, odnosno da svjedoči njihovoj mucu. Ilustracije su

---

<sup>108</sup> Škarić navodi primjere ili priče kao vrstu poluargumenata objašnjavajući da su one proširene ilustracije i imaju pomoćnu ulogu u argumentiranju – tu su da oslikaju problem, ali ne i da ga u potpunosti razriješe (2011: 81). U slučaju daljnega raspleta štrajka, kada se radnice budu koristile faktografijom, ovakav bi tip oslikavanja služio da se glavni argument prikaže u ljepšem svjetlu.

gradirano prikazane kroz povijest rada čovječanstva od paljenja vatre do skupljanja drva za zimu. U pet dana komprimirana je i čitava godina fizičkoga rada od mljevenja kukuruza u ljeto, preko branja grožđa u jesen i stanja mirovanja prije no što stigne zima. Razvidno je da se ilustrira težak fizički rad pa u tom smislu možemo govoriti o neuspjeloj retoričkoj strategiji s obzirom na to da je vidljivost fizičkoga rada karakteristika socijalističkoga vremena i neshvatljiva je ljudima radnicima koji žive u tranzicijsko i postranzicijsko doba. Stoga slijedi odgovor zajednice:

KOR

Ovo neće izaći na dobro.

Zaboravite svoje plaće.

Nikog nije briga.

Ima onih koji bi i radili.

Gladuju i drugi.

Nikome ne cvatu ruže.

Tako vam izgleda privatizacija.

Budite zadovoljne da uopće imate posao.

Sve su pokrali.

Tko još danas kupuje odijela.

Kinezi su krivi. (2018: 80)

Diskurs zajednice kolaž je dobro poznatih fraza i mišljenja o radnicima. Iz njihova se iskaza iščitava nezainteresiranost, omalovažavanje, degradiranje, nerazumijevanje situacije i nerazumijevanje problema, izostanak suosjećanja te naposljetku opravdavanje moćnih direktora i vlasti svaljivanjem krivnje na drugoga (*Kinezi su krivi*). Zajednica dakle sudjeluje u ritualu nakon što je pozvana, ali – suprotno Bachovim očekivanjima o transformativnoj prirodi pjevanja lako pamtljive melodije – ne mijenja svoje ideološke i političke pozicije. Forma se zadržala (barem na papiru u naslovu i oblikovanjem iskaza u stihovima), ali sadržaj je bitno drukčiji.

Budući da se radi o specifičnoj poziciji glasova i binarnosti tijela radnica koje može biti i subjekt i objekt, u pregovorima s direktorom, ovisno o komunikacijskoj razini izmjenjuju se suhoparna službenost direktnih zahtjeva i tvrdnje kao ilokucijski govorni čin koji može preuzeti funkciju neizravne prijetnje licu.<sup>109</sup> Petoga dana gladovanja neočekivano ih posjećuje Direktor nadajući se da će ih uspjeti odgovoriti od štrajka:

---

<sup>109</sup> Replike poput one koja slijedi potvrdile bi recentnija sociolingvistička propitivanje strategija uljudnosti, posebice Brown-Levinson teoriju koja se usredotočuje isključivo na čin prijetnje licu zanemarujući pritom mogućnost da određeni govorni čin (tvrdnja, zahtjev, kompliment, upozorenje itd.) koji se uobičajeno određuje izravnim, može također biti i neizravan prigovor. (Hartley 1998: 129)

DIREKTOR

Prekinite sa štrajkom, idemo na ćevape, ja častim. Dogovorit ćemo se.

RADNICA 3

Vaša je oholost samo još jedan razlog da ustrajemo u svojoj odluci.

...

KOR

Želimo samo svojih pet plaća koje smo pošteno zaradile! (2018: 82–83)

Direktorov je iskaz radnicama neuvjerljiv ponajprije zato što ne priznaje ozbiljnost situacije i čina gladovanja. Njegova ponuda da počasti radnice ćevapima može samo biti odbijena zato što bi se u suprotnome njihovo tijelo koje su podvrgnule mučenju ponovo podredilo čovjeku na poziciji moći. Kako već rekosmo, iz pozicije u kojoj se nema što izgubiti, moguće je izravno zahtijevati, prigovarati i prijetiti licu pa se uopće ne pazi na leksički izbor (*Vaša oholost...*) ili modalnost kojom bi ublažile zahtjeve pa možda i poboljšale mogućnost da se oni ispune (*Želimo...!*). Kada se međutim njihova publika sastoji od okupljenih koji su došli svjedočiti njihovoj muc i direktora koji se skriva iz prikrajka, pa ipak progovori kada ga jedna od radnica prozove, onda se u njihovim iskazima očituje binarnost objekt/subjekt tako što kao objekti nastavljaju koristiti prethodno utjelovljenu taktiku neizravne prijetnje licu, koja se u govoru iskazuje nizanjem činjeničnih podataka ili tvrdnji:

RADNICA 1

Operaciju prisvajanja zemljišta naše tvornice osmislio je poduzetnik M. K., a novac kojim je to poduzeće zaduživano da bi se na njegovu imovinu mogle staviti zabilježbe dijelom potječe od N. P.-a, većinskog vlasnika Europapress holdinga. A glavni operativac sheme kojom je naše poduzeće zaduživano da bi se moglo polagati pravo na njegovu imovinu bili ste upravo vi, Direktor tvrtke u njezinoj posljednjoj fazi poslovanja. (2018: 99)

Kada se kao subjekti vraćaju izravnoj prijetnji licu direktora u iskazima koji ga apostrofiraju, optužuju, podastiru brojke, odbacuju neutemeljene prijedloge, postavljaju konkretna pitanja i, približavajući se kraju rasprave, pokazuju da su argumentirano utišale onoga koji je na početku pregovora zauzimao nadmoćno mjesto:

NARATOR

Direktor nastavi ponavljati svoje argumente glasom koji mogu čuti samo oni najbliži njemu.

RECITATIV – DIREKTOR, RADNICA 3, RADNICA 4

DIREKTOR

Ističem da mi cilj nije prodaja imovine...

RADNICA

Čija se vrijednost procjenjuje na dvanaest do trinaest milijuna eura...

DIREKTOR

Nego opstanak tvornice.

RADNICA 3

Vaša je dobronamjernost lažna.



DIREKTOR

Ja ovdje radim volonterski i radim na dobrobit radnika...

RADNICA 4

I više od tisuću dioničara ove tvrtke.

DIREKTOR

S tri milijuna eura moglo bi se riješiti sve dugove prema radnicima te nabava novih postrojenja...

RADNICA 4

Odakle vama tri milijuna eura?

...

NARATOR

Direktor se progura kroz okupljenu rulju i ode bez komentara. (...) (2018: 98–99)

Dok na unutrašnjoj i posredujućoj komunikacijskoj razini koriste strategije taktike kako bi održale novostečenu poziciju autoriteta, Ferčec čitatelju omogućuje otvaranje emocionalne matrhoške. To se otvaranje odvija u oslikavanju unutrašnjega svijeta likova radnica, u kojemu ipak ne moraju izgovarati čvrste argumente i provjerene podatke, nego ostaju na razini podređenih, nemoćnih, a posljedica je fizičko nestajanje tijela najmanje matrhoške, koja više nema zaštitu ostalih većih od nje, ali istih. Na mjestu taktike, lukavstvu pribjegavaju samo slabi, to je njihova jedina mogućnost, njihovo posljednje utočište (de Certau 1984: 37). Kao prva naznaka mogućih problema u ostvarenju cilja javlja se miris banane koju je uspjela sakriti i pojesti jedna radnica:

RADNICA 1

Osjećam miris banane! Miris prezrele banane. Neka se Radnica slomila u odluci da gladovanjem istjera pravdu. Netko bananom umanjuje muku!

Dehidraciju.

Nedostatak vitamina.

Kiselinu.

Mučninu.

Netko je prošvercao bananu. Dok se ne pojavi kasno jesensko sunce, i prokaže je, nek se sama, podizanjem ruke, javi. Tko se to skriva s prezrelom bananom u rukama. (2018: 86)

Nakon što se radnica otkrije, a druge ju dvije odluče podržati i pritom same također okusiti malo hrane, daljnja će lukavstva ići na štetu njihova štrajka glađu i dovesti do toga da pristanu na ponudeno i završe s izgladnjivanjem. Prvi je okidač bio kada je 60 njihovih kolegica prihvatilo uvjete poslodavaca i prešlo u novonastalu tvrtku kćer, čime je poljuljano njihovo zajedništvo koje su nastojale učiniti vidljivim, da bi se kolektiv raspao nakon što je samo jedna dobila titulu Zagrepčanka godine.

U susretu s liječnikom, nezavisnom novinarkom i gradonačelnikom potvrdit će se tijelo i tjelesna gesta gladovanja kao lukavstvo kojim se, svjesno ili nesvjesno, služe da bi propitale

njihove pozicije autoriteta. Paradoksalna ili-ili situacija, ili smrt ili uspjeh štrajka, kojom zatiču svoje sugovornike p(r)okazat će njihove sebične motive, ali iznova nezainteresiranost društva za stanje radnica. Svi redom tijekom razgovora s radnicama pokazuju da su spremni sebe napraviti mučenicima, a ne svjedočiti njihovoj mucu. Tako će liječnik otvoriti razgovor objašnjavajući pred kakvim se konfliktom on nalazi (*Intervencija liječnika može narušiti autonomiju koju pacijent ima nad sobom. Nepoduzimanje intervencije može suočiti liječnika s tragedijom smrti koja se mogla izbjeći.*), nezavisna će novinarka doći ispričati priču radnicama, umjesto da sasluša njihove probleme (*Informacije koje donosim mogle bi vas uznemiriti. Iako se ne dotiču izravno vaše situacije, već onoga što bi vam se moglo dogoditi nakon što postignete svoje ciljeve.*), a gradonačelnik je došao potvrditi svoj autoritet i pokazati apsolutnu nebrigu donijevši s dvjema pomoćnicama pladanj kolača (*Imajte na umu da Grad nije odgovoran za stanje u kojem se našla vaša tekstilna industrija. I da Grad nije odgovoran za stanje u kojem ste se našle vi, Radnice tekstilne industrije.*).

Štrajk je završio tako što radnice prihvaćaju ponudu nakon pregovaranja, šatori su uklonjeni, a radnici sa Zelenih površina motornim će pilama posjeći stabla „jer ionako nikom više ne trebaju“. Šator se potvrdio kao fluidno, nestalno mjesto s privremenim simboličnim granicama koje su radnice dijelile od prolaznika i omogućavale im da upravljaju vlastitom vidljivošću i prisutnošću. Reakcija zajednice na završetak štrajka pokazuje opću apatiju suvremenoga društva pa tako zaposleni i dalje prolaze pognute glave brzohodno Trgom Francuske, a građani izvode pse na drugu stranu trga, daleko od mjesta gdje su radnice gladovale. Društvo je ostalo nepromijenjeno, radnički ideološki ciljevi da se promijeni vlast neispunjeni su, a one su ostale nezaposlene i k tome – nevidljive.

U kontekstu suvremene hrvatske, ali i svjetske proizvodnje dramskih tekstova i njegova nestabilna statusa pa čak i podređenoga kazališnoj izvedbi, zapisivanje stvarnoga događaja koji je trebao izazvati snažnu reakciju i promjenu društva, što je izostalo, možemo tumačiti kao Ferčecovo nastojanje da štrajku glađu, kao performansu (kako ga čitaju teatrološke studije), priskrbi status relikta vremena u literarnoj formi.<sup>110</sup> Time bi se ostvarilo osvještavanje društva kao zadatak drame i dramskoga teksta koji se baštini još od antike.

---

<sup>110</sup> Svjesni smo naravno i pitanja etike uplitanja sudbine obespravljenih u bilo koji oblik umjetničkoga teksta ili izvedbe. S tim u vezi čini se primjerenim istaknuti argumente kojima se poslužila Marjanić objašnjavajući dokumentarizam i kazalište društvenoga aktivizma u kontekstu performansa *Neraskidive niti*. Marjanić navodi iskaze Boruta Šeparovića i Nataše Govedić koji su u nekom obliku sudjelovali u dokumentarističkoj izvedbi. Tako Šeparović napominje kako je htio ponuditi model političke vidljivosti onima kojima je dignitet oduzet u stvarnosti, a Govedić da se priča čuva sama od moguće izvedbene manipulacije – postoji respekt onoga tko sluša i prihvaća

---

te priče, kao što postoji kontrola onih koji iznose svoja svjedočanstva nad tom integralnom verzijom. (Marjanić 2016: 417–418) Možemo zaključiti da je Ferčecovo uplitanje diskursa radničkih prava u dramski tekst i estetiziranje korak od osobnih priča radnica Kamenskoga prema simbolizaciji čitave borbe. Daljnje će se pretvaranje znaka u simbol dogoditi u predstavi.

## 10.2. ZKM: *Radnice u gladovanju*

Nakon što smo kontekstualizirali Ferčecov dramski tekst u suvremenu književnu produkciju i, zajedno s Levanat-Peričić, ustanovili rijetkost teme radničkoga položaja, možemo ustvrditi da su izvedbene umjetnosti u tom smislu ipak širokogrudnije. Već smo spomenuli performans *Neraskidive niti*, u koji su bile uključene radnice Kamenskoga, a na kazališnim je daskama radništvo u tranziciji i postranziciji bilo tema nekoliko predstava. Igor Štiks će ZKM-ove *Radnice u gladovanju* (2017) staviti uz bok predstavama *Moja fabrika* (2013) u režiji Selme Spahić, prema istoimenoj knjizi Selvedina Avdića te *Radnici umiru pevajući* (2012) u režiji Anđelke Nikolić prema tekstu Olge Dimitrijević. Svima navedenima, prema Štiks, zajedničko je propitivanje poraza društvene transformacije utemeljene na socijalnoj jednakosti, kao i cijena plaćena u ljudskim životima, stradalima u ratu ili uništenima u poraću (2021: 36). U kontekstu pak suvremenoga dramskoga diskursa na početku nultih kada se društvo suočava s traumom koja ne mora biti (samo) ratno iskustvena, čini se da bismo naslovnoj predstavi mogli prišiti žanrovsku odrednicu tragedije poraza. Time bi *Radnice u gladovanju* ostvarile potencijal za suvremenu tragediju koju je onomad Govedić prepoznala u Sajkičinim tekstovima početkom novoga tisućljeća. Poraz<sup>111</sup> nakalemljen na tragediju naznačio bi njezin konačan ishod – simbolički pad radništva u smislu u kojem ga je prepoznavalo socijalističko društvo, a koji bi eventualno upozorio na pozitivne konotacije koje je takvo radništvo nosilo sa sobom. Tada bismo mogli reći da bi se gledatelj predstave osjećao kao u kakvom brechtijanskom kazalištu, kojemu bi svrha bila podučiti publiku i kritizirati konzumerističko, kapitalističko, posttranzicijsko društvo.

Tragedija poraza *Radnice u gladovanju* premijerno je prikazana u ZKM-u 9. lipnja 2017. Dramaturg Matko Botić i redateljica Olja Lozica nastavili su čini se putem popločanim Ferčecovim namjerama da se borba radnica afirmira u umjetničkome djelu te da se u estetskom kontekstu pretvori u simbol kolektivne borbe, a ne pojedinca. Stoga je cilj dramaturgije i režije bio izbjeći dokumentarizam u kazalištu, koji se već ostvario u gore spomenutom performansu. Radnice i u predstavi ostaju neimenovane, a izbjegava se i prepričavanje osobnih iskustava.<sup>112</sup>

---

<sup>111</sup> Naslanjajući se na Badiouove termine oficijalna i militantna umjetnost te Lehmannove estetika otpora i estetika pobune, Štiks uvodi pojam estetika poraza. Njime obuhvaća estetske radove koji se odnose na oficijelnu umjetnost sada poraženoga socijalističkoga režima koji je nekada bio pobjednički otpor. U razlikovanju estetika otpora i poraza, u ove potonje svrstava radove u kojima je primjetno bavljenje traumom nestaloga socijalizma, koji se doživljava kao „bolja prošlost“ koju je nemoguće restaurirati, a kritična je spram današnjice. (2021: 31)

<sup>112</sup> Bojana Radović primjećuje da je uprizorenje stvarnosti opasan zalogaj, kojemu prijete dociranje sa scene i posvemašnji dokumentarizam, što ocjenjuje da se u predstavi uspješno izbjeglo (*Večernji list*, 12. lipnja 2017), a

Budući da se autoritet nestajanja izglednjela tijela ne može utjeloviti na pozornici, tako da se tijelo fizički iz dana u dan preobražava, kazališni su kritičari složni u tome da je naglasak bio na stvaranju dvaju zborova i vokaliziranju, pri čemu se posebno hvali Katarina Ranković koja je skladala glazbu i upjevala glumce.



*Slika 15. Njišuća pozornica – Radnice u gladovanju*

Nadalje svi primjećuju neobičnu scenografiju realiziranu kao okrugla nadpozornica na kojoj su tijekom predstave stajale glumice, a koja u jednom trenutku postaje nestabilna pa glumice s mukom održavaju ravnotežu (slika 15.). Njišuću pozornicu osmislio je scenograf Stefano Katunar, a scenski je pokret s glumcima uvježbavao Pravdan Devlahović. Duži prolog i uloga naratora pripala je Adrianu Pezdircu, radnice glume Hrvojka Begović, Dora Polić Vitez, Anđela Ramljak, Urša Raukar, Doris Šarić Kukuljica, Lucija Šerbedžija i Marica Vidušić, a direktora Petar Leventić, gradonačelnika Damir Šaban, odvjetnika Danijel Ljuvoja, glas novinara/fotografa dao je Maro Martinović. U predstavi se pojavljuje modus koji je moguće uposliti jedino u kazališnoj umjetnosti, a potencira se već samim dramskim tekstom koji ga pak ne može realizirati. Radi se o olfaktivnome mučenju, koje smo spomenuli u kontekstu lukavstva kada radnica poseže za bananom pa ju razotkriva druga jer osjeti njezin miris. U dramskome je tekstu također jedna radničina arija posvećena mirisima pekarnica koje okružuju mjesto

---

Nina Ožegović piše da predstava ne donosi osobne priče radnica Kamenskog i ništa ne saznajemo o njihovim sudbinama (*T-portal*, 10. lipnja 2017).

odabrano za štrajk glađu. Tako se tijekom cijele predstave širio miris svježega kruha izazivajući sveopću glad među publikom.<sup>113</sup>

### 10.2.1. Autoritet muškoga glasa

Pregovaračka pozicija koju su radnice osigurale preuzimanjem autoriteta nad svojim tijelom u Ferčecovu tekstu u predstavi je svedena na taktiziranje ponajprije zbog već spomenute nemogućnosti da se fizički prikaže dramaturgija zapisa. Njihovo je mjesto od početka štrajka mjesto taktike, u decertauovskom smislu, dakle mjesto podređenih i bespomoćnih. Stoga je štrajk kao povod pregovora u predstavi osigurao direktoru, gradonačelniku, novinaru i odvjetniku poziciju dvostrukoga autoriteta, autoritet koji imaju zbog svojih društveno-ekonomskih statusa i novostečeni autoritet koji su im priskrbile radnice kada su započele štrajk glađu jer su oni jedine osobe koje mogu udovoljiti njihovim zahtjevima. Većina se borbe odvija u modusu glasovnosti pa je prikladno istaknuto dvozorno vokaliziranje koje je i sam Bach skladao u *Muci po Mateju*. No čak i kada su svi ženski glasovi okupljeni u kor, dovoljan je pojedinačan muški glas da pobije borbu da se čuje ženski, radnički.

Posebno se stilogenom pokazala scena u kojoj novinar/fotograf nije fizički prisutan na sceni, nego se njegov glas širi dvoranom i tako oprosturuje preko razglasa, a radnice čine sve što im glas govori. Takvu smo pojavu već odredili kao akuzmatični glas (v. 8.3.3.) s tom razlikom<sup>114</sup> što glas novinara ostvaruje božanske efekte akuzmatičnosti, koje spominje Dolar (2009: 60). Glas kojemu radnice ne vide izvor postaje svemoguć pa kada im zapovijedi da siđu dolje, da se stisnu, pomaknu lijevo, da se spuste da se vidi tvrtka iza njih, one će to napraviti, doduše nesigurnim tjelesnim kretnjama. Potpuno poniženje slijedi kada glas od njih traži osmijeh. Gledatelj u tom trenutku vidi groteskne izraze lica, pokušaje da mimikom izbrišu mučenje kroz koje prolaze, ali im to ne uspijeva (slika 16.).

---

<sup>113</sup> Od kritičara jedina to spominje Nina Ožegović pa nismo sigurni je li miris svježega kruha bio svjesna ili namjerna dramaturška i redateljska odluka i kako je u tom slučaju realiziran ili je ZKM-ova poznata pozicija pored okolnih pečenjarnica i bistroa proizvela to olfaktivno mučenje.

<sup>114</sup> Referiramo se na Akuzmatika u &TD-ovoj *Drami o Mirjani*, u kojoj je do izražaja došla začudnost pojave akuzmatičnoga glasa, ali nije se realizirao božanski efekt i zbog toga što su gledatelji svjesni raspolovljenosti glasa na Ivora Martinića, redatelja i glas lika koji utjelovljuje u tom trenutku, zbog toga što je glas autora trebao biti utišan da bi se realizira moć glumica, odnosno njihovo autorstvo.



Slika 16. Radnice se smiješe (slijeva nadesno: Urša Raukar, Dora Polić Vitez, Doris Šarić Kukuljica)

Radnice su pozicionirane ispred tvornice i u početku komuniciraju isključivo na posredujućoj razini, njihova su tijela orijentirana prema publici, njihovi vizualni zathjevi usmjereni su prema gledatelju. Kada u replikama prvi put spomenu Direktora, on se izdvaja iz muškoga kolektiva, skriva se u zidu bršljana, zatim stavlja granu s lišćem pored sebe da se ne može vidjeti, da bi se na kraju popeo na nadpozornicu i priključio pregovorima. Tada se autoritet Direktorova glasa osnažuje modusom tjelesnosti. Naime rukavi na njegovu sakou zavrnuti su, iz čega gledatelj iščitava metaforički prikaz kapitalističkoga društva u kojem je Direktor osoba koja se laćala posla za razliku od radnica koje štrajkaju i troše vrijeme. Obraćanje radnicama prati ekspresivno koreografirana i repetitivna gestikulacija koja obuhvaća vrlo poznate političke paralingvističke signale poput dizanja ruku i širenja dlanova prema publici (slika 17.):

Direktor: Prekinite sa štrajkom. Idemo na ćevape (*širok osmijeh, kimanje glavom kao znak odobravanja*). Idemo na ćevape s lukom i kajmakom! (*širi ruke prema publici*) Ja častim. (*okreće ruke prema sebi*) Dogovorit ćemo se. (*Jedna od radnica zausti. Direktor diže desnu ruku da ju ušutka.*)

Radnica 1: Vaša oholost samo je još jedan razlog da ne odustanemo od naših zahtjeva.

Direktor: Ako ne želite ćevape, mogu li vam kako drugačije pomoći? (*dlanovi otvoreni prema publici*)

Radnica 1: Želimo naših pet plaća koje smo pošteno zaradile.

Direktor: Što vam drugo treba. (*otvorene dlanove pomiče lijevo-desno*)

Radnica 2: Želimo samo naših pet plaća koje smo pošteno zaradile.

Direktor: Ja (*ruke prema sebi*) – vama (*dlanovi otvoreni prema publici*) – želim samo najbolje.

Radnica 3: Želimo samo –

Direktor: (*diže desni kažiprst*) Ne, ne, ne, ne...



Slika 17. Direktorovo obraćanje (Petar Leventić, Dora Polić Vitez, Lucija Šerbedžija, Urša Raukar)

Direktorov uspravan stav i jasno artikuliranje stavova popraćeno takvim gestama odaje dojam samouvjerene i sigurne osobe, a ponavljajući pokreti njegovih dlanova okrenutih tako da ih gledatelji mogu vidjeti znak su otvorena govora tijela (Boyes 2009: 24–25, 60). Otvorenost u pregovorima koju izražava tijelom ne prenosi se na unutrašnju komunikacijsku razinu, nego na publiku jer njegov pogled tijekom pregovora uspostavlja vektorsku vezu s gledateljima. Radnicama je doslovno okrenuo leđa i time poništio svoj kredibilitet koji je pokušao utjeloviti gestama. Međutim takvo očito paradoksalno ponašanje ne izaziva pasivnu publiku na reakciju u smislu da pomognu radnicama, što bi još jednom potvrdilo stanje opće apatije u koju je gledateljstvo svakodnevno uronjeno.

### 10.2.2. Muška i ženska klapa

Početno zajedništvo radnica u štrajku glađu na pozornici je prikazano tako što su smještene na nadpozornicu, ispred tvornice, posjedane ukrug. Njihova tijela postaju vidljiva gledateljima, odnosno društvu, pa prema tome i njihovi problemi. Međutim kako smo prethodno pokazali društvo nije zainteresirano za njihove probleme, ne pokazuje znakove suosjećanja pa će dvozbornost, postulirana u Bachovoj *Muci*, u *Radnicama* biti prikazana kao suprotstavljanje zbora radnica i zbora društva ili korporativaca. U Ferčecovu tekstu njihovi iskazi formalno poprimaju obilježja *Muke* pa tako uočavamo arije, korale i korove. Radnička je muka našega suvremenog društva u predstavi prikazana kao suprotstavljanje dviju klapa: ženske i muške, što se vrlo vjerojatno prepoznalo kao uvjerljivije rješenje na vanjskoj komunikacijskoj razini.

Klapama se u tradicionalnom smislu kao glavno obilježje pripisuje spontanost okupljanja u *a capella* višeglasnom homofonom pjevanju, a za razliku od ostalih oblika takvih izvedbi javljaju se u pučkim slojevima društva kao rezultat sklada postojećeg duhovnoga stanja



(Buljubašić 2021: 86). Pojavom festivala klape su doživjele nekoliko promjena i u glazbenom i u tematskom izričaju, a neki će reći da su prošle i kroz svojevrsnu estradizaciju. Ipak prepoznatljivo su tradicionalno obilježje hrvatskoga, pogotovo dalmatinskoga društva pa takav redateljski odabir možemo pripisati Bachovoj težnji da se evangelički koralni uključuje kako bi se posredno uključilo i pučanstvo. U kontekstu predstave od klapskoga su pjevanja preuzeta neka strukturalna obilježja pa tako muški kor imitira strukturu muške klape (prvi tenor – drugi tenor – bariton – bas), scensku pozu i kostimografsku uniformiranost<sup>115</sup> (obučeni su u ista siva odijela, prilikom vokaliziranja geste su koreografirane da nalikuju potezima klapskih prvih tenora ili voditelja klape, slika 18.) pa čak i spontanost okupljanja s obzirom na to da pjevaju na javnoj površini potaknuti prethodnim ženskim koralom.



Slika 18. Muška klapa (slijeva nadesno: Adrian Pezdirc, Danijel Ljuboja, Maro Martinović, Petar Leventić)

Unutar festivalskoga modela klape kao pojave novijega datuma Buljubašić uz uvođenje instrumenata te profesionalizaciju klapskoga pjevanja navodi i formiranje ženskih klapa, na koje se u etnomuzikološkoj literaturi nije uvijek gledalo blagonaklono (2021: 92–93). Kako i sama autorica zaključuje žensko je klapsko pjevanje prošlo put od ismijavanja do prihvaćanja pa bismo u tom smislu žensku radničku klapu mogli označiti kao subverzivnu pojavu koja se suprotstavlja tradicionalnim postavkama društva. No kako već primijetismo, klape su u strukturalnom pogledu primjetne na sceni, ali tematski odudaraju od onoga što se može čuti u tradicionalnom i festivalskom klapskom pjevanju. U klapskim se tekstovima gledateljeve zbilje javljaju motivi iz predmodernističkih pa čak i predmodernih stilova života simulirani u svojoj autentičnosti (Buljubašić 2021: 92), dok se u suprotstavljenim klapskim pjesmama na pozornici (slika 19.) javljaju oprečni motivi postranzicijskoga duha vremena:

---

<sup>115</sup> Pojavu estradizacije klapā M. Biti i Grgurić promatraju iz kritičkoga očišta pa će u „klapama koje evidentno više nisu klape“ prepoznati samo umijeće gradnje scenske poze i kostimografske uniformiranosti koja bi ih tako približila tradicionalnom poimanju klape (2010: 141).

KORAL (ženska klapa)  
 Pet dana dovoljno je da se donese voda.  
 Da se zapali vatra.  
 Da se samelje kukuruz.  
 Da se zamijesi kruh.  
 Da se pobere grožđe.  
 Da se pripreme drva za zimu.  
 Da se oguli nar, a da ruke ne budu krvave.  
 Pet dana dovoljno je da se isplati pet  
 neisplaćenih  
 plaća za pet mjeseci rada.  
 Da se plate doprinosi.  
 Da se plati javni prijevoz.  
 Ili pet dana za to ipak nije dovoljno?  
 Radimo nizašto.

KOR (muška klapa)  
 Nikog nije briga.  
 Gladuju i drugi.  
 Zaboravite svoje plaće.  
 Nikome ne cvatu ruže.  
 Ima i onih koji bi radili.  
 Budite zahvalne da uopće imate posao.  
 (*Lavež*)



Slika 19. Ženska klapa vs. Muška klapa

Naznačena strukturalna i tematska subverzivnost ženske klape ostat će ipak samo na pokušajima suprotstavljanja autoritetu muške klape. Paralingvistički će elementi muških glasova još jednom potvrditi uzaludnost radničke štrajka glada i žanrovski postuliranu tragediju poraza. Služeći se predjezičnim i postjezičnim ne-glasovima (Dolar 2009: 25) muška klapa publici daje do znanja tko vodi glavnu riječ. Obje klape pjevaju *a capella*. Međutim prije nego što prvi sopran ženske klape stane pjevati, znak za početak daje muški glas nakon čega oni nastavljaju vokalizirati i ritmizirati žensko klapsko pjevanje, što se može iščitati kao afirmacija autoriteta od kojih radnice očekuju ispunjenje zahtjeva. Muški će kor uslijediti nakon što radnice završe svoj koral, a svoju će pjevačku dionicu završiti imitirajući glasni lavež psa. Iako takve neartikulirane glasove možemo označiti predjezičnima<sup>116</sup>, kontrapunktirani postjezičnim

<sup>116</sup> U predjezične ne-glasove Dolar ubraja glasove „s ove strane označitelja“ koje možemo ubrojiti u fiziološke manifestacije poput kašljanja i štucanja, a koje glas vežu uz životinjsku prirodu. Kada opisuje kašljanje, Dolar napominje da su to glasovi koji možda nemaju lingvistička obilježja i razlikovna svojstva, ali upravo zbog svoje neartikulirane prirode mogu postati nositeljem najvišega značenja, pri čemu kao primjer spominje najslavniju

ne-glasovima pjevanja postaju modus artikuliranoga. U lavežu se na kraju pjevanja predstavlja simbolička snaga muškoga autoriteta. Nakon što iznesu svoje zahtjeve, takav postupak radnicama može djelovati kao zastrašivanje i upozorenje.

### 10.2.3. Multimodalnost tragedije poraza

Lukavstvo radnice koja je htjela pojesti prošvercanu bananu bila je prva prepreka koju su štrajkačice morale preći kako bi održale zajedništvo. Povjerenje je međutim nepovratno načeto pa će se svaki sljedeći potez koji nije u skladu s procesom izgladnjivanja tumačiti izdajom, nakon koje će propitivati svrhu štrajka i borbe za prava. U Ferčecovu smo tako uputili na retoričke strategije i (ne)izravne prijetnje licu, a u predstavi su se modusi glasovnosti, tjelesnosti i prostornosti koristili kako bi gledatelja uputili na poraz kao neizbježan ishod štrajka glađu. U prvom se dijelu tako smještanje radnica na nadpozornicu moglo protumačiti kao pokušaj ravnomjerne raspodjele snaga – ako već muška klapa koristi neverbalne glasovne znakove za zastrašivanje, ženska klapa nivelira borbu prostornom nadređenošću. Kako kreće otvaranje matrjoške, njihova prostorna pozicija također postaje nestabilna i nuka ih da s jedne strane razmišljaju o svrsi svojega gladovanja, a s druge da fizički rade na jedinstvu.

Nakon što Radnica 1 obavijesti druge da je šezdeset radnica prestalo štrajkati jer su prihvatile otpremnine od dvije tisuće kuna, reakcije među preostalim šest burne su, osjećaju se iznevjereno pa zahtijevaju od Radnice 1 da izgovori njihova imena. Uto se s desne strane pozornice nižu članovi muške klape koji kratkim upjevavanjem interpoliraju iskaze razočaranih radnica: *Pročitaj njihova imena – Ah – Želimo znati tko su – Ah – Drugo nisu ni zaslužile – Ah – Prodale su se za 300 eura – ah!* Muška klapa neverbalnim glasovnim modusom unosi nemir, naglašava napetost i naznačuje prvo sjeme razdora među radnicama. Radnica 1 svjesna je njihovih namjera, njezin govor tijela odaje dojam da ih samo smatra smetnjom. Uspostavlja vektorsku vezu pogledom s muškom klapom, no brzo ga svraća na svoje kolegice i usredotočuje se na ono što je bitno – održati ih na okupu i vratiti im vjeru u pozitivan ishod štrajka. Upozorava ih da se trebaju držati zajedno i ne zaboraviti koji su im ciljevi: *Trebamo ponoviti naše zahtjeve!* Muška klapa glasnim *Šššš!* ušutkava Radnicu 1 i kreće vokalizirati klapsku pjesmu s dvozborskoga početka. Kako se ritmiziranje ubrzava, Radnica 2 poklekne i plače. Ne obazirući se na muško vokaliziranje, Radnica 1 ponavlja njihove zahtjeve: *Tražimo naša prava, isplatu otpremnina i uplatu poreza.* Istovremeno se sugestija laveža koju su gledatelji čuli u prvom

---

štucavicu u povijesti filozofije koja je spopala Aristofana kada je bio njegov red da u Platonovoj *Gozbi* održi govor u pohvalu ljubavi (2009: 25–26).

klapskom obračunu pretvara u glasan, bučan metež, muška klapa okružuje nadpozornicu i kreće udarati po njezinim bridovima. Slomljena radnica ostaje sama i uznemirena (ostale su na krajevima pozornice); kada se buka smiri, spominje da postoje mjesta na svijetu na kojima jedu pse, a koja nikada neće posjetiti. Nadpozornici prilaze članovi muške klape i izvlače stabilizatore iz nje. Čvrsto tlo koje im je osiguravalo utočište, vidljivost i mogućnost pregovaranja tada postaje nestabilno. Njihove su nade poljuljane, upitan je ishod štrajka, borba za prava postala je iluzorna: *Održavamo iluziju borbe za prava! Ponavljamo poniženje za prava! Uz zvuk kruljenja crijeva za prava! Naučile smo govoriti jasnije i s argumentom! Želudac je prazan pa su i riječi kiselije! Dok izborimo prava, riječi će postati bezukusne! A nas više neće biti!*

Da bi apsurdnost scene bila do kraja realizirana u njihovim pokušajima balansiranja na njišućoj pozornici, dok izgovaraju prethodno navedene parole, u desnom im se kutu pridružuje njihov Direktor zasukanih rukava. Pred gledateljem se slaže géricaultovska piramidalna kompozicija *Splavi Meduze* (slika 20.). Analogno Brysonovoj interpretaciji<sup>117</sup> te poznate Géricaultove slike, gledatelj na pozornici uočava kontrapuktiranu naraciju štrajka glađu i prostornu kompoziciju scene. Suprotno od klasičnoga zapleta pobune, u kojemu se nižerangirani bore protiv nadređenih, ova scena prikazuje kako je onaj ovlaštenu, Direktor, otjerao svoje podređene, Radnice, na rub egzistencije, na borbu za život ili smrt. Tijekom šest dana tjelesne agonije, radnice su postavljene na rub društva i za njih označiteljske prakse rangiranja i položaja više ništa ne predstavljaju. Gubitku hijerarhije pobune u naraciji suprotstavljen je Direktor koji se nalazi na mjestu onoga koji bi trebao izgubljeni splav radnica vratiti u civiliziran svijet. On se pridružuje radnicama ekspresivnom gestom dizanja šake i signaliziranjem prema naprijed. Njegova se gesta i na unutrašnjoj i na vanjskoj komunikacijskoj razini čita kao prijektivna i lažna. Direktor je tu samo da udovolji vizualnim zahtjevima piramidalne kompozicije za medije koji će doći slikati štrajk pa ubrzo nakon toga nestaje s pozornice i iz naracije pa krajnji poraz radnica postaje i poraz postranzicijskoga društva.

---

<sup>117</sup> Jedan od osnivača vizualnih studija i predstavnik nove ili kritičke povijesti umjetnosti, Norman Bryson, na *Splavi Meduza* uočava proturječnost između naracije i kompozicije slike. Priča o okrutnosti, ubojstvu, kanibalizmu i gubitku društvenoga vizualno je preoblikovana u idealno funkcionirajući sustav koji se raspao (2009: 200–201).



*Slika 20. Njišuća pozornica – održavanje iluzije borbe za prava (Splav Meduze)*

## 11. Zaključak

U teorijskom smo dijelu rada istaknuli važnost interdisciplinarnoga pristupa dramskom diskursu. Pritom su se osobito pogodnima za interpretaciju dramskoga teksta pokazali pragmatistički, a kazališnoga semiotički i alati multimodalne stilistike. Tako od razvoja konverzijskih teorija i pragmatike 80-ih možemo pratiti i primicanje stilistike kao discipline proučavanju dramskoga teksta. Tadašnja orijentacija na dramski tekst može se objasniti željom stilistike za sistematičnošću koju može pružiti verbalni tekst. Najčešći su prigovori takvom pristupu da je logocentrično usmjeren iz čega proizlazi i bojazan da će izvedba biti promatrana samo u kontekstu (pred)određenosti dramskim predloškom. Primijetili smo da se pragmatistička analiza drame može riješiti negativnoga predznaka ako se jezični podatak interpretira na razini iskaza, pri čemu se osobito stilogenim pokazalo odstupanje od primjerice Griceovih maksima (Katnić-Bakaršić 1999), ali i drugih strategija uljudnosti. S obzirom na to da si je u 21. stoljeću stilistika priskrbila epitet diskursne discipline, objasnili smo da se ipak nećemo u većoj mjeri služiti njezinim alatima. Dramski i kazališni tekst ne mogu se podvesti pod kišobranski pojam dramskoga diskursa zbog vertikalne neukalupljivosti. Semiotičkim su se pak istraživanjima kazališnoga teksta najviše zamjerali pokušaji određenja najmanjega kazališnog znaka ili sumaran pristup sustavima znakova. Stoga je bilo potrebno zakoračiti prema multimodalnoj analizi.

Na tragu zaključaka Nine Nørgaard i Alison Gibbons razlikujemo modus kao semiotički izvor prema kojemu se simultano oblikuju diskursi i tipovi interakcije od medija kao materijaliziranih izvora. U kontekstu multimodalne stilističke analize drame modus smo definirali kategorijom čiji je status odrediv tek upotrebom u određenom kontekstu. Shodno tome u dramski i kazališni tekst uključeni su interakcija i integracija dvaju ili više modusa kako bi se postigla komunikacijska funkcija teksta. Imajući na umu da je jedino multimodalno stilističko čitanje drame, McIntyreovo (2008), uključivalo filmsku adaptaciju Shakespeareove drame, po uzoru na njega metodološki smo razradili četiri koraka sveobuhvatnoga stilističkoga čitanja drame: 1. pragmatistički pristup dramskome tekstu, 2. objašnjenje dijalektičkoga odnosa koje uvažava svu različitost komunikacijskih razina i mogućih modusa, 3. izdvajanje, deskripcija i interpretacija medija/modusa kojima se konstruira značenje na relacijama pisac/čitatelj/redatelj, glumci, scenografija-gledatelj, 4. pragmatističko, multimodalno i kognitivno konstruiranje značenja.

Suprotstavljajući pragmatički i semiotički pristup drami i dramskome, zaključili smo da je pragmatika kao disciplini koja temelji svoje procedure na komunikacijskim razinama i semiotici kao disciplini temeljenoj na verbalnom i neverbalnom kodiranju cilj u biti isti – objasniti utjecaj na primatelja poruke. Iz perspektive pragmatičkih čitanja drame u središte su postavljeni komunikacija među likovima i čitatelj, dok je semiotika posvećena gledatelju kao instanci koja sudjeluje u dekodiranju estetske poruke u kontekstu kazališta. Pritom smo kao posebno stilovno označili uporabu kodova, koje će gledatelj ekstrakodirati na skali prema konverzacijskoj implikaturi, i upotrebu neverbalnih neglasovnih kodova kojima se komunicira određeno značenje. Osim toga suprotstavljanjem smo došli do zaključka o preključivačima kao zajedničkoj kategoriji dramskom i kazališnom tekstu, koja nam je posebno zanimljiva zbog toga što postoji onkraj jezika, ali i zbog toga što je omogućila pojavu višerazinske komunikacije u dramskome tekstu bez potrebe da se uključuju efekti posredujuće komunikacijske razine.

U pregledu naratoloških pristupa pripovijedanju i pripovjedaču u drami, počevši od već iznesenih zaključaka Kovačević, Brčko i Bitija pa do suvremenijih (multimodalno) stilističkih pristupa u krugu McIntyre, Gibbons, Nørgaard, a inspirirani i spoznajama filmske umjetnosti, ustanovili smo da je nestalnost gledašta posve moguće ostvariti u drami. Gledašte se može interpretirati kroz jezične indikatore, ali i različitim kazališnim tehnikama koje daju uvid u ono što Groff zove unutrašnjim svijetom lika.

Za interpretaciju smo odabrali tekstove i izvedbe koji se uklapaju u prethodno postulirane odlike prva dva desetljeća 21. stoljeća suvremene hrvatske drame. Zaključili smo da je fiktivno stvoren dramski svijet pod snažnim utjecajem posttranzicijske, posthumanističke zbilje i Lehmannova postdramskoga kazališta. Kao česte teme ili odrednice kojima se okreću teoretičari i kritičari nameću se privatni prostor u kojemu se likovi suočavaju s nekim oblikom traume (postratna ili nakon proživljavanja nasilja), svođenje komunikacije na fatičku i konativnu funkciju, prodiranje suvremenih oblika medija u jezičnu ili tematsku razinu, sveopća apatija i smrti glumca, dramatičara i redatelja. *Prizori s jabukom, Drama o Mirjani i ovima oko nje, Ono što nedostaje i Radnice u gladovanju* tekstovi su koji se po svim odrednicama uklapaju u čitav već gore naveden post-niz. (Multimodalnim) stilističkim čitanjem koje je obuhvatilo tekst i vizualno-auditivni zapis istaknuli smo promjenu u instanci čitatelja dramskoga teksta potaknutu vizualnim zaokretom u zbilji. Suvremeni je čitatelj drame ponajprije gledatelj i slušatelj pa mu se shodno tome i u dramskome tekstu jednako kao i u izvedbi podastire mnoštvo modusa.

Sajkičin je tekst tako obilježen nastojanjem da se oslika metaforički pakao čovječanstva koje je dobilo slobodu izbora. *Prizori s jabukom* snažno se oslanjaju na komuniciranje vizualnim modusom pa je u početku bilo potrebno obezvrijediti arbitrarnost veze označitelja i označenoga da bi se rascvjetala similarna uprizorenja pogreške jedenja jabuke. U lancu je označenoga pak primjetna odsutnost verbaliziranja zvukova i glazbe pa se promatranje na svim komunikacijskim razinama odvija u tišini. Praznina će označenoga biti poticaj za ostvarenje modusa glasovnosti i muzikalnosti, prilikom čega se ističe fluidnost kategorija modusa i medija. Također se propituje pojam autorstva i hijerarhijsko shvaćanje sudjelovanja u izvedbi koja se smatra konstantnim procesom.

*Drama o Mirjani i ovima oko nje* zauzima veći prostor u ovom radu iz jednostavnoga razloga što je bilo moguće vidjeti i čuti obje izvedbe toga teksta, ali i zbog toga što se dramatičar okušao i kao redatelj. U dramskome je tekstu prisutna Martinićeva namjera da stalno propituje dramski tekst naspram kazališne i literarne umjetnosti. Iako je autorski glas prepoznat u početku, bilo ga je potrebno utišati kako bi se autoritet izvedbe prenio na druge instance. Prikazali smo nejasnost gledišta koja se ostvaruje metaleptičnim preključivanjima i pragmatističkim modusom. Koliko god bile različite izvedbe u HNK-u i &TD-u, u objema smo primijetili uporabu modusa glasovnosti kojim se mogla predočiti konačna pobjeda glumica nad autorskim glasom.

Brzim izmjenama scena u *Ono što nedostaje* istaknula se prostorno-vremenska simultanost, prilikom čega su posebno do izražaja došli nemogućnost komunikacije i izostanak stiliziranih spacijalnih odrednica. Ipak Zajec u tekstu prostornost nagovještuje simboličkim znakovima ili kontaktima među likovima. Taj je potencijal gradnje prostora tjelesnim dodirom ili samo tjelesnošću u izvedbi realiziran utjelovljenjima različitih konceptualnih metafora, pri čemu se htjelo upozoriti na proživljenu traumu, ali i redefinirati tradicionalno shvaćanje obitelji.

Izvedbeni potencijal štrajka glađu u zbilji Ferčec prenosi u *Radnice u gladovanju*. To je čin koji je obilježen paradoksima na svim razinama – tijelo se želi učiniti vidljivim tako što se gladovanjem čini nevidljivim. Moguću kvantitativnost dramskih sukoba takva čina Ferčec interdiskurzivno stišava uvlačenjem akademskoga diskursa, posebno retoričkih strategija i faktografije. Nemogućnost fizički vidljivoga tjelesnoga nestajanja na pozornici potencirala je, još jednom, modus glasovnosti pa je tako pasijski utemeljen tekst u izvedbi postao borba muških i ženskih klapa na pozornici koja izmiče tlo pod nogama.



Okupljanje tekstova i izvedbi pokazalo je mogućnosti (multimodalnoga) stilističkog čitanja dramskog diskursa koje su neiscrpane upravo zbog prirode dijalektičkoga odnosa dramskoga i kazališnog teksta. U trenutku predaje doktorske disertacije poznate su dvije pojave koje potiču na daljnja produblјivanja analize. Martinić nastavlja propitivati status dramskoga teksta između književnosti i kazališne umjetnosti usmjeravajući pažnju na događajnost predstave tako što se publika uključuje u pogađanje preko društvenih mreža koja će glumica do kraja utjeloviti Mirjanu. Potpuno brisanje autoriteta dramskoga teksta koji prethodi izvedbi događa se u drugoj dramatičarovoј drami *Bilo bi šteta da biljke krepaju*. Tekst nije objavlјen prije izvedbi, nego su se likovi pa i sam Martinić „prvo ustali na pozornici“ kako bi rekao Anđelković. U tom je smislu tekst shvaćen kao potpuno fluidna kategorija koju je moguće naknadno prepravljati, dopisivati ili čak i ne objaviti. Tomislav Zajec je nakon dramaturškoga rada s redateljicom Selmom Spahić na prvotno objavlјenom tekstu *Ono što nedostaje* uveo velike promjene u ukoričeno izdanje istoimene drame. Konceptualne metafore koje su prethodno utjelovljene i proživljene na sceni potaknule su dramatičara da ih verbalizira i ostvari u replikama likova kojima je prethodno nedostajalo komunikacije i empatije. Interpretacije korpurnih drama pokazale su da stilistika može plivati u tekstovima koji su nekoć shvaćani kao sigurna i čvrsta, nepromjenjiva luka, da bi se u kontekstu suvremene dramske proizvodnje pokazali nestalnim i neuhvatljivim, što su epiteti koji su bili rezervirani samo za izvedbe.

Posljednji dometi na području multimodalne analize omogućuju sustavan prikaz karakteristika izvedbe i mogu doprinijeti sveobuhvatnosti stilističke interpretacije drame koja bi uključila odnos dramskoga i kazališnog teksta. Pregledom transkibiranih modusa uključenih i vidljivih na audio-vizualnim zapisima razvidno je da su u disertaciji tek naznačene mogućnosti daljnjih istraživanja neverbalnih neglasovnih modusa poput gesti, govora tijela, položaja u prostoru i značbe pogleda. Kontinuirani napredak pragmastilističkih i kognitivnih istraživanja omogućio je promatranje prikazivanja komunikacija u suvremenoј hrvatskoј drami. Istraživačko pitanje o razlici čitatelja i gledatelja kao članova komunikacijskoga kanala postavljeno prije pisanja disertacije razriješeno je upravo alatima multimodalne stilistike. Uočavanje različitih modusa u dramskome tekstu i potenciranje stvaranja značenja u izvedbama osvijestilo je potrebu za čitateljem koji je osviješten gledatelj i slušatelj i koji može prepoznati kojim sve modusima tekst nastoji komunicirati s njim.

Zaokružiti ćemo rad zanimljivošću koja je i potaknula razna pitanja, a to je da se o drami iz stilističke vizure piše relativno malo. Osamdesetih je Burton tu činjenicu „pravdala“ s nepovjerenjem u alate konverzacijskih teorija koje su korpus temeljile na transkripcijama

svakodnevnoga govora. Trideset godina kasnije konverzijska je analiza u potpunosti razvila svoju aparaturu pazeći na manjkavosti ili nedostatke u teorijama govornih činova ili strategija uljudnosti. Istodobno ne može se reći da se kvantitativno status stilističkih proučavanja drame poboljšao. U tom kontekstu opaska vezana uz *Radnice* Gorana Ferčeca u kojima je primijećena potvrda recentnijih pragmastilističkih istraživanja o nijansama govornih činova koje se mogu shvatiti i kao neizravna prijetnja licu također je tek nagoviještaj u kojem bi se smjeru mogla razvijati buduća stilistička čitanja drame i kako bi mogla pridonijeti boljem shvaćanju ne samo statusa teksta i izvedbe, nego i govora koji nas svakodnevno okružuje.

## LITERATURA

### Predmetna

Ferčec, Goran. 2018. *Prekovremeni rad. Izvedbeni tekstovi*. Zagreb: Fraktura.

Gavran, Miro. 2000. Sve o ženama. *Drame.hr*, <https://drame.hr/hr/drame/96-sve-o-zenama-miro-gavran> [pregled 15. 8. 2021.]

Ionesco, Eugene. 1997. *Čelava pjevačica; Stolice*. Zagreb: Sysprint.

Ionesco, Eugene. 2008. *Nosorog. Stolice*. Beograd: Paideia.

Krleža, Miroslav. 2012. *Glembajevi: proza, drame*. Zagreb: Naklada Ljevak.

Martinić, Ivor. 2013. *Moj sin samo malo sporije hoda – Drama o Mirjani i ovima oko nje*. Zagreb: Fraktura, ZKM.

Sajko, Ivana. 2011. *Trilogija o neposluhu*. Zagreb: Meandarmedia.

Zajec, Tomislav. 2015. Ono što nedostaje. *Kazalište 61–62*: 132–153.

### Vizualno-auditivni zapisi predstava

Ferčec, Goran. 2017. *Radnice u gladovanju*. Redateljica: Olja Lozica. Kompaktni disk. Zagreb: Zagrebačko kazalište mladih, 9. 6. 2017.

Martinić, Ivor. *Drama o Mirjani i ovima oko nje*. Redateljica: Anja Maksić Japundžić. Kompaktni disk. Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište, 15. 10. 2010.

Martinić, Ivor. 2021. *Drama o Mirjani i ovima oko nje*. Redatelj: Ivor Martinić. MPEG layer 4. Zagreb: &TD, 29. 9. 2021.

Sajko, Ivana. 2011. *Prizori s jabukom*. Redateljica: Ivana Sajko. Dubrovnik: Dubrovačke ljetne igre, 5. 8. 2012, <https://www.dubrovnik-festival.hr/hr/multimedia/video/i-sajko-prizori-s-jabukom>

Zajec, Tomislav. 2017. *Ono što nedostaje*. Redateljica: Selma Spahić. Zagreb: Zagrebačko kazalište mladih, 16. 12. 2017, <https://vimeo.com/268362907>

### Teorijska

- Andelković, Sava. 2007. Didaskalijski tekst dramske iluzije i didaskalije dramske iluzije. U: S. Andelković – B. Senker (ur.) 2007. *Govor drame – govor glume*. Zagreb: Disput. 75–101.
- Aristotel. 1983. *O pjesničkom umijeću*. Prev. Zdeslav Dukat. Zagreb: ITRO August Cesarec.
- Austin, John Langshaw. 2014 [1955/1962]. *Kako djelovati riječima*. Zagreb: Disput.
- Badurina, Lada. 2007. Jezično raslojavanje i tipovi diskursa. U: K. Bagić (ur.) *Jezik književnosti i književni ideologemi*. Zagreb: FFZG, Zagrebačka slavistička škola, 11–20.
- Bagić, Krešimir. 2004. Beletristički stil. U: K. Bagić (ur.) 2004. *Treba li pisati kako dobri pisci pišu*. Zagreb: Disput.
- Bagić, Krešimir. 2012. *Rječnik stilskih figura*. Zagreb: Školska knjiga.
- Bagić, Krešimir. 2016. *Uvod u suvremenu hrvatsku književnost 1970. – 2010*. Zagreb: Školska knjiga.
- Baldry, Anthony – Paul J. Thibault. 2006. *Multimodal Transcription and Text Analysis: A Multimedia Toolkit and Coursebook*. London, Oakville: Equinox Publishing.
- Barthes, Roland. 1992. Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova. U: Vladimir Biti (ur.) 1992. *Suvremena teorija pripovijedanja*. Zagreb: Globus, 47–73.
- Barthes, Roland. 2015. *Elementi semiologije*. Beograd: Biblioteka XX vek, Knjižara Krug.
- Bartolac, Božica. 2009. Problem(i) podrazumijevanog pripovjedača. *Hrvatski filmski ljetopis – Poetsko izlaganje na filmu*. 60: 69–75.
- Benveniste, Émile. 1975. *Problemi opšte lingvistike*. Prev. Sreten Marić. Beograd: Nolit.
- Berberović, Sanja – Nihada Delibegović Džanić. 2014. Zaglavljene u kružnom toku ili jure autocestom? U: Mateusz-Milan Stanojević (ur.) 2014. *Metafore koje istražujemo. Suvremeni uvidi u konceptualnu metaforu*. Zagreb: Srednja Europa, 145–168.
- Bionda, Gabrijela. 2021. Homoseksualnost i rodni identitet u suvremenoj hrvatskoj drami. U: K. Bagić – M. Levanat-Peričić – L. Małczak (ur.) 2021. *Periferno u hrvatskoj književnosti i kulturi*. Katowice: Wydział Humanistyczny Uniwersytetu Śląskiego, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Sveučilište u Zadru, 130–144.

- Birdwhistell, Raymond L. 1955. Background to kinesics. *ETC: A Review of General Semantics*, 13(1), 10–18.
- Birdwhistell, Raymond L. 1970. *Kinesics and Context: Essays on Body Motion Communication*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Biti, Marina. 2004. Interesna žarišta stilistike diskursa. *Fluminensia* 15, 1–2: 157–169.
- Biti, Marina – Grgurić, Diana. 2010. *Tvornica privida: Očučujući efekti diskursnih prožimanja*. Rijeka: Adamić Facultas.
- Biti, Marina – Danijela Marot Kiš. 2014. Konceptualna metafora i kognitivna poetika. U: Mateusz-Milan Stanojević (ur.) 2014. *Metafore koje istražujemo. Suvremeni uvidi u konceptualnu metaforu*. Zagreb: Srednja Europa, 203–231.
- Biti, Vladimir. 1987. *Interes pripovjednog teksta. Prema prototeoriji pripovijedanja*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Biti, Vladimir. 2018. Svakodnevna priča: novi temelj teorije pripovijedanja? U: Lj. Marks – E. Rudan (ur.) 2018. *Predaja: temelji žanra*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 445–460.
- Boko, Jasen. 2002. *Nova hrvatska drama – izbor iz drame devedesetih*. Zagreb: Znanje.
- Boyes, Carolyn. 2009. *Jezik tijela: tajni jezik gesti i držanja*. Zagreb: Kigen.
- Bordwell, David. 1985. *Naration in the Fiction Film*. London: Routledge.
- Botić, Matko. 2013. *Igranje proze, pisanje kazališta. Scenske prerade hrvatske proze u novijem kazalištu*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
- Bricko, Marina. 1988. Teorije pripovijedanja i drame. *Umjetnost riječi* 4: 317–332.
- Brković, Ivana. 2013. Književni prostori u svjetlu prostornog obrata. *Umjetnost riječi* 57: 115–138.
- Brown, Penelope – Stephen Levinson. 1987. *Politeness – Some Universals in Language Usage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bryson, Norman. 2009. Géricault i „muškost“. U: K. Purgar (ur.) 2009. *Vizualni studiji. Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*. Zagreb: Centar za vizualne studije, 181–204.

- Bubaš, Josipa. 2021. *Tjelesnost izvedbe i izvedba tjelesnosti*. Zagreb: Leykam international.
- Buljubašić, Eni. 2020. *Neoklapski diskurs i stil. O aspektima interdiskurzivnosti mediteranizma, baštine i popularne kulture*. Split: Književni krug.
- Burks, Arthur W. 1949. Icon, Index, and Symbol. *Philosophy and Phenomenological Research* 9: 673–689.
- Burton, Deirdre. 1980. *Dialogue and Discourse. A Sociolinguistic Approach to Modern Drama Dialogue and Naturally Occurring Conversation*. London: Routledge.
- Butler, Judith. 1993. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*. London: Routledge.
- Butler, Judith. 2004. Performative Acts and Gender Constitution. U: Julie Rivkin – Michael Ryan (ur.) 2004. *Literary Theory: an Anthology*. Malden, MA: Blackwell, 900–911.
- Car-Mihec, Adriana. 2003. Pripovijedanje u drami. *Književna revija* 4-6: 159–166.
- Car-Mihec, Adriana. 2007. Mediji kao dramski izazov. *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu* 33 (1): 489–517.
- Car-Mihec, Adriana – Iva Rosanda Žigo. 2021. Utjecaj digitalne tehnologije na oblikovanje dramskih likova. *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu* 47 (1): 465–485.
- Chapple, Freda – Chiel Kattenbelt (ur.) 2006. *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam; New York: Rodopi.
- Chatman, Seymour. 1990. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Culpeper, Jonathan. 1998. (Im)politeness in dramatic dialogue. U: Jonathan Culpeper – Mick Short – Peter Verdonk (ur.) 1998. *Exploring the Language of Drama*. London: Routledge, 83–96.
- Culpeper, Jonathan – Mick Short – Paul Verdonk (ur.) 1998. *Exploring the Language of Drama*. London: Routledge.
- Culpeper, Jonathan – Dan McIntyre. 2005. Drama: Stylistic Aspects. U: Keith Brown (ur.) 2005. *Encyclopedia of language and linguistics*. Boston: Elsevier, 772–785.

Čale Feldman, Lada. 2001. *Euridikini osvrti. O rodnim izvedbama u teoriji, folkloru, književnosti i kazalištu*. Zagreb: Naklada MD, Centar za ženske studije.

Čale Feldman, Lada. 2004. Monolozi za žene koje ponekad govore. U: Ivana Sajko 2004. *Žena-bomba*. Zagreb: Meandar, 121–127.

Čale Feldman, Lada. 2011. Dramatic versus postdramatic textuality – paradoxes of a false opposition? U: Ivan Medenica (ur.) 2011. *Dramatic and postdramatic theater – ten years after*. Beograd: Institute of Theatre, Film, Radio and Television, Faculty of Dramatic Arts, 97–107.

Čale Feldman, Lada. 2013. Gavella i Goffman. *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu* 39 (1): 139–170.

Da Costa Pereira, Viviane Araújo Alves. 2016. Stage Directions Beyond Theater: Eugène Ionesco's exercise in theatricality. *Rev. Bras. Estud. Presença*. 6 (2): 331–351.

Debord, Guy. 1999. *Društvo spektakla i Komentari društvu spektakla*. Zagreb: Arkzin.

Dolar, Mladen. 2009. *Glas i ništa više*. Zagreb: Disput.

Donat, Branimir. 1992. Postmodernistički remake u suvremenoj hrvatskoj drami. U: Branko Hećimović (ur.) 1992. *Krležini dani u Osijeku 1987 – 1990 – 1991: Krležino kazalište danas – Zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije*. Osijek: HNK u Osijeku, 217–225.

Ducrot, Oswald. 1987. Nacrt za jednu polifonijsku teoriju iskazivanja. *Republika*. 43 (11-12): 57–72.

Duggan, Patrick – Lisa Peschel (ur.) 2016. *Performing (for) Survival. Theatre, Crisis, Extremity*. New York: Palgrave MacMillan.

Dupont, Florence. 2011. *Aristotel ili vampir zapadnog pozorišta*. Prev. Mirjana Miočinović. Beograd: Clio.

Eco, Umberto. 1976. *A theory of semiotics*. London: Indiana University Press.

Eco, Umberto. 1977. Semiotics of Theatrical Performance. *The Drama Review: TDR*. 21: 107–117.

Ekberg, Jeremy. 2018. Ionesco's Forgotten Plays: Meaning and Speech Acts in „The Niece-Wife“ and „Bedlam Galore“. *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 33(1): 89–104.

- Ekman, Paul – Wallace V. Friesen. 1969. The repertoire of nonverbal behavior: categories, origins, usage, and coding. *Semiotica*. 1: 49–98.
- Elam, Kier. 1980. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Methuen.
- Fauconnier, Gilles – Mark Turner. 2002. *The way we think: Conceptual blending and the mind's hidden complexities*. New York: Basic Books.
- Fazekaš, Ana. 2018. Vrijeme je glupo, a ljubav ponekad ne znači ništa. *Kazalište* 73-74: 12–19.
- Feng, Zongxin – Dan Shen. 2001. The play off the stage: The writer-reader relationship in drama. *Language and Literature* 10(1): 79–93.
- Fischer-Lichte, Erika. 2009. *Estetika performativne umjetnosti*. Sarajevo, Zagreb: Šahinpašić.
- Fischer-Lichte, Erika. 2010. *Povijest drame: razdoblja identiteta u kazalištu od antike do današnjice. Sv. 1, Od antike do njemačke klasike*. Zagreb: Disput.
- Fischer-Lichte, Erika. 2011. *Povijest drame: razdoblja identiteta u kazalištu od antike do današnjice. Sv. 2, Od romantizma do danas*. Zagreb: Disput.
- Fischer-Lichte, Erika. 2015. *Semiotika kazališta*. Zagreb: Disput.
- Forceville, Charles. 2006. Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitivist framework: Agendas for research. U: Kristiansen – Achard – Dirren – Ibáñez (ur.) 2006. *Cognitive Linguistics: Current Applications and Future Perspectives*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 379–402.
- Forceville, Charles – Sissy Paling. 2018. The metaphorical representation of DEPRESSION in short, wordless animation films. *Visual Communication* 20(1): 100–120.
- Foucault, Michel. 1996. O drugim prostorima. *Glasje* III, 6: 8–14.
- Foucault, Michel. 2011. *Ovo nije lula*. Zagreb: Meandarmedia.
- Galbraith, Mary. 1995. Deictic Shift Theory and the Poetics of Involvement in Narrative. U: Duchan – Bruder – Hewitt (ur.) 1995. *Deixis in Narrative: A Cognitive Science Perspective*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum, 19–59.



- Gašparović, Darko. 2012. *Dubinski rez kroz hrvatsku dramu 20. stoljeća*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
- Gašparović, Tajana. 2013. Najmlađa generacija hrvatskih dramatičara. *Kazalište* 53-54: 164–171.
- Genette, Gérard. 1985. *Figure*. Prev. Mirjana Miočinović. Beograd: Vuk Karadžić.
- Genette, Gérard. 1997. *Paratexts: Threshold of Interpretations*. Prev. Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press.
- Genette, Gérard. 2006. *Metalepsa: od figure do fikcije*. Prev. Ivana Franić. Zagreb: Disput.
- Gibbons, Alison. 2008. Multimodal literature 'moves' us: dynamic movement and embodiment in VAS: An Opera in Flatland. *Hermes* 41: 107–124.
- Gibbons, Alison. 2010. Narrative worlds and multimodal figures in House of Leaves: „find your own words; I have no more”. U: Grishakova – Ryan (ur.) 2010. *Intermediality and Storytelling*. Berlin: Walter de Gruyter, 285–311.
- Gibbons, Alison. 2012. *Multimodality, Cognition, and Experimental Literature*. New York: Routledge.
- Gibbons, Alison – Sara Whiteley. 2018. *Contemporary Stylistics. Language, Cognition, Interpretation*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Gilić, Nikica. 2007. *Uvod u teoriju filmske priče*. Zagreb: Školska knjiga.
- Ginestier, Paul. 1961. Dramska geometrija. U: Mirjana Miočinović (ur.) 1981. *Moderna teorija drame*. Beograd: Nolit, 118–151.
- Goffman, Erving. 1967. *Interaction Ritual – Essays on Face-to-Face Behavior*. London: Routledge.
- Gospić, Ana. 2009. Istraživanje dramske forme u dramama Ivane Sajko. *Croatica et Slavica Iadertina* 4: 467–477.
- Gospić Županović, Ana. 2017. Nemoguća opozicija: dijalog i didaskalije (i suvremena drama). U: V. Kačić Rogošić – L. Čale Feldman (ur.) 2017. *Pozornici ususret. Zbornik radova u čast sedamdesetog rođendana Borisa Senkera*. 209–221.

- Govedić, Nataša. 1997. Osvetnici Kasparova. *Vijenac*, Zagreb, V, 89, str. 28.
- Govedić, Nataša. 2005. *Etičke bilježnice. O revoltu i brižnosti*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Greimas, Algirdas Julien i dr. (ur.) 1970. *Sign, Language, Culture*. The Hague: Mouton.
- Grice, Herbert Paul. 1975. Logic and Conversation. U: P. Cole – J. L. Morgan (ur.) 1975. *Speech Acts*. 41–58.
- Grice, Herbert Paul. 1978. Further notes on logic and conversation. U: Peter Cole (ur.) 1978. *Syntax and Semantics 9: Pragmatics*, 113–128.
- Grice, Herbert Paul. 1981. Presupposition and conversational implicature. U: Peter Cole (ur.) 1981. *Radical pragmatics*, 183–198.
- Grice, Herbert Paul. 1989. *Studies in the Way of Words*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- Groff, Edward. 1959. Point of View in Modern Drama. *Modern Drama* 3: 268–282.
- Guberina, Petar. 1958 [1967]. *Stilistika*. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu; Zagreb: Zavod za fonetiku Filozofskog fakulteta.
- Hall, Edward T. 1966. *The Hidden Dimension*. Garden City: Anchor Books.
- Hall, Geoff – Paul Simpson. 2002. Discourse Analysis and Stylistics. *Annual Review of Applied Linguistics* 22: 136–149.
- Herman, David. 1994. Textual you and Double Deixis in Edna O'Brien's *A Pagan Place*. *Style* 23(3): 378–410.
- Herman, David. 2002. *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln, NE; London: University of Nebraska Press.
- 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.
- Ingarden, Roman. 1981. O funkcijama govora u kazališnoj predstavi. U: Mirjana Miočinović (ur.) 1981. *Moderna teorija drame*. Beograd: Nolit, 244–263.
- Jakobson, Roman. 2008 [1990]. *O jeziku*. Zagreb: Disput.

- Jansen, Steen. 1973. Šta je dramska situacija? Studija o elementarnim pojmovima opisa dramskih dela. U: Mirjana Miočinović (ur.) 1981. *Moderna teorija drame*. Beograd: Nolit, 152–200.
- Jeffries, Lesley – Dan McIntyre (ur). 2010. *Stylistics*. New York: Cambridge University Press.
- Jespersen, Otto. 1922. *Language: Its Nature, Development, and Origin*. London: Allen and Unwin.
- Jewitt, Carey (ur.) 2009. *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*. London: Routledge.
- Jones, Stanley E. – Elaine Yarbrough. 1985. A naturalistic study of the meanings of touch. *Communication Monographs*. 52: 19–56.
- Katnić-Bakaršić, Marina. 1999. *Lingvistička stilistika*. Budimpešta: Open Society Institute.
- Katnić-Bakaršić, Marina. 2003. *Stilistika dramskog diskursa*. Zenica: Vrijeme.
- Katnić-Bakaršić, Marina. 2003. Stilistika diskursa kao kontekstualizirana stilistika. *Fluminensia* 15–2: 37–48.
- Katnić-Bakaršić, Marina. 2006. *Stilističke skice*. Sarajevo: Connectum.
- Katnić-Bakaršić, Marina. 2019. Značenja vrata: prilog semiotici svakodnevice. U: *Stil, kultura, semiotika*. Sarajevo: University Press, 87–103.
- Kedveš, Ana. 2013. Činovi ugrožavanja obraza i strategije uljudnosti u natječajima za sudjelovanje u ljetnim školama. *Jezikoslovlje* 14: 2–3.
- Kenrick, John. 2017. *Musical Theatre. A History*. 2nd. Ed. New York: Bloomsbury Methuen Drama.
- Kershaw, Baz, 2003. Curiosity or Contempt: On Spectacle, the Human, and Activism. *Theatre Journal*, 55: 4, 591–611.
- Kövecses, Zoltan. 2005. *Metaphor in culture. Universality and variation*. New York: Cambridge University Press.
- Kovač, Leonida. 2012. Čitajući; u prepjevu, prijevodu i translaciji. *Kazalište* 49–50: 90–99.

- Kovačević, Marina. 1993. U prilog teoriji dramskoga teksta (između naratologije i teatrologije). *Fluminensia* 1–2: 61–69.
- Kowzan, Tadeusz. 1980. Znak u kazalištu. Uvod u semiologiju kazališne umjetnosti. *Prolog* 44/45/XII: 6–21.
- Kress, Gunther – Theo van Leeuwen. 2001. *Multimodal discourse. The modes and media of contemporary communication*. London, New York: Arnold, Oxford University Press.
- Kress, Gunther – Theo van Leeuwen. 2006. *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. New York: Routledge.
- Lakoff, George – Mark Johnson. 2015. *Metafore koje život znače*. Prev. Anera Ryznar. Zagreb: Disput.
- Laub, Dori. 1995. Truth and Testimony: The Process and the Struggle. U: Cathy Caruth (ur.) 1995. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 61–75.
- Lederer, Ana. 1995. Suvremena hrvatska drama. U: 1995. *Hrvatska drama – Bilten Hrvatskog centra ITI*, 2. Zagreb: Hrvatski centar ITI, 11–13.
- Lederer, Ana. 2004. *Vrijeme osobne povijesti*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Leech, Geoffrey. 1983. *Principles of Pragmatics*. London: Routledge.
- Leech, Geoffrey. 2014. *The Pragmatics of Politeness*. New York: Oxford University Press.
- Lehmann, Hans-Thies. 2004. *Postdramsko kazalište*. Prev. Kiril Miladinov. Zagreb, Beograd: Centar za dramsku umjetnost, Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti.
- Levanat-Peričić, Miranda. 2017. Radnička klasa u postjugoslavenskoj zbilji i reprezentacija radnika u hrvatskoj književnosti: u procjepu između heterotopije krize i devijacije. *Narodna umjetnost* 54/2: 131–147.
- Liotard, Jean-François. 1971. *Discours, figure*. Paris: Klincksieck.
- Ljubić, Lucija. 2006. Privatni prostor u suvremenoj hrvatskoj dramati. *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu* 32 (1): 360–374.

- 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, 162–168.
- Ljubić, Lucija. 2021. Ono što se daje. Tomislav Zajec, Mala Moskva/Ono što nedostaje. *Kazalište* 85-86: 223–225.
- Madunić Barišić, Nives. 2010. Fenomen zvan Mirjana. *Kazalište* 43-44: 24–32.
- Marjanić, Suzana. 2017. *Topoi umjetnosti performansa: lokalna vizura*. Zagreb: Durieux, Hrvatska sekcija AICA.
- Marković, Ivan. 2012. *Uvod u jezičnu morfologiju*. Zagreb: Disput.
- Matovac, Darko – Goran Tanacković Faletar. 2009. TCM i CIT – dvije suprotstavljene teorije ili krajnje točke istoga procesa? *Jezikoslovlje* 10 (2): 133–151.
- McIntyre, David. 2004. Point of View in Drama: a socio-pragmatic analysis of Dennis Potter's *Brimstone and Treacle*. *Language and Literature* 13(2): 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.
- McIntyre, David. 2008. Integrating multimodal analysis and the stylistics of drama: a multimodal perspective on Ian McKellen's *Richard III*. *Language and Literature* 17(4): 309–334.
- Meheik, Diana. 2013. Drama se tu već dogodila. U: Ivor Martinić 2013. *Moj sin samo malo sporije hoda i Drama o Mirjani i ovima oko nje*. Zagreb: Fraktura, ZKM, 167–173.
- Milton, John. 2013. *Izgubljeni raj*. Prev. Mate Maras. Zagreb: Školska knjiga.
- Miščin, Daniel. 2016. Ontologija stida u *Izgubljenom raju* Johna Milтона. *CUS* 3: 494–511.
- Mukařovsky, Jan. 1981. Dvije studije o dijalogu. U: Mirjana Mioćinović (ur.) 1981. *Moderna teorija drame*. Beograd: Nolit, 264–292.
- Nield, Sophie, 2010. Galileo's Finger and the Perspiring Waxwork: On Death, Appearance and the Promise of Flesh. *Performance Research*, 15–2: 39–43.

- Nikčević, Sanja. 2009. Linija hrvatske dramske intertekstualnosti: Tomislav Zajec ili traganje u tekstovima. U: Branko Hećimović (ur.) 2009. *Krležini dani u Osijeku 2008*. Zagreb, Osijek: HAZU/HNK Osijek, 191–203.
- Nöth, Winfried. 1978. The Semiotic Framework of Textlinguistics. U: Wolfgang U. Dressler (ur.) 1978. *Current Trends in Textlinguistics*. Berlin, Boston: De Gruyter, 21–34.
- Nöth, Winfried. 2004. *Priručnik semiotike*. Prev. Ante Stamać. Zagreb: Ceres.
- Nørgaard, Nina. 2010. Multimodality: Extending the stylistic tool kit. U: Beatrix Busse – Dan McIntyre (ur.) 2010. *Language and Style*. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan, 433–448.
- Nørgaard, Nina. 2019. *Multimodal Stylistics of the Novel: More Than Words*. New York: Routledge.
- O’Halloran, Kay. L. – Bradley Smith. 2012. Multimodal Text Analysis. U: C. A. Chapelle (ur.) 2012. *The Encyclopedia of Applied Linguistics*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Omazić, Marija. 2014. Konceptualna metafora u frazeologiji. U: M-M. Stanojević (ur.) *Metafore koje istražujemo. Suvremeni uvidi u konceptualnu metaforu*. Zagreb: Srednja Europa, 27–45.
- Pavis, Patrice. 1976. Problems of a semiology of theatrical gesture. *Poetics Today* 2: 65–94.
- Pavis, Patrice. 2004. *Pojmovnik teatra*. Zagreb: ADU Zagreb, Centar za dramsku umjetnost Zagreb, Izdanja Antibarbarus d.o.o.
- Peti, Mirko. 1988. Zamjenice i onomatopeje. *Rasprave Zavoda za jezik* 14: 139–147. [Isto: 1995. *Jezikom o jeziku*: 91–102. Zagreb: Antibarbarus.]
- Pišković, Tatjana. 2007. Dramski diskurs između pragmalingvistike i feminističke lingvistike. *Rasprave Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje* 33: 325–341.
- Platon. 2004. *Država*. Prev. Martin Kuzmić. Zagreb: Naklada Jurčić.
- Pfister, Manfred. 1998. *Drama: teorija i analiza*. Prev. Marijan Bobinac. Zagreb: Hrvatski centar ITI.

- Poyatos, Fernando. 1976. *Man Beyond Words: Theory and methodology of Nonverbal Communication*. New York State English Council: Oswego.
- Pranjić, Krunoslav. 1983. Stil i stilistika. U: Z. Škreb – A. Stamać (ur.) 1983. *Uvod u književnost*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 253–302.
- Purgar, Krešimir. 2013. *Slike u tekstu. Talijanska i američka književnost u perspektivi vizualnih studija*. Zagreb: Duriaux, Hrvatska sekcija AICA.
- Rafolt, Leo. 2007. *Odbrojavanje. Antologija suvremene hrvatske drame*. Zagreb: Zagrebačka slavistička škola, Filozofski fakultet u Zagrebu.
- Rafolt, Leo. 2017. Treba li šutjeti i odustati od pisanja? Ili o apsolutističkoj dramaturgiji Mate Matišića. U: V. Kačić Rogošić – L. Čale Feldman (ur.) 2017. *Pozornici ususret. Zbornik radova u čast sedamdesetog rođendana Borisa Senkera*, 197–207.
- Richardson, Brian. 1988. Point of View in Drama: Diegetic Monologue, Unreliable Narrators, and the Author's Voice on Stage. *Comparative Drama* 3: 193–214.
- Richardson, Kay. 2010. Multimodality and the study of popular drama. *Language and Literature* 19(4): 378–395.
- Rogošić, Višnja. 2013. O skupno osmišljenome kazalištu danas: pojmovlje, status i značajke. *Umjetnost riječi* 1–2: 81–113.
- Ryznar, Anera. 2017. *Suvremeni roman u raljama života: studija o interdiskurzivnosti*. Zagreb: Disput.
- Sajko, Ivana. 2006. *Prema ludilu (i revoluciji)*. Zagreb: Disput.
- Sarrazac, Jean-Pierre. 2015. *Poetika moderne drame*. Prev: Mirjana Miočinović. Beograd: Clio.
- Saussure, Ferdinand de. 2000. *Tečaj opće lingvistike*. Prev. Vojmir Vinja. Zagreb: ArTresor naklada, Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje.
- Schiff, William – Emerson Foulke. 1982. *Tactual Perception: A Sourcebook*. Cambridge: University Press.

- Schirmacher, Beate. 2016. Mute Performances: Ekphrasis of Music and Performative Aesthetics in Eyvind Johnson's *Romantisk berättelse*. U: W. Wolf – W. Bernhart (ur.) 2016. *Silence and Absence in Literature and Music*. Leiden: Rodopi, 102–116.
- Schwanitz, Dietrich. 2000. *Teorija sistema i književnosti: nova paradigma*. Zagreb: Naklada MD.
- Semino, Elena. 2002. A cognitive stylistic approach to mind style in narrative fiction. U: J. Culpeper – E. Semino (ur.) 2002. *Cognitive Stylistics: Language and cognition in text analysis*. Amsterdam: John Benjamins, 95–122.
- Senker, Boris. 2001. *Hrestomatija novije hrvatske drame. Dio 2: 1941 – 1995*. Zagreb: Disput.
- Short, Mick. 1989. Discourse Analysis and the Analysis of Drama. U: R. Carter – P. Simpson (ur.) 1989. *Language Discourse and Literature*. London: Unwin Hyman, 139–168.
- Short, Mick. 1996. *Exploring the Language of Poems, Plays and Prose*. London, New York: Routledge.
- Short, Mick. 1998. From dramatic text to dramatic performance. U: Jonathan Culpeper – Mick Short – Peter Verdonk (ur.) 1998. *Exploring the Language of Drama*. London: Routledge, 6–19.
- Simpson, Paul. 1993. *Language, Ideology and Point of View*. London, New York: Routledge.
- Simpson, Paul. 1998. Odd talk: studying discourses of incongruity. U: Jonathan Culpeper – Mick Short – Peter Verdonk (ur.) 1998. *Exploring the Language of Drama*. London: Routledge, 34–54.
- Sontag, Susan. 1969. *Styles of Radical Will*. London: Secker and Warburg.
- Stanojević, Mateusz-Milan. 2014. Metafore koje istražujemo: suvremeni uvidi u konceptualnu metaforu. U: M-M. Stanojević (ur.) *Metafore koje istražujemo. Suvremeni uvidi u konceptualnu metaforu*. Zagreb: Srednja Europa, 9–26.
- Stockwell, Peter. 2002. *Cognitive Poetics: An Introduction*. London: Routledge.
- Stanislavski, Konstantin Sergejevič. 1991. *Rad glumca na sebi: 2.dio. Rad na sebi u stvaralačkom procesu otjelovljenja: dnevnik učenika. Rad glumca na ulozi: materijali*. Zagreb: CEKADE.



- Szondi, Peter. 2001. *Teorija moderne drame 1880-1950*. Zagreb: Mansioni.
- Šarić, Ljiljana. 2014. Metafora, diskurs i društvo. U: M-M. Stanojević (ur.) *Metafore koje istražujemo. Suvremeni uvidi u konceptualnu metaforu*. Zagreb: Srednja Europa, 169–202.
- Štiks, Igor. 2021. *Aktivistička estetika*. Beograd: Rosa Luxemburg Stiftung.
- 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, 161–172.
- Tonković, Mirjana – M. Brdar – K. Štrkalj Despot. 2020. Is a difficult task literally heavy? Weight biases difficulty judgements. *Metaphor and the Social World* 10(1): 100–120.
- Trojan, Ivan. 2000. Drama u tranziciji – bijeg od budućnosti. *Dani hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 36 (1) : 368–381.
- Tucaković, Marijan. 2016. Muka po Mateju, BWV 244, J. S. Bacha iz perspektive novih teorija izvedbenih umjetnosti. *Sveta Cecilija*, 1–2: 3–14.
- Ubersfeld, Ann. 1982. *Čitanje pozorišta*. Prev. Mirjana Miočinović. Beograd: Vuk Karadžić.
- Uspenski, Boris Andrejevič. 1959. *Poetika kompozicije. Semiotika ikone*. Beograd: Nolit.
- Van Leeuwen, Theo. 2004. Ten Reasons Why Linguists Should Pay Attention to Visual Communication. U: Phillip LeVine – Ron Scollon (ur.) 2004. *Discourse and Technology. Multimodal Discourse Analysis*. Washington D.C.: Georgetown University Press, 7–20.
- Vanel, Hervé. 2013. *Triple entendre: furniture music, Muzak, Muzak-plus*. Urbana, Chicago, Springfield: University of Illinois Press.
- Visković, Velimir. 1996. Izazovi pred mladom hrvatskom dramom. U: B. Hećimović – B. Senker (ur.) 1996. *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, prva knjiga. Osijek, Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, 123–126.
- Vojvodić, Jasmina. 2006. *Gesta, tijelo, kultura. Gestikulacijski aspekti u djelu Nikolaja Gogolja*. Zagreb: Disput.

Vrgoč, Dubravka. 1997. Nova hrvatska drama (primjeri dramskog stvaralaštva s kraja 80-ih godina), *Kolo 2*: 80-93.

Vuletić, Branko. 1976. *Fonetika književnosti*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.

Vuletić, Branko. 1988. Jezični znak, govorni znak, pjesnički znak. *Filologija* 16: 181–184.

Wales, Katie. 2011. *A Dictionary of Stylistics. Third Ed.* London: Routledge.

Walsh, Aylwyn. 2016. The Paradox of Dis/appearance: Hunger Strike in Athens as a Performance of Survival. U: P. Duggan – L. Peschel (ur.) 2016. *Performing (for) Survival. Theatre, Crisis, Extremity*. New York: Palgrave MacMillan, 203–221.

Watson, O. Michael. 1974. Proxemics. U: T. A. Sebeok (ur.) 1974. *Current Trends in Linguistics*. The Hague: Mouton, 311–344.

Weber-Kapusta, Danijela 2014. Drama i zbilja u hrvatskoj književnosti na izmaku 20. i početku 21. stoljeća. *Dani hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 40 (1) : 397–412.

Wolf, Werner – Nassim Balestrini – Walter Bernhart (ur.) 2019. *Meaningful Absence Across Arts and Media: The Significance of Missing Signifiers*. Leiden: Brill.

Wood, Graham. 2008. Why do they start to sing and dance all of a sudden? Examining the film musical. U: William A. Everett – Paul R. Laird (ur.) 2008. *The Cambridge Companion to the Musical*. New York: Cambridge University Press, 305–324.

Zlatar, Andrea. 1996. Antičke teme u mladoj hrvatskoj drami. U: B. Hećimović – B. Senker (ur.) 1996. *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, prva knjiga. Osijek, Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, 127–132.

Žmak, Jasna. 2019. Lingvistika, poetika, kazalište i drama. *Zbornik Akademije umetnosti 7*: 147–157.

Žužul, Ivana. 2019. U škripcu književnohistorijskoga diskursa ili o mjestu suvremene hrvatske drame u nacionalnom književnom kanonu. *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu* 45 (1): 180–199.

## Internetski i elektronički izvori

Botić, Matko. 2010. Kako sam se nadala. *Kazalište.hr*, 14. 10. 2010,

<http://kazaliste.hr/index.php?p=article&id=1213> [pregled 15. 12. 2020].

Buljubašić, Eni. 2015. O multimodalnoj stilistici. U: A. Ryznar (ur.) 2015. *Svijet stila, stanja stilistike*. Stilistika, <https://stilistika.org/buljubasic> [pregled 20. 8. 2021].

Čadež, Tomislav. 2021. Dojmljiva predstava, a sve u skromnim uvjetima, pristojno i hrabro. *Jutarnji.hr*, 4. 10. 2021,

[https://kritikaz.com/vijesti/Kritike/52446/Mirjana\\_na\\_razne\\_na%C4%8Dine](https://kritikaz.com/vijesti/Kritike/52446/Mirjana_na_razne_na%C4%8Dine) [pregled 28. 12. 2021].

Gregoriou, Christiana. 2016 [2007]. Stilistika istinitog zločina: mapiranje umova serijskih ubojica. U: A. Ryznar (ur.) 2016. *Stil i zločin*. Prev. Gabrijela Puljić. Stilistika,

<https://stilistika.org/stilistika-istinitog-zlocina> [pregled 4. 10. 2022].

Hartley, Laura. 1998. *A Sociolinguistic Analysis of Face-Threat and FaceManagement in Potential Complaint Situations*. Doktorska disertacija. Faculty Publications - Department of World Languages, Sociology & Cultural Studies,

[https://digitalcommons.georgefox.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1012&context=lang\\_fac](https://digitalcommons.georgefox.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1012&context=lang_fac) [pregled 25. 11. 2021.]

HJP = *Hrvatski jezični portal*. <https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search> [pregled 20. 9. 2020].

hrWaC = Hrvatski mrežni korpus.

[https://www.clarin.si/noske/all.cgi/corp\\_info?corpname=hrwac&struct\\_attr\\_stats=1&subcorpora=1](https://www.clarin.si/noske/all.cgi/corp_info?corpname=hrwac&struct_attr_stats=1&subcorpora=1) [pregled 30. 1. 2022].

Jutarnji list. 2010. „Drama o Mirjani i ovima oko nje“: Dobar tekst, loša postava... *jutarnji.hr*, 18. 10. 2010, <https://www.jutarnji.hr/kultura/kazaliste/drama-o-mirjani-i-ovima-oko-nje-dobar-tekst-losa-postava-3123134> [pregled 15. 12. 2020].

Kreho, Dinko. 2018. Discipliniranje izvedbe. *Booksa. hr*, 17. 12. 2018.

<https://booksa.hr/kritike/discipliniranje-izvedbe> [pregled 24. 11. 2021.]

Krsmanović, Asja. 2018. MESS Kritika: Trauma zarobljena u tijelu. *Oslobođenje*, 2. 10. 2018, <https://www.oslobodjenje.ba/magazin/kultura/pozoriste/mess-kritika-trauma-zarobljena-u-tijelu-398002> [pregled 25. 1. 2020].

Lešić, Mirna. 2018. *Strategije uljudnosti u hrvatskim i engleskim poslovnim pismima*. Diplomski rad. ODRAZ, <https://repozitorij.ffzg.unizg.hr/islandora/object/ffzg%3A453/datastream/PDF/view> [pregled 19. 1. 2021].

Martinić, Ivor. 2021. Sretan sam jer kazališta prepoznaju moje tekstove. [Razgovor s Tamarom Borić.] *Nacional*, 29. 9. 2021, <https://www.nacional.hr/ivor-martinic-sretan-sam-fer-kazalista-prepoznaju-moje-tekstove/> [pregled 4. 10. 2021].

Ožegović, Nina. 2017. Uznemirujuća predstava koju bi trebali pogledati svi hrvatski ministri. Tportal.hr, <https://www.tportal.hr/kultura/clanak/uznemirujuca-i-bolna-predstava-koju-bi-trebali-pogledati-svi-hrvatski-ministri-20170610> [pregled 24. 11. 2021.]

Pranjковиć, Stjepanka. 2017. *Strategije uljudnosti i prevođenje*. Diplomski rad. FFOS-repository, <https://repozitorij.ffos.hr/islandora/object/ffos%3A2456/datastream/PDF/view> [pregled 19. 1. 2021].

Radović, Bojana. 2017. Gdje je danas dostojanstvo rada – pitanje koje odjekuje i aferom Agrokora. Večernji list, 12. 6. 2017, <https://www.vecernji.hr/kultura/gdje-je-danas-dostojanstvo-rada-pitanje-koje-odjekuje-i-aferom-agrokora-1176065> [pregled 24. 11. 2021.]

Sandić, Srđan. 2021. U 6 video eseja o tekstu, drami, ljubavi i sreći progovorio je naš najistaknutiji dramatičar. *Gloriaglam.hr*, 20. 10. 2021, <https://gloriaglam.hr/gg-talk/u-6-video-eseja-o-tekstu-drami-ljubavi-i-sreci-progovorio-je-nas-najistaknutiji-dramaticar-4815> [pregled 28. 12. 2021].

Spahić, Selma. 2017. I Hitleru su se u početku smijali [Razgovor s Bojanom Munjinom.] *Novosti*, 20. 12. 2017, <https://www.portalnovosti.com/selma-spahic-i-hitleru-su-se-u-pocetku-smijali> [pregled 25. 1. 2020].

Struna = Hrvatsko strukovno nazivlje. <http://struna.ihji.hr/naziv/teorija-uljudnosti/24794/> [pregled 19. 1. 2021].

Vujović, Olga. 2021. Mirjana na razne načine. *Kritikaz.hr*, 11. 12. 2021, [https://kritikaz.com/vijesti/Kritike/52446/Mirjana\\_na\\_razne\\_na%C4%8Dine](https://kritikaz.com/vijesti/Kritike/52446/Mirjana_na_razne_na%C4%8Dine) [pregled 28. 12. 2021].

Zajec, Tomislav. 2018. Najvažnija je iskrena posvećenost. [Razgovor s Mirom Muhoberac.] *Vijenac*, 22. 11. 2018, <https://www.matica.hr/vijenac/645/najvaznija-je-iskrena-posvecenost-28478/> [pregled 5. 12. 2019].

ZKM = Zagrebačko kazalište mladih. <https://www.zekaem.hr/predstave/ono-sto-nedostaje/> [pregled 25. 1. 2020.]

Žmak, Jasna. 2018. *Izvedbeno predavanje kao žanr*. Doktorski rad. Repozitorij Filozofskog fakulteta u Zagrebu, [http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/10170/1/Zmak\\_Jasna.pdf](http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/10170/1/Zmak_Jasna.pdf) [pregled 24. 11. 2021.]

## Popis slika

Slika 1. Autoreferencijalno čitanje Prizora s jabukom – Dubrovačke ljetne igre (slijeva nadesno: Alen Sinkauz, Ivana Sajko, Nenad Sinkauz) .....	145
Slika 2. Na sceni s lijeva na desno: Mirjana Mikulić (Fani), Livio Badurina (Simon), Maja Posavec (Veronika), Branka Cvitković (Violeta), Alma Prica (Mirjana) i Bojan Navojec (Janko) .....	173
Slika 3. Na slici Alma Prica (Mirjana) u uvodnoj sceni osvjetljena snopom svjetla .....	176
Slika 4. Na sceni s lijeva na desno: Vanja Matujec (Ankica), Lana Barić (Grozdana), Alma Prica (Mirjana), Siniša Popović (Jakov) .....	177
Slika 5. Na sceni s lijeva na desno: Mirjana Mikulić (Fani), Livio Badurina (Simon), Branka Cvitković (Violeta), Vanja Matujec (Ankica), Alma Prica (Mirjana), Bojan Navojec (Lucio) .....	179
Slika 6. Na sceni odozgo prema dolje: duhovi sola Denis i Haris Ahmetašević, bas gitara Damir Smiljanić, klavijature Saša Miočić, Grozdana (Lana Barić), Ankica (Vanja Matujec), Jakov (Siniša Popović), Lucio (Bojan Navojec), Violeta (Branka Cvitković), Veronika (Maja Posavec), Mirjana (Alma Prica), Fani (Marijana Mikulić), Simon (Livio Badurina) .....	184
Slika 7. Na sceni odozgo prema dolje: Violeta (Branka Cvitković), bas-gitara Damir Smiljanić, klavijature Saša Miočić, Jakov (Siniša Popović), Ankica (Vanja Matujec), Lucio (Bojan Navojec), Fani (Marijana Mikulić), Simon (Livio Badurina), Grozdana (Lana Barić), Mirjana (Alma Prica) .....	186
Slika 8. Na sceni slijeva nadesno: Ivana Krizmanić, Maja Posavec, Marina Redžepović .....	192
Slika 9. Na sceni slijeva nadesno: Maja Posavec, Ivana Krizmanić, Marina Redžepović nakon pjevanja .....	202
Slika 10. Razbijanje sante leda u Ono što nedostaje .....	224
Slika 11. Odozgo prema dolje: Muškarac (Zoran Čubrilo), David (Adrian Pezdirc), Žena (Katarina Bistrović Darvaš) .....	228
Slika 12. Slijeva nadesno: Bolničar (Goran Guksić), Mlađa žena (Nataša Dorčić), Katja (Doris Šarić Kukuljica) .....	229
Slika 13. Odozgo prema dolje: Katja (Doris Šarić Kukuljica), Mlađa žena (Nataša Dangubić), Žena (Katarina Bistrović Darvaš) .....	232
Slika 14. Slijeva nadesno: Katja (Doris Šarić Kukuljica), Mlađa žena (Nataša Dangubić), Žena (Katarina Bistrović Darvaš), Humanitarac (Frano Mašković), Bolničar (Goran Guksić), Djevojka (Milica Manojlović), Muškarac (Zoran Čubrilo), David (Adrian Pezdirc) .....	234

Slika 15. Njišuća pozornica – Radnice u gladovanju .....	251
Slika 16. Radnice se smiješe (slijeva nadesno: Urša Raukar, Dora Polić Vitez, Doris Šarić Kukuljica) .....	253
Slika 17. Direktorovo obraćanje (Petar Leventić, Dora Polić Vitez, Lucija Šerbedžija, Urša Raukar) .....	254
Slika 18. Muška klapa (slijeva nadesno: Adrian Pezdirc, Danijel Ljuboja, Maro Martinović, Petar Leventić) .....	255
Slika 19. Ženska klapa vs. Muška klapa.....	256
Slika 20. Njišuća pozornica – održavanje iluzije borbe za prava (Splav Meduze).....	259

## Kazalo imena

- Ahmetašević, Denis i Haris 171  
Anđelković, Sava 152, 162  
Aristofan, 11  
Aristotel, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 55, 62, 81, 94, 96, 101, 103  
Aston, Elaine 104  
Austin, J. L. 63, 157, 161, 194  
Bach, J. S. 238, 243, 244, 252, 255  
Badurina, Lada, 29, 30, 34  
Bagić, Krešimir 27, 117, 118, 156, 162  
Bakmaz, Ivan 119  
Baluhati, Sergej 21  
Balzac, Honoré de 162  
Barić, Lana 171  
Barthes, Roland 15, 17, 38, 76, 80, 94  
Bartolac, Božica 107  
Baldry, Anthony 33  
Beckett, Samuel 159  
Begović, Hrvojka 251  
Bennison, Niel 50  
Benveniste, Émile 78, 99  
Berberović, Sanja 224  
Birdwhistell, Raymond L. 70, 72  
Bistrović Darvaš, Katarina 222  
Biti, Marina 23, 31, 219, 225, 231, 255  
Biti, Vladimir 31, 100, 101, 111, 228, 261  
Bogojević Narath, Simon 145  
Boko, Jasen 116, 117, 118, 120, 265  
Bordwell, David 106, 108  
Bošnjak, Elvis 125  
Botić, Matko 38, 171, 250  
Boyes, Carolyn 254  
Brdar, Mario 229  
Brecht, Bertolt, 58, 103  
Bricko, Marina 95, 101, 102, 105, 153, 261  
Brković, Ivana 123  
Brown, Penelope, 23, 49, 119, 166, 180  
Bryson, Norman 258  
Bubaš, Josipa 199, 222  
Buljubašić, Eni 23, 25, 30, 32, 33, 34, 255  
Burks, Arthur W. 78  
Burton, Deirdre, 21, 22, 24, 29, 147  
Butler, Judith 63, 194, 195  
Car-Miheć, Adriana 93, 119, 125  
Chapple, Freda 59  
Chatman, Seymour 103, 106, 107, 108, 109  
Cooper, Marilyn M. 50  
Culpeper, Jonathan, 22, 23, 41, 50, 53  
Currie, Gregory 106  
Cvitković, Branka 171, 186  
Čadež, Tomislav 190, 221  
Čale Feldman, Lada 49, 121, 126, 163  
Čehov, Anton Pavlovič 147, 149  
Čubrilo, Zoran 222  
Da Costa Pereira, V. A. A. 150  
Dangubić, Nataša 222  
De Certau, Michel 243, 247  
De Saussure, Ferdinand 15, 16  
Debord, Guy 175  
Delibegović Džanić, Nihada 224  
Devlahović, Pravdan 251  
Dolar, Mladen 199, 201, 252, 256  
Donat, Branimir 116, 267  
Ducrot, Oswald, 54, 56, 59



Duggan, Patrick 243, 244  
 Dukat, Zdeslav 7, 9, 10, 96, 103  
 Dupont, Florence 11, 13  
 Eco, Umberto, 60, 65, 66, 70, 79  
 Ekberg, Jeremy 147  
 Ekman, Paul 73  
 Elam, Keir, 19, 22, 41, 53, 60, 68, 69  
 Emmott, Catherine 164  
 Eshil, 11, 44  
 Euripid, 11  
 Fauconnier, Gilles 225  
 Fazekas, Ana 204, 205  
 Feng, Zongxin, 50, 51  
 Ferčec, Goran 5, 235, 236, 240, 243, 247,  
 257, 262  
 Fischer-Lichte, Erika, 6, 12, 19, 59, 60, 61,  
 63, 68, 69, 76, 124, 145, 151, 172, 176,  
 177, 178, 182, 185, 191, 194, 196, 199,  
 201, 214, 222  
 Forceville, Charles 35, 179, 223, 224, 229,  
 231  
 Foucault, Michel 36, 123, 134, 135, 136  
 Fowler, Roger 109  
 Frangeš, Ivo 22  
 Friesen, Wallace V. 73  
 Galbraith, Mary 113, 164  
 Gašparović, Darko 31, 38  
 Gašparović, Tajana 147  
 Gavran, Miro 87, 90, 91, 116, 117  
 Genette, Gérard 27, 94, 95, 97, 100, 102,  
 105, 156, 162, 163  
 Gibbons, Alison, 33, 35, 42, 59, 80, 113,  
 114, 260  
 Gibbs, Raymond, 33  
 Gilić, Nikica 108, 153  
 Ginestier, Paul 84  
 Glamočan, Zjena 145  
 Goffman, Erving 49, 160  
 Gospić, Ana 128, 129  
 Gospić Županović, Ana 152, 153  
 Govedić, Nataša 4, 119, 122, 213, 236, 250  
 Greimas, Algirdas Julien 19, 74  
 Grgurić, Diana 255  
 Grice, H. P., 23, 26, 29, 39, 48, 109, 119,  
 157, 166, 169, 208, 260  
 Groff, Edward 93, 103, 107, 114, 261  
 Grotowski, Jerzy 196  
 Guberina, Petar 67  
 Guksić, Goran 222  
 Hall, Geoff, 23, 75, 76  
 Halliday, M. A. K., 32, 33  
 Hartley, Laura 246  
 Heartfield, John 139, 144  
 Heidegger, Martin 199  
 Herman, David 114  
 Herman, Vimala 53  
 Hjelmslev, Louis 15, 19  
 Homer, 7, 95, 97  
 Ingarden, Roman 45, 63, 142  
 Ionesco, Eugène 147, 149, 150, 151, 152  
 Jakobson, Roman, 17, 19, 20, 44, 62  
 Jakubinski, Lav Petrovič 51  
 Jansen, Steen 21, 83, 84  
 Jeffries, Lesley 166  
 Jelčić, Bobo 120  
 Jespersen, Otto 78  
 Jewitt, Carey 32

Johnson, Mark, 33, 222, 223, 225  
 Kane, Sarah 120  
 Kant, Immanuel 48  
 Kaštelan, Lada 117, 125  
 Katnić-Bakaršić, Marina 2, 23, 24, 26, 29,  
 32, 46, 52, 53, 57, 62, 80, 83, 113, 156,  
 159, 166, 185, 206, 215, 216, 217, 219,  
 238  
 Kattenbelt, Chiel 59  
 Kenrick, John 182  
 Kershaw, Baz 240  
 Kolanović, Maša 236  
 Koščak, Nikola 236  
 Kovač, Leonida 130, 146  
 Kovačević, Marina, 29, 30, 34, 100, 101,  
 261  
 Kövecses, Zoltan 224, 231  
 Kowzan, Tadeusz 9, 68  
 Kozloff, Sarah 106  
 Kreho, Dinko 235  
 Kress, Gunther, 33, 34, 35, 36, 38, 42, 179  
 Kristić, Doris 221  
 Krizmanić, Ivana 191, 192, 195, 197, 203  
 Krleža, Miroslav 25, 46, 88  
 Krsmanović, Asja 221, 222  
 Lakoff, George, 33, 222, 223, 225  
 Laub, Dori 219  
 Lauwers, Jan 174  
 Lederer, Ana 116, 117, 118, 121, 272  
 Leech, Geoffrey, 48, 49, 51  
 Lehmann, Hans-Thies, 12, 16, 81, 120,  
 126, 138, 173, 174, 175, 212, 261  
 Ler, Mirna 221  
 Levanat-Peričić, Miranda 235, 236, 237,  
 250  
 Leventić, Petar 251  
 Levinson, Stephen, 23, 49, 119, 166, 180  
 Lozica, Olja 250  
 Lyotard, Jean-François 17  
 Ljubić, Lucija 4, 118, 120, 121, 122, 123,  
 124, 204, 272  
 Ljuboja, Danijel 251  
 Madunić Barišić, Nives 147, 148, 172  
 Magritte, René 134, 135, 138  
 Maksić Japundžić, Anja 171, 174, 175,  
 178, 188, 191  
 Manojlović, Milica 222  
 Marinković, Ranko 27  
 Marjanić, Suzana 236, 249  
 Marković, Ivan 80, 81  
 Marot Kiš, Danijela 219, 225, 231  
 Martinić, Ivor 5, 147, 154, 155, 157, 158,  
 161, 166, 168, 169, 182, 190, 191, 194,  
 196, 200, 252, 262  
 Martinović, Maro 251  
 Mašković, Frano 222  
 Matišić, Mate 117, 190  
 Matovac, Darko 224  
 Matujec, Vanja 171  
 McIntyre, Dan 22, 40, 41, 42, 67, 93, 103,  
 104, 105, 107, 109, 113, 114, 164, 165,  
 166, 179, 260, 261  
 McKellen, Ian 40  
 Medvešek, Rene 120  
 Meheik, Diana 147, 148, 149, 170, 171,  
 193  
 Merleau-Ponty, Maurice 222

Mikulić, Marijana 171  
 Milton, John 131, 132, 133, 140  
 Miočić, Saša 171  
 Miočinović, Mirjana 11, 21, 51, 99  
 Miščin, Daniel 131, 132  
 Mitchell, W. J. T. 143  
 Molière, 9, 11  
 Morris, Desmond 74  
 Mounin, George 64  
 Muhoberac, Mira 204  
 Mukařovský, Jan 44, 51, 52, 57, 80  
 Müller, Heiner 239  
 Navojec, Bojan 171, 180  
 Nield, Sophie 241  
 Nikčević, Sanja 204  
 Nørgaard, Nina, 33, 35, 36, 37, 40, 41, 42,  
 114, 260  
 Nöth, Winfried 15, 16, 17, 19, 71, 72, 73,  
 74, 75, 76  
 O'Halloran, Kay L. 33  
 O'Tool, Michael 33  
 Ožegović, Nina 221, 251  
 Paling, Sissy 229, 231  
 Pavis, Patrice 2, 8, 9, 10, 18, 19, 20, 37,  
 38, 46, 58, 78, 79, 185, 198, 199  
 Peirce, Paul, 16, 17, 68  
 Peschel, Lisa 243, 244  
 Pešut, Dino 125  
 Peti, Mirko 80  
 Pezdirc, Adrian 221, 251  
 Pfister, Manfred, 12, 20, 46, 54, 56, 57, 61,  
 62, 63, 83, 85, 93, 94, 123, 205, 213,  
 234  
 Pirandello, Luigi 12, 56  
 Pišković, Tatjana 24  
 Platon, 55, 94, 95, 101  
 Polić Vitez, Dora 222, 251  
 Popović, Siniša 171  
 Posavec, Maja 171, 186, 191, 192, 197,  
 198, 203  
 Poyatos, Fernando 71  
 Pranjić, Krunoslav, 25, 27  
 Prica, Alma 171, 180, 186  
 Propp, Vladimir 21  
 Purgar, Krešimir 142, 143, 144  
 Queneau, Raymond 126  
 Radaković, Borivoj 120  
 Radović, Tanja 119, 221, 250  
 Rafolt, Leo 117, 120, 121, 129, 190, 204  
 Rajković, Nataša 120  
 Ramljak, Anđela 251  
 Ranković, Katarina 251  
 Raukar, Urša 251  
 Redžepović, Marina 191, 192, 197, 198,  
 203  
 Richardson, Brian, 21, 40, 103, 104, 105  
 Richardson, Kay 21, 40  
 Rogošić, Višnja 120  
 Rosanda Žigo, Iva 125  
 Ryan, M. L. 137  
 Ryznar, Anera, 23, 32, 128, 130, 131, 134,  
 236  
 Sajko, Ivana 5, 117, 121, 123, 126, 128,  
 129, 130, 134, 135, 138, 140, 143, 145,  
 153, 205, 237, 262  
 Sandić, Srđan 191  
 Sarrazac, Jean-Pierre 154, 192, 193, 211,  
 212

Savona, George 104  
 Schirrmacher, Beate 144  
 Schwanitz, Dietrich 208  
 Sellars, Peter 239  
 Semino, Elena 136  
 Senker, Boris 116, 117, 275  
 Shakespeare, William 23, 40, 46, 67, 213  
 Shaw, G. B. 46  
 Shen, Dan, 50, 51  
 Short, Mick, 22, 25, 40, 47, 50, 52, 53, 112  
 Simpson, Paul, 23, 50, 109  
 Sinkauz, Alen i Nenad 144, 146, 221  
 Smiljanić, Damir 171  
 Smith, Bradley 33  
 Sofoklo, 7, 10, 11, 44  
 Sontag, Susan 106  
 Souriau, Étienne 19, 21  
 Spahić, Selma 205, 220, 221, 233, 250  
 Srbljanović, Biljana 123  
 Srnec Todorović, Asja 117, 205  
 Stanislavski, K. S. 147, 149, 150, 208  
 Stanojević, Mateusz-Milan 223  
 Stockwell, Peter 113  
 Szondi, Peter 53, 93, 192  
 Šaban, Damir 251  
 Šarić, Ljiljana 227  
 Šarić Kukuljica, Doris 222, 231, 251  
 Šerbedžija, Lucija 251  
 Škarić, Ivo 244  
 Šovagović, Filip 118  
 Štiks, Igor 250  
 Štivičić, Tena 117  
 Štrkalj Despot, Kristina 229  
 Švacov, Vladan 62, 63  
 Tan, Peter K. W. 22  
 Tanacković Faletar, Goran 224  
 Tarde, Gabriel 51  
 Thibault, Paul J. 33  
 Tonković, Mirjana 229  
 Tucaković, Marijan 237, 239  
 Turner, Mark 225  
 Ubersfeld, Anne, 8, 19, 60, 62, 63  
 Udovički, Lenka 236  
 Uspenski, Boris A. 103, 109, 110, 112  
 Van Leeuwen, Theo, 33, 34, 35, 36, 38, 42,  
 179  
 Vanel, Hervé 181  
 Verdonk, Paul, 50, 53  
 Vidić, Ivan 117  
 Vidušić, Marica 251  
 Visković, Velimir 116, 277  
 Vojvodić, Jasmina 71, 73  
 Vrgoč, Dubravka 116, 277  
 Vujović, Olga 190  
 Vuletić, Branko 159, 199  
 Wales, Katie 23, 24, 104  
 Walsh, Aylwyn 240, 242, 243  
 Weber-Kapusta, Danijela 121  
 Whiteley, Sara 113, 114  
 Wilson, G. M. 106  
 Wolf, Werner 142  
 Wood, Graham 183, 186, 187  
 Zajec, Tomislav 5, 117, 122, 123, 204,  
 207, 219, 220, 221, 233, 262  
 Zlatar, Andrea 116, 278  
 Žmak, Jasna 62, 63, 237  
 Žužul, Ivana 117

## Kazalo pojmov

- „stišana“ ekfrazna, 144  
*ad spectatores*, 58  
adaptacija, 41  
akademski diskurs, 237  
akuzmatski glas, 198, 201, 251  
akuzmatik, 200  
analiza diskursa, 23  
anticipacija, 192  
apsolutna dramska struktura, 93  
apstraktna nigdina, 212, 214, 216, 217  
arbitrnost, 197  
arija, 238, 239, 243, 250  
auditivni vakuum, 142  
autopoetska-*feedback* sprega, 63, 213  
autoreferenjalna funkcija, 195  
autoreferenjalno itanje, 130, 142, 144, 146  
autoreferenjalnost, 17, 53, 63, 128, 193  
autorska smrt, 126  
autorski glas, 129, 130, 139, 152, 156, 157, 162  
autorski projekt, 120  
autorski teatar, 118  
*blend*, 226  
*catharsis*, 7, 8  
ciljna domena, 224  
cirkularnost, 140  
citat, 134  
citatnost, 128, 129  
itatelj, 24, 28, 47, 50, 57, 105, 142, 148, 160, 173, 217  
dedramatizacija, 191  
deikse, 39, 56, 78, 87, 152  
deiktičko polje, 113, 133, 158, 164, 165, 173, 179, 187, 232  
deiktičnost, 38, 111  
desemiotizacija, 139  
devijantni stilonazor, 137, 139  
didaskalije, 45, 121, 129, 142, 148, 151, 154, 155, 157, 162, 165, 169, 214  
didaskalijski lik, 153  
dijagonalna proksemika, 185  
dijalektički odnos, 14, 18, 31, 38, 41, 42  
dijalog, 40, 51, 57, 88, 159, 168, 205, 229, 231  
dijalog intimizacije, 205, 207, 208  
dijalog konflikta, 205, 207, 208  
dijalogenost, 52  
dijalogiziranje monologa, 28, 56, 57, 125, 192  
dijegetičnost, 94  
diskurs, 22, 24, 28, 29, 36, 134  
diskurs štrajka, 236  
diskurs zajednice, 244  
diskursna stilistika, 24, 32  
diskursni tipovi, 30  
diskurz, 99  
diskurzivne kompetencije, 66  
distribucija, 36  
dizajn, 36, 37  
događajnost, 40, 124, 169, 187, 190  
dokumentarizam, 249

drama, 7, 8

drama svakodnevice, 147

drama ugođaja, 147

drama unutrašnjeg života, 107

dramatičar, 151

dramatska informacija, 60

dramaturg, 37, 204

dramaturgija zapisa, 241, 251

dramska dijegeza, 97

dramska geometrija, 84, 91

dramski dijalog, 26, 44, 50, 78

dramski jezik, 147

dramski pisac, 37

dramski prostor, 210

dramski tekst, 8, 11, 13, 14, 17, 18, 30, 47, 50, 148, 151, 171, 174, 182, 201, 249

dramsko pjesništvo, 8

društvo spektakla, 174, 187

dvostruka deiktičnost, 43, 113, 114, 115, 169

duševni život lika, 164

dvorazinska komunikacija, 47, 52

dvostrukost deiktičke subjektivnosti, 59

dvozbornoost, 238, 242, 253

ekfrastična modulacija, 143

ekfrazza, 33, 142

ekstrakodiranje, 66

ep, 10, 97, 132

epigraf, 132

epiziranje, 93, 212, 234

fantomološki glas, 200

fatička funkcija, 74, 88, 205

fenomenološko tijelo, 195, 196, 197, 200, 201

figura *in absentia*, 204

film, 12

filmska kamera, 173, 176

filmski mjuzikl, 182, 183, 184

filmski pripovjedač, 106, 107, 108, 153

fingiranje međurazinske komunikacije, 28, 192

frazeološki plan gledišta, 110

*furniture music*, 180

fusnota, 139, 237

generički prostor, 224, 226, 227, 230

gestika, 69, 73, 78, 145, 226, 227, 233

glas, 198, 199, 200, 255

glas preko kadra, 108

glasovni modus, 184

glasovnost, 40

glavni i pomoćni tekst, 18

glazba, 8, 10, 12, 171, 174, 180

glazbeni performans, 144

gledatelj, 10, 28, 50, 52, 58, 62, 64, 65, 108, 142, 173, 177, 179, 186, 192, 224, 249, 251

gledište, 103, 104, 110, 137, 157, 168, 237

gledište u filmu, 106

govorne vrednote, 67

govorni činovi, 24

govorni znak, 197

govornik, 54

Griceove maksime, 48, 168, 207

haptički kod, 75

heterotopija devijacije, 123

honorifik, 89

ideološko gledište, 112

ideološki plan, 110

ilustracija, 237  
 implicitni pripovjedač, 101, 108, 130  
 implikatura, 48  
 inscenacija, 64  
 integrirani prostor, 224, 230  
 interdiskurzivnost, 128, 130, 136, 139, 236  
 interpiktorijalnost, 144  
 intertekstualnost, 41, 128, 129, 131, 203  
 interturnusna pauza, 166  
 intimni monolog, 206  
 introspekcija, 165, 183, 185, 192  
 iskakanje, 113, 162  
 iskaz, 29  
 izvanjezični znak, 61  
 izvedba, 7, 9  
 izvedbeni čin, 239, 243  
 izvedbeno predavanje, 234, 236  
 izvorišna domena, 224  
 izvorni ulazni prostor, 226  
*javno ja*, 174  
 jezični kod, 61  
 jezični performativ, 195  
 jezični znak, 193  
 junak, 132, 141  
 kazališni diskurs, 139  
 kazališni kod, 19, 68, 71  
 kazališni prostor, 75  
 kazališni tekst, 10, 11, 17, 18, 19, 30, 40, 60, 65, 171, 190  
 kazališni znak, 60, 140, 173  
 kazališni tekst kao govor, 61  
 kazalište, 140, 148  
 kazalište kao sustav, 61  
 kinezički auditivni znakovi, 69  
 kinezički znakovi, 69  
 klapa, 253  
 kod, 15, 17, 64, 65  
 kognitivna stilistika, 113  
 komedija, 9, 96  
 komisiv, 161  
 komprimiranje, 159  
 komunikacija, 20, 44, 65, 148, 204, 209, 221  
 komunikacijska kompetencija, 25, 26, 28, 50, 52, 53  
 komunikacijske razine, 17, 28, 154  
 konativna funkcija, 75  
 koncept lica, 49  
 koncept stila kao otklona, 22, 25  
 konceptualna integracija, 223  
 konceptualna metafora, 33, 137, 218, 221, 226, 229  
 konceptualno gledište, 107  
 kontekst, 25, 27, 34, 65  
 konvencionalna implikatura, 66  
 konvencionalna kompetencija, 28  
 konverzacijska analiza, 22, 23  
 konverzacijska implikatura, 66  
 konverzacijska kompetencija, 113  
 kor, 103, 251  
 koral, 238, 239, 243, 254, 255  
 kostimi, 226  
 kritička analiza diskursa, 32  
 kronemički kod, 76  
 krupni plan, 176, 177  
*lacuna*, 145  
 lice, 159, 160  
 lične deikse, 90

likovi-pripovjedači, 105  
 lik-svjedok, 211  
 lingvistički kod, 65  
 logocentrizam, 9, 14, 30  
 maksima kvalitete, 168, 208  
 maksima kvantitete, 168  
 maska, 138, 139, 140  
 medij, 33, 34, 136, 143, 145, 231  
 međurazinska komunikacija, 103  
 metajezična funkcija, 47, 151  
 metajezični komentar, 155  
 metalepsa, 162  
 metalepsa autora, 156, 162, 184, 201  
 metalepsa glumice, 164, 201  
 metanarativni komentar, 129, 133, 139  
 metateatarski komentar, 211  
*mimesis*, 139  
 mimetičke rečenice, 102  
 mimetičnost, 94, 97, 139  
 mimika, 69, 74, 78, 251  
 mjuzikl, 182  
 modalni izrazi, 152  
 modalnost, 245  
 modus, 33, 34, 36, 38, 136, 145, 149, 168,  
 178, 200, 221, 227, 231, 250  
 modus glasovnosti, 144, 238, 251  
 modus glazbe, 143, 170  
 modus pjevanja, 185  
 modus prostornosti, 171, 225  
 modus rasvjete, 174  
 modus tjelesnosti, 225, 228, 231, 232, 252  
 monolog, 51, 117, 121, 210, 217, 227  
 monologiziranje dijaloga, 117  
 montažni postupak, 210  
 multimedijalni diskurs, 30  
 multimedijalnost, 30, 34  
 multimodalna analiza, 32  
 multimodalna metafora, 222  
 multimodalna stilistička analiza, 231  
 multimodalne stilističke analiza drame, 41,  
 42  
 multimodalnost, 32, 34, 40, 222  
*mythos*, 7, 9  
 nadpozornica, 250, 256  
 nelingvistički kod, 65  
 neočekivano popunjavanje utora u shemi,  
 222  
 nepoželjna reakcija, 167  
 neverbalni glasovni kod, 71  
 neverbalni neglasovni kod, 71, 72, 173  
 neverbalni modus, 222, 223  
 neverbalni glasovni modus, 173  
 nevidljivost, 235  
 očuđenje, 33, 56, 73, 179  
 odstupanje, 29  
 odsutnost, 142, 143, 145  
 okvirni pripovjedač, 104  
 ontološka metafora, 228  
 opisivanje, 98  
 oprostorenje, 41, 83, 193  
 ostenzija, 79, 102, 162  
 ovlašteni jezik, 237  
 ovremenjenje, 41  
 paradoks, 239, 247  
 paralingvistički elementi, 67  
 paratekst, 105, 130, 132  
 parodija, 131  
 perceptivna sličnost, 222



performans, 235, 247  
 performativ, 160, 193, 199, 202  
 performativna umjetnost, 63, 193  
 performativni iskaz, 162  
 performativni potencijal, 26  
 performativnost, 45, 63, 86, 121, 126, 139,  
 190, 193, 194, 213  
 perlokucija, 157  
 personalne deikse, 59, 80, 156, 167, 194,  
 202  
 piramidalna kompozicija, 257  
 pjevanje, 12, 170, 171, 180, 200, 244  
 ples, 174  
 poetska funkcija, 45, 62, 70, 151  
 pokazivač, 107  
 polifonijski nacrt, 59  
 popis likova, 130  
 poruka, 17, 45  
 posredujuća komunikacijska razina, 41,  
 153, 155, 156, 157, 177, 178, 192, 212,  
 227, 234, 252  
 posredujući komunikacijski sustav, 54, 56,  
 58, 94, 102, 209, 243  
 postavljanje scene, 239  
 postdramsko, 13, 128, 130, 139, 234  
 postdramsko kazalište, 124  
 posthumanističko, 130, 133, 138  
 posthumanizam, 125  
 postjezični znak, 255  
 postranzicijsko, 130, 240, 249, 257  
 postrukturalističko, 130  
 pouzdani pripovjedač, 102  
 pozornica, 175  
 pozornica-kutija, 171, 172  
 pragmatilistički pristup, 42  
 pragmatilistika, 147, 156  
 pragmatika, 16  
 praznina, 142  
 predjezični znak, 255  
 predstava, 64, 65  
 preključivači, 54, 78, 87, 89  
 preključivanje, 113, 125, 153, 156, 157,  
 161, 163, 165, 167, 173, 177, 179, 184,  
 185, 186, 197, 213, 239  
 prekodiranje, 69  
 prepričavanje vlastitim riječim, 100  
 preslikavanje, 223, 230  
 presupozicija, 109  
 preuzimanje riječi, 165  
 prijetnja licu, 160, 165, 241, 243, 256  
 primarno dramsko vrijeme, 164, 218  
 princip kooperativnosti, 23, 48, 109  
 pripovijedanje, 94, 99  
 pripovijedanje oponašanjem, 95  
 pripovjedač, 153  
 pripovjedno oponašanje, 96  
 prisutnost, 241  
 privatni prostor, 122  
 produkcija, 36  
 proksemički kod, 69, 76  
 proksemički modus, 174  
 proksemika, 79, 227, 233  
 prolog, 103  
 proskriptivna metalepsa, 156, 162  
 proskriptivna metalepsa glumice, 163  
 prostor, 86, 91, 119, 158, 165, 173, 177,  
 197, 213, 216  
 prostornost, 40, 124, 213

prostorno-vremenska simultanka, 118, 125  
 prostorno-vremensko gledište, 110  
 prototekst, 163  
 prva komunikacijska razina, 28  
 pseudo-iskaz, 162  
 psihijatrijski diskurs, 228  
 psihološko gledište, 110, 111  
 radnja, 11, 21  
 rasvjeta, 173  
 razgovorni stil, 205  
 razvlačenje vremena, 233  
 recitativ, 238, 239  
 redatelj\_ica, 11, 37, 62, 148, 149, 150, 171, 194  
 referencijalna funkcija, 151, 155, 158  
 reflektivnost, 210  
 refren, 183  
 reklamni diskurs, 136  
 rekvizit, 72, 77, 79, 86, 88, 213, 214  
 religijski diskurs, 228, 236  
 remedijacija, 143  
 repetitivnost, 136  
 replika, 151, 152, 155, 157, 161, 162, 165, 180, 194, 195, 205, 252  
 reteatralizacija, 151  
 retoričke strategije, 242  
 retoričko pitanje, 237  
 retrospekcija, 164, 192  
 rez, 173  
 ritual, 10, 11, 12  
 ritualni diskurs, 236  
 verbalni glasovni kod, 71  
 verbalni neglasovni kod, 71, 72  
 verbalni modus, 223, 225, 231  
 romanizacija drame, 154  
 rušenje četvrtoga zida, 38, 59, 71, 164, 201  
 samorefleksija, 212  
 samorefleksivni mjuzikl, 182  
 samorefleksivnost, 186  
 scenografija, 183  
 scenska montaža, 172  
 scenske upute, 46, 104, 150, 152, 153, 155, 234  
 scenski prikaz, 102  
 sekvenca, 155  
 semiotički okvir, 15  
 semiotičko tijelo, 195, 196, 197, 200, 202  
 semiotika, 15  
 semioza, 34  
 signal-informacija, 61  
 similarnost, 134, 135  
 simulakrum, 136  
 simultano naznačivanje, 222  
 simultanost, 140  
 sličnost, 134, 135, 193  
 slika, 142  
 slikarstvo, 134  
 smještanje, 114, 125, 137, 148, 165, 218  
 smrt glumaca, 126  
 snop svjetla, 175  
 solo-pjesma, 184  
 song, 171, 174, 183, 184, 185, 187  
 spacijalne deikse, 82, 83, 85, 88, 153, 161, 197, 199, 212  
 spacijalnost, 119  
 spektakularizacija, 170, 176, 187  
 stanje uma, 107  
 stil kao diskurs, 29

stilem, 25, 26, 29  
 stilističko čitanje, 14, 21  
 stilistika, 34, 40  
 stilogen, 16, 26, 160, 184, 251  
 stilski minus-postupak, 205  
 stimulus, 166, 167, 168  
 strategija taktike, 242, 246  
 strategije uljudnosti, 23, 49, 242  
 suhoparna službenost, 49, 179  
 sukob, 8, 11, 119, 125, 161, 184, 192, 205  
 superznak, 61  
 suvremena hrvatska drama, 116, 234  
 suvremena tragedija, 123  
 svjetlo, 176  
 štrajk glada, 235, 239, 241, 243, 247, 253  
*tableau*, 173  
 tautološko ponavljanje, 152, 156  
 teatar apsurdna, 147  
 teatralizacija, 58, 194  
 teatralnost, 62, 157, 173, 176, 213  
 tehno-drama, 119  
 tekst, 15  
 tekstna lingvistika, 15, 16  
 temporalne deikse, 82, 88, 167, 168, 210  
 temporalnost, 119  
 teorija govornih činova, 23  
 teorije performativnosti, 63  
*theatron*, 211  
 tijelo, 145, 199, 221, 232, 239, 242, 245  
 tjelesni performativ, 195  
 tjelesnost, 40, 190, 194, 198  
 toposi afektirane objektivnosti, 237  
 tradukcija, 156  
 tragedija, 9, 95  
 tragedija poraza, 249, 255  
 tranzitivnost, 178  
 trauma, 123, 218, 225  
 treća komunikacijska razina, 28  
 trijadni model jezičnoga znaka, 16, 17, 19, 20, 60  
 turnus, 165, 167  
 ulazni prostor, 224  
 unutrašnja komunikacijska razina, 156, 157, 158, 164, 177, 178, 187, 210, 238, 243, 253  
 unutrašnje stanje likova, 214  
 unutrašnji komunikacijski sustav, 56, 209  
 unutrašnji monolog, 111  
 unutrašnji svijet lika, 162, 246  
 unutrašnji život lika, 184, 232  
 upareni iskaz, 166  
 uskakanje, 113  
 utjelovljenje, 33, 145  
 vanjska komunikacijska razina, 152, 257  
 vanjski komunikacijski sustava, 56  
 vanjska komunikacijska veza, 145  
 V-efekt, 59  
 vektor, 33, 178  
 vektorska veza, 179, 186, 232, 253, 256  
 verbalna kulisa, 46, 50, 104, 127, 149, 158, 167  
 vertikalno raslojavanje, 31  
 vezivanje, 114, 165  
 virtualna zbilja, 119  
 višerazinska komunikacija, 164, 169  
 vizualna gramatika, 33  
 vizualni kinezički znakovi, 69  
 vizualni čin, 179

vizualni modus, 131, 222  
vizualno „ti“, 179, 186, 188, 200  
zatvoren dramski tekst, 130  
zatvorena drama, 191  
zbor, 250  
značba pogleda, 74, 174, 178  
znanstveni diskurs, 139, 236  
zvučna kulisa, 180, 181  
žanr, 130, 131, 169, 180

## Transkripcije uključenih modusa

*Appendix 1. Prizori s jabukom. Dubrovačke ljetne igre.*

Vrijeme (sat, minuta, sekunda izvedbe)	Prostornost	Govor	Glazba	Gesta
00:01:07	<p><i>Sajko stoji za mikrofonom. Alen Sinkauz odlazi prema desnom kutu i uzima stalak s mikrofonom. Nenad Sinkazu sjedi za klavirom i svira repetitivnu melodiju.</i></p>	<p><b>Ivana Sajko:</b> Ne mičem štipalice s lica. Mogao bi mi ispasti osmijeh, a sad sve ovisi o njemu: pobjede naših momaka, spas naših vrtova i budućnost moga lica.</p>	<p><i>Nenad Sinkauz svira repetitivnu melodiju.</i></p>	<p><i>Sajko i Alen Sinkauz pucketaju prstima desne ruke.</i></p>
00:01:10				
00:01:18				
00:01:24				
00:01:29				
		<p>Ne želim izgledati kao udovice neprijatelja i nositi lice zgužvano od straha i panike.</p> <p>One su navikle na nesreću – ja nisam.</p>	<p><i>Pauza.</i></p> <p><i>Udaranje u tipke. Melodija se ubrzava. Ritmiziranje i mijenjanje melodije.</i></p> <p><i>Pauza.</i></p> <p><i>Udarac u tipku. Ponovno kreće ritmiziranje na klaviru.</i></p>	

00:01:39		I zato s osmijehom zalijevam vrt. Pazim na svaku kap.	<i>Pauza.</i>	
00:01:50		Na snagu su stupile redukcijske mjere i treba racionalizirati potrošnju. Hamperi nam uvijek dobro dođu kad izbacujemo pijesak što nanosima zatrpava stabla.	<i>Udarac u klavirsku tipku. Ritmiziranje klavirskom melodijom.</i>	
00:01:58		No sve će biti u redu dokle god proizvodimo pustinju. Ponavljamo to i ugušenim stablima.	<i>Pauza.</i>	
		Sve će biti u redu.		

Appendix 2. Drama o Mirjani i ovima oko nje. HNK.

Vrijeme (sat, minuta, sekunda izvedbe)	Prostornost	Govor	Song	Glazba	Svjetlo	Rekviziti	Značba pogleda	Publika	
01:29:58	Violeta i Mirjana fizički najudaljenije dijagonalne točke.	<b>Violeta:</b> Mirjana?					Violeta i Mirjana – vektorska veza.	<i>Smijeh.</i>	
01:30:11		<b>Mirjana:</b> Mama? Što ti radiš ovdje? <b>Violeta:</b> Neću dugo.		Bas gitara	Pozornica obasjana plavičastim svjetlom.	Violeta drži mikrofon.			
01:30:35		<b>Mirjana:</b> Molim? Molim?	<b>Violeta:</b> . Neću dugo. Došla sam ti samo reć, da ću danas oko šest, oko šest sati umrijeti.	Klavijature				Mirjana prekida vezu, pogled usmjeren publici.	<i>Smijeh.</i>
01:30:54		Violeta se spušta niz stepenice i smanjuje dijagonalnu udaljenost.		(A) <b>Violeta:</b> Da, da, da, moždani. Da, tamo, u bolnici. <b>Mirjana:</b> Zar te neće moći spasiti? <b>Violeta:</b> Ne, nažalost neće, jadni. A tako su me dugo, dugo oživljavali. <b>Mirjana:</b> Kad si rekla, kad si rekla, u šest? <b>Violeta:</b> Da, da. <b>Mirjana:</b> To je odmah poslije ovog domjenka. <b>Violeta:</b> Da, da, da. Neće ti se isplatiti ići do stana.			Mirjana uzima mikrofon ispod odskočne daske.		<i>Smijeh.</i>

01:31:37			<p><b>Mirjana:</b> Ne, ne, ne. Krenut ću odmah do bolnice.</p> <p><b>Violeta:</b> Ne, ne, ne. Ne moraš žuriti, oni će se brinuti za mene.</p> <p><b>(B)</b></p> <p><b>Mirjana:</b> Imaju li moj broj?</p> <p><b>Violeta:</b> Da, ne brini se, naći će tvoj broj u mom kaputu. I nemoj se žuriti, molim te.</p> <p><b>Mirjana:</b> Ma dobro je, nije mi teško.</p> <p><b>Violeta:</b> I tako.</p> <p><b>Mirjana:</b> Žao mi je.</p> <p><b>Violeta:</b> I meni. I meni. Moja sućut.</p> <p><b>Mirjana:</b> Hvala.</p> <p><b>Violeta:</b> Javiš tati?</p> <p><b>Mirjana:</b> Da, naravno. Čim saznam, čim saznam da si mrtva.</p> <p><b>Violeta:</b> On će sigurno htjeti doći ovamo.</p> <p><b>Mirjana:</b> Da, sigurno. Da, neka dođe. Ja ću spavati na kauču.</p>					<i>Smijeh.</i>
01:32:42	Janko otvara zastor u donjem dijelu konstrukcije i likovi se kreću njihati u ritmu i pucketati prstima.		<p><b>(A)</b></p> <p><b>Violeta:</b> Kada bude, kad bude sprovod. Molim te, lijepo se obuci.</p> <p><b>Mirjana:</b> Hoću, hoću, hoću, hoću.</p> <p><b>Violeta:</b> I nemoj se pričestiti, molim te.</p> <p><b>Mirjana:</b> Znam...</p> <p><b>Violeta:</b> Znaš...</p> <p><b>Mirjana:</b> Znam...</p> <p><b>Violeta:</b> Znaš kakvi su ljudi.</p> <p><b>Mirjana:</b> Da, da, da... Da?</p>					<i>Smijeh.</i>



01:33:08			(C) <b>Violeta:</b> Ništa, ništa... Moram ići. <b>Mirjana:</b> Dobro, hvala ti – <b>Violeta:</b> Hvala na čemu? <b>Mirjana:</b> Što si me rodila, mama. <b>Violeta:</b> Ništa, ništa... <b>Mirjana:</b> Mama, mama, volim te, to znaš... <b>Violeta:</b> Ne, ne, ne... <b>Mirjana:</b> Mama, volim te, volim te, mama. X2 I plakat ću kad saznam. Mama, volim te, volim te, mama.	Tišina. Trzaj gitarom Bas gitara Klavijature			Mirjana uspostavlja vektorsku vezu s Violetom.	
01:33:14	Violeta silazi niz druge stepenice na konstrukciji.							
01:33:40	Violeta staje na pozornicu.							
01:34:14	Violeta se približava Mirjani, najmanje su udaljene.	<b>Violeta:</b> Jako? <b>Mirjana:</b> Jako, mama. Prolaznici će mi pomagati da ustanem s ceste.				Kreće dimna zavjesa s lijeve strane pozornice.		
01:34:22	Violeta silazi stepenicama	<b>Violeta:</b> Hvala. Idem. Bog.		Tišina. Bas gitara				
01:34:26	u bazen. U	<b>Mirjana:</b> Hajde, bog.						
01:34:32	bazenu se s lijeve strane pojavljuju duhovi sola.			Klavijature.			Violeta i Mirjana okrenute leđima prema krajevima pozornice. Violeta uspostavlja vektorsku vezu s duhovima sola.	
01:34:46			<b>Refren</b> <b>Duhovi sola:</b> Volim te, mama. (Mama, volim te, volim te, mama.)					
01:35:00	Violeta izlazi s pozornice. Duhovi sola se penju na pozornicu.							<i>Pljesak.</i>

01:35:10	Veronika je na vrhu konstrukcije. Pozornica se okreće.	<p><b>Mirjana:</b> Ej.</p> <p><b>Veronika:</b> Ej.</p> <p><b>Mirjana:</b> Ej.</p> <p><b>Veronika:</b> Znači, istina je.</p> <p><b>Mirjana:</b> Da.</p> <p><b>Veronika:</b> Grozdana mi je rekla.</p> <p><b>Mirjana:</b> Umrla je prije tri sata. Djed je krenuo, tu će prespavat dok se tijelo ne odnese.</p> <p><b>Veronika:</b> Dobro. Ti si plakala?</p> <p><b>Mirjana:</b> Jesam, da.</p> <p><b>Veronika:</b> Ja nisam kad sam saznala.</p> <p><b>Mirjana:</b> Nema veze.</p> <p><b>Veronika:</b> Vjerojatno ću poslije.</p> <p><b>Mirjana:</b> Nemoj se forsirat, kad ti dođe.</p> <p><b>Veronika:</b> Ok.</p>				Veronika drži mikrofon.	Mirjana uspostavlja vizualno „ti“ s publikom.	
01:35:51	Veronika silazi niz stepenice na pozornicu.	<p><b>Mirjana:</b> Jesi jela što?</p> <p><b>Veronika:</b> Da, u gradu.</p> <p>Ja bi išla u krevet. Jel' to ok?</p> <p><b>Mirjana:</b> Umorna si?</p> <p><b>Veronika:</b> Da.</p> <p><b>Mirjana:</b> Dobro, idi.</p>					Veronika upućuje pogledom zahtjev Mirjani.	
01:36:23	Veronika se okreće i odlazi.	<p><b>Veronika:</b> Ti nećeš dugo?</p> <p><b>Mirjana:</b> Mislim da neću.</p> <p>Veronika, Veronika...</p>						Mirjana spušta pogled prema dasci.
01:36:34	Veronika se vraća na	<p><b>Veronika:</b> Da?</p> <p><b>Mirjana:</b> Tata je zvao.</p> <p>Tata je zvao. Kaže da je</p>						Dijele vektorsku vezu.

01:37:07	pozornicu i okreću se jedna prema drugoj.  Mirjana kreće prema Veroniki.	radio pločice u kupatilu jednom poznatom njemačkom glazbenom producentu. Kaže da je čovjek jako dobar i da mnogi snimaju kod njega. Jednom su on i Fani valjda bili kod njega i na ručak. Ako hoćeš... Njemačka nije Amerika, ali... Simon ima sobu, praznici su brzo... <b>Veronika:</b> Idem spavati. Vidimo se ujutro. Sutra neću u školu, jel' tako?				Obje ostavljaju mikrofon.	
01:37:25	Mirjana se okreće i sjeda na dasku. Veronika joj prilazi.	<b>Mirjana:</b> Nećeš, naravno.			Pozornica je obasjana zelenkastim svjetlom.		Mirjana spušta pogled.
01:37:33	Mirjana sjedi, Veronika stoji, fizički su vrlo blizu jedna drugoj. Veronika grli Mirjanu.	<b>Veronika:</b> Laku noć. <b>Mirjana:</b> Laku noć, zlato.					Uspostavljaju vektorsku vezu.
01:37:53	Veronika odlazi, Mirjana ostaje sama sjediti na dasci.		<i>Furniture music.</i>	Pozornica je zatamnjena, snop bijele svjetlosti uperen je u Mirjanu.	Spušta se zastor. Mirjana sprema tanjur s daske i krene otvarati ormariće, premještati rekvizite.		

Appendix 3. Drama o Mirjani i ovima oko nje. &TD.

Vrijeme (sat, minuta, sekunda izvedbe)	Prostornost (proksemija i rekviziti)	Verbalni modus	Glasovnost	Tjelesnost (značba pogleda i gestika)	Publika
00:29:58	<i>Krizmanić, Posavec, Redžepović među sobom žamore s desne strane pozornice</i>	<b>Krizmanić:</b> Da, da, ima para, ali štedi, ne dira. <b>Akuzmatik:</b> 50 godina, bivši muž, zove... Halo, halo... <b>Simon,</b> 50 godina, <b>bivši muž.</b> <b>Mirjanin bivši muž.</b> Halo. Halo, halo? Simon, <b>50 godina,</b> bivši muž. Prijamnik, zove. Halo, halo.		<i>okreće se prema gledalištu</i>  <i>okrenute od gledališta</i>	
00:30:37	<i>Posavec odlazi s desne strane po mikrofon na stalku</i>  <i>Približava se mikrofonu</i>  <i>Približava se mikrofonu</i>	<b>Posavec:</b> Aj, reci. <b>Akuzmatik:</b> Ej, bok! <b>Krizmanić:</b> Book! <b>Akuzmatik:</b> Bok, bok, <b>Ivana!</b> <b>Krizmanić:</b> Bok, bok, <b>Ivoro,</b> kako si? Kako si ti? <b>Akuzmatik:</b> Dobro, dobro. Evo ide. <b>Krizmanić:</b> Dobro, drago mi je. Pa... Evo, Reci! <b>Akuzmatik:</b> Pa... kako je <b>mala?</b> <b>Krizmanić:</b> Dobro je <b>mala.</b> <b>Akuzmatik:</b> Može <b>doć</b> do <b>mene ovo ljeto.</b> Ako hoće. <b>Redžepović:</b> Neće. <b>Akuzmatik:</b> Dobro, nisi <b>je</b> ni pitala. <b>Redžepović:</b> A šta <b>ti</b> misliš da će ona reć?		<i>(okreće se prema publici pa natrag na mikrofon)</i>	

00:32:10	<p><i>Približava se mikrofONU</i></p> <p><i>Dolazi do mikrofona</i></p> <p><i>Krizmanić dolazi po vodu na stolu</i></p> <p><i>Dolazi do mikrofona</i></p>	<p><b>Akuzmatik:</b> Pa treba <b>je</b> bar pitat.</p> <p><b>Redžepović:</b> Neće.</p> <p>Akuzmatik: Dobro, poslat ću ti sljedeći mjesec, znaš, krenulo mi je.</p> <p><b>Posavec:</b> Dobro, super, drago mi je zbog tebe.</p> <p><b>Akuzmatik:</b> Kako si <b>ti</b>?</p> <p><b>Posavec:</b> Dobro.</p> <p><b>Akuzmatik:</b> Jel još radiš?</p> <p><b>Posavec:</b> Radim.</p> <p><b>Akuzmatik:</b> Stan?</p> <p><b>Posavec:</b> Dobro.</p> <p><b>Akuzmatik:</b> Palo mi je na pamet, jesu Stankovići još uvijek preko puta stana?</p> <p><b>Redžepović:</b> Ne, preselili su u centar. Ima nekih pet godina. Zašto?</p> <p><b>Akuzmatik:</b> Pa pitam, pitam... Imaš... koga?</p> <p><b>Redžepović:</b> A daj, Simon, ne počinji.</p> <p><b>Akuzmatik:</b> Šta, uvijek si bila zgodna ženska...</p> <p><b>Redžepović:</b> Nemam nikog. Dobro?</p> <p><b>Akuzmatik:</b> Dobro, oprost, nisam te trebo pitat.</p> <p><b>Posavec:</b> A kako je... Jesi ti još s onom?</p> <p><b>Akuzmatik:</b> Je, jesam, jesam.</p> <p><b>Posavec:</b> Jesi, jesi... i kako je ona?</p> <p><b>Akuzmatik:</b> Dobro. E znaš da sam cijeli sjed? Da, zamisli, a moj stari još ima kose na glavi, crn.</p>		<p><i>Rukama doziva Redžepović da se približi mikrofONU</i></p>	<p><i>Smijeh</i></p>
----------	---	---	--	---	----------------------

00:32:27	<i>Redžepović sjeda na desni stolac, Krizmanić se nalakti na stol s lijeve strane</i>	<p><b>Posavec:</b> E, Simone, doći će te ta Njemačka glave, ha?</p> <p><b>Akuzmatik:</b> Počet ću se farbat, to je sad sve normalno, šta nije?</p> <p><b>Posavec:</b> Pa je...</p>		<i>Redžepović i Krizmanić uspostavljaju vektorsku vezu</i>	
00:32:51	<i>Dolazi do mikrofona Posavec sjeda na lijevi stolac</i>	<p><b>Akuzmatik:</b> A Veronika se ne bi javila?</p> <p><b>Krizmanić:</b> Ne, ne bi se javila. Sutra ujutro ima matematiku napredni, ne želim da se uzruja. Plus, što mi je mama ovdje.</p> <p><b>Akuzmatik:</b> Što živi s tobom sad?</p> <p><b>Krizmanić:</b> Ma jok, došla je samo u posjetu, radi pregleda, u bolnici.</p>		<i>Redžepović se smije</i>	
00:33:14	<i>Posavec se spušta sa stolice na pod</i>	<p><b>Akuzmatik:</b> Aha. A šta, Veronika je kao još uvijek ljuta na mene?</p> <p><b>Krizmanić:</b> A što ti misliš, Simone?</p> <p><b>Akuzmatik:</b> Pa evo, ne znam...</p> <p><b>Krizmanić:</b> Da, naprosto plače kad god ti nazoveš, ne želi pričati o tome. Mislim, spomenem ja tebe tu i tamo, al ona ne želi, neće, neće...</p> <p><b>Akuzmatik:</b> Dobro, mislim uvijek se dobro drži kad pričamo. Prošli put me pitala di točno živim.</p> <p><b>Krizmanić:</b> Jel?</p> <p><b>Akuzmatik:</b> Da, kao, koliko točno je daleko od Frankfurta do Heidelberga, 40 minuta, u</p>			

00:33:23	<p><i>Dolazi do mikrofona Redžepović se približava</i></p> <p><i>Posavec sjeda na stol</i></p>	<p>Frankfurtu je najveći aerodrom na svijetu, to stalno nešto iz Hrvatske leti, od tamo možeš gdje god hoćeš.</p> <p><b>Posavec:</b> Ej, oprost, jel možeš ponoviti ovo da te pitala?</p> <p><b>Akuzmatik:</b> Aha, evo vraćam. Prošli put me pitala nešto di točno živim.</p> <p><b>Posavec:</b> Stvarno?</p> <p><b>Krizmanić:</b> Jel?</p> <p><b>Akuzmatik:</b> Da, kao koliko je to daleko, od Frankfurta do Heidelberga 40 minuta, u Frankfurtu je najveći aerodrom na svijetu, to stalno nešto iz Hrvatske leti, od tamo možeš gdje god hoćeš.</p> <p><b>Krizmanić:</b> Pa dobro, ok, pitala je. Zgodno je da živiš tamo, da si blizu aerodroma.</p> <p><b>Akuzmatik:</b> Pa, je zgodno za one koji lete, meni je svejedno. Ajde, reci joj da dođe malo.</p>		<p><i>Snažna gestikulacija rukama</i></p>	
00:33:59	<p><i>Posavec sjeda na lijevi stolac, okrenuta leđima, skuplja se u sebe</i></p>	<p><b>Krizmanić:</b> Plače, Simon,</p> <p><b>Akuzmatik:</b> Dobro, nemoj tako, nije to istina.</p> <p><b>Krizmanić:</b> Ma nemoj, dobro ako ti kažeš, onda to sigurno nije istina.</p> <p><b>Akuzmatik:</b> Samo mi nemoj lagat, nisam ja glup znaš.</p> <p><b>Krizmanić:</b> Ko ti laže, nemoj me optuživat za te gluposti.</p> <p><b>Akuzmatik:</b> Evo, sad se ona dere.</p> <p><b>Krizmanić:</b> Dobro, Simon, a šta si ti očekivao, nije te bilo pet godina, i onda odjedamput</p>		<p><i>Snažna gestikulacija rukama</i></p>	

00:34:23	<p><i>Snažno se ustaje i dolazi do mikrofona</i> <i>Dolazi do mikrofona</i></p> <p><i>Krizmanić udaljena od središta</i></p>	<p>počneš slat neke čestitke za Božić i Novu godinu, a pritom ih čak ni ti ne napišeš, nego ona tvoja. <b>Posavec:</b> Ajde, Simon, molim te odi, samo odi! <b>Redžepović:</b> Ajde, odi više, dosta je! <b>Posavec:</b> Jesi ošo? <b>Akuzmatik:</b> Neka dođe malo, pitaj je ako me hoće nazvat. Reci joj za ovog što mi je postavljio pločice, čovjek je obećo šta god treba. Pa neka snimi tu jednu pjesmu, ako hoće, neka dođe. Jesi joj rekla za njega? <b>Redžepović:</b> Ne želi, Simon, moram ić. <b>Akuzmatik:</b> Čekaj, čekaj. <b>Redžepović:</b> Zašto me zoveš Simon?</p>		<p><i>Krizmanić uspostavlja vektorsku vezu s gledateljima</i></p>	
00:35:07	<p><i>Sve tri okupljaju se oko mikrofona</i></p>	<p><b>Akuzmatik:</b> Mirjana, život kompliciramo bez da se mrzimo, jel tako? Jel se ti sjećaš kako bi nas dvoje, onako, plesali stisnuti</p>	<p><i>Posavec: Simon, molim te nemoj me više zvat, Simon, nemoj me više zvat</i> <b>Posavec, Krizmanić,</b> <b>Redžepović:</b> <i>Nemoj ju više zvat, Simon, molim te nemoj ju više zvat, Simon, molim te nemoj ju više zvat// ona živi x4</i> <i>Mirjana sjedi sama, popije// gutljaj kave iz šalice, potom doda malo mlijeka// Uzima</i></p>	<p><i>Posavec lupka po mikrofonu</i></p>	
00:35:59				<p><i>Pucketaju prstima</i></p>	



<p>00:37:28</p> <p>00:38:01</p>	<p><i>Okreću se od zida prema mikrofonu</i></p> <p><i>Posavec i Redžepović se udaljuju od mikrofona</i></p> <p><i>Dolazi do mikrofona</i></p> <p><i>Dolazi do mikrofona</i></p>	<p><b>Krizmanić:</b> Mirjana, Mirjana, Mirjana... Mirjana, Mirjana, hvala lijepa. Mirjana, pa, ako smijem reći, nisi ti više cvijet.</p> <p><b>Redžepović:</b> Da, i nisi li mogla biti malo ljubaznija s njim? Moraš si naći nekoga, Mirjana.</p> <p><b>Krizmanić:</b> Na primjer, tvoji mama i tata su u braku već 50 godina. Tvoja mama može tvom ocu ujutro reći: „Dobar dan, kako si?, on je uvijek prisutan. Zato, Mirjana, budi pametna, nađi nekoga!</p>	<p><i>kutiju cigara// i zapali jednu. Sjedi// u pozadini svira neka lagana muzika// Ona živi x4 (Mirjana pali cigaretu, Mirjana gasi cigaretu, Mirjana pali cigaretu. Tišina, tišina, tišina. x2) Ona živi x4</i></p>	<p><i>Plješću u ritmu</i></p>	<p><i>Pljesak</i></p>
---------------------------------	---	--	---	-------------------------------	-----------------------

Appendix 4. Ono što nedostaje. ZKM.

Vrijeme (sat, minuta, sekunda izvedbe)	Prostornost (proksemija i rekviziti)	Verbalni modus	Tjelesnost (značba pogleda i gestika)
00:56:52	Na uzdignutom su dijelu pozornice skroz lijevo Katja, Mlada žena. Na ravnome dijelu Žena leži potrbuške, Bolničar sjedi. David stoji skroz desno. Svi su osim Davida obučeni u narančaste parke.	<b>Mlada žena:</b> Ona nas je jednu večer posjela i rekla nam je da odlazi. Imala je neki mali, crveni kofer s dvije ručke. Padala je kiša danima, bilo je hladno kao sad. Ispekla nam je tost. Svakoj jedan i onda ga je presjekla na pola da možemo lakše jesti. Ja se toga ne sjećam, to mi je sestra pričala. Jedite, no... I onda je uzela taj kofer i otišla. Jebem ti mater!	<i>Mlada žena i Bolničar uspostavljaju vektorsku vezu pogledom. Katja gleda u njih. Žena se lagano povlači prema uzdignutome dijelu pozornice.</i>
00:57:25 00:57:59	Na istoj su razini Katja i Mlada žena.	Jebem ti mater!	<i>Katja podiže pogled prema vrhu scene i pokušava se odmaknuti, no Mlada ju žena hvata i povlači prema sebi.</i>
00:58:01	Katja sjedi iznad Mlade žene, Žena se približava Mlađoj ženi.	Jebem ti mater!	<i>Katja se uspijeva izvući i povlači nogu prema sebi, otresajući ruku Mlade žene. Katja gleda prema Mlađoj ženi i Ženi.</i>
00:58:11			<i>Žena dohvaća Mlađu ženu i zagri ju s leđa.</i>
00:58:52	Na uzdignutom su dijelu pozornice Katja, Mlada žena i Žena. Ostali su potrbuške položeni na ravnom dijelu i povlače se prema uzdignutom dijelu. Svi su obučeni u narančaste parke. David i dalje stoji.	<b>Mlada žena:</b> Sve je sređeno. Potpisala sam papire, i to je to. <b>Žena:</b> A nju si – <b>Mlada žena:</b> Što? <b>Žena:</b> Vidjela. <b>Mlada žena:</b> Da, pa donijela sam tu haljinu da ju mogu presvući. <b>Žena:</b> Kako je izgledala? <b>Mlada žena:</b> A znaš da me nazvala? <b>Žena:</b> Kad – <b>Mlada žena:</b> Prije dvije godine, tako nešto. <b>Žena:</b> Što je htjela? <b>Mlada žena:</b> Ništa, ne znam. Rekla mi je da je sretna. Da me zato zove, da mi kaže da je sretna. Zamisli, nevjerovatno, ne? A ja sam joj rekla da je to nepristojno.	<i>Žena gleda u Katju.</i>
00:59:36	Katja sada stoji, okrenuta od svih.		<i>Mlada žena se počne smijati. Žena se također smije.</i>
00:59:45	Katja se penje prema vrhu.		<i>Zajedno se glasno smiju. Tijelo priljubljuje uz pločice.</i>
01:00:02			<i>Mlada žena se trga iz Ženinog naručja.</i>

<p>01:00:35</p> <p>01:01:03 01:01:12</p> <p>01:01:34</p>	<p>Na scenu s desne strane ulazi Ikebana, držeći sredstvo za čišćenje na zidu i pomičući ga ostavlja narančasti trag. Katja je najudaljenija lijeva točka, a David desna. Katja stoji okrenuta prema vrhu, David čuči i drži narančastu parku.</p> <p>David oblači parku.</p> <p>David započne trčati prema uzdignutom dijelu pozornice. David je sada na vrhu uzdignutoga dijela pozornice. Svi su ostali također na njemu, ali položeni potrbuške polako se uspinju.</p>	<p>Još si tu? <b>Žena:</b> Ti si joj – <b>Mlada žena:</b> Rekla sam... Rekla sam: mama, ovo je u pičku materinu nepristojno.</p> <p><b>Žena:</b> Jel bilo teško? Ovo sve danas. <b>Mlada žena:</b> Teško? Ne. Kažem ti, došla sam, potpisala. I to je bilo to. Ni govora, zbilja. <b>Ikebana:</b> Ovdje baš ništa nije moje, ali to je dobro. Važno je samo da je čisto.</p> <p><b>David:</b> Nakon što se zatvorim u svoju sobu odjednom krene buka. Strašna buka kakvu nikad dosad nisam čuo. Pa dlanovima pokrijem uši dok kroz cigle i beton provaljuje ledena špica velike bijele planine i odjednom je čitava u mojoj sobi. I kaže mi: ja sam Everest. I mene bude jako strah, ali ipak mu viknem – ja te se ne bojim! Čuješ me? Čuješ, ne bojim te se! Čuješ?! Odgovori! A Everest mi kaže – u jeziku ovog svijeta ti si David. I vidim te odraslog među ljudima. I tamo gdje je najsvjetliji dio tebe, tamo cijeli pripadaš. A onda mi bez riječi pruži ruku i pomogne da se popnem.</p> <p>Sve do vrha. A onda se uspravi još malo, i ja sam na snijegu na kojem nitko prije mene nikada nije bio. I to je dovoljno.</p>	<p><i>David se smiješi i gleda prema vrhu.</i></p> <p><i>Katja pruža ruku prema Davidu. Uspostavljaju vektorsku vezu i dodiruju se rukama. Katja ga povlači prema sebi. David sjeda i Katja uzima njegovu kapuljaču i stavlja mu je na glavu. Zatim to svi čine jedni drugima kako primiču tijela. Prvo uspostave kontakt pogledom, a zatim sagnu pogled nakon što vrate kapuljaču na glavu.</i></p>
--	--	---	--

Appendix 5. Radnice u gladovanju. ZKM.

Vrijeme (sat, minuta, sekunda izvedbe)	Prostornost	Govor	Klape	Značba pogleda
00:38:14	Radnice na nadpozornici. Članovi klape nižu se s desne strane pozornice.	Radnica 1: <i>Pridobio ih je obećanjem da će im ovaj tjedan isplatiti dvije hiljade kuna predujma.</i>		
		Radnica 2: <i>Pročitaj njihova imena –</i>	Muška klapa: član daje znak za upjevavanje. <i>Ah –</i>	
		Radnica 3: <i>Želimo znati tko su –</i>	<i>Ah –</i>	
		Radnica 4: <i>Drugo nisu ni zaslužile –</i>	<i>Ah –</i>	
		Radnica 5: <i>Prodale su se za 300 eura –</i>	<i>Ah –</i>	
00:38:50		Radnica 5: <i>Bolje išta nego ništa</i> Sve: <i>Bolje ništa nego išta</i>		Radnica 1 uspostavlja vektorsku vezu pogledom s muškom klapom, no brzo ga svraća na svoje kolegice.
00:38:52		Radnica 1: <i>Samo zajedništvom ćemo ostvariti naše ciljeve. Ne smijemo zaboraviti koji su naši ciljevi. Trebamo ponoviti naše zahtjeve!</i>	<i>Šššš!</i> <i>Nikog nije briga.</i> <i>Gladuju i drugi.</i> <i>Zaboravite svoje plaće.</i>	

00:39:40	Jedna se radnica slama, plače.		<i>Nikome ne cvatu ruže. Ima i onih koji bi radili. Budite zahvalne da uopće imate posao</i>	
00:40:00	Radnice stoje na rubu nadpozornice. Radnica 1 okrenuta je leđima od muške klape.	Radnica 1: <i>Trebamo ponoviti naše zahtjeve! Tražimo pet zaostalih plaća. Tražimo isplatu otpremnina, uplatu poreza.</i>		
00:40:17	Radnice su se uskomešale na pozornice. Ona koja se slomila stoji u sredini. Muška klapa prilazi pozornici i udaraju po rubovima pozornice.		Muška klapa: <i>lavež.</i>	Radnica 1 uspostavlja vektorsku vezu s kolegicama.
00:41:20	Radnica ostaje u sredini nadpozornice, ostale ju okružuju. Muška klapa			

00:41:30	stoji oko pozornice.			
00:42:50	Pozornici prilazi član muškoga zbora i izvlači stabilizator.	Radnica 3: <i>Postoji mjesto na svijetu na kojemu jedu pse. A ja ih neću vidjeti. I postoji mjesto na svijetu na kojemu bih mogla odmoriti ruke. Ali ih ne mogu dosegnuti. Postoji strah od letenja avionom na velikim visinama. Ali od toga mi nikada neće biti muka. Postoji osjećaj sreće od iščekivanja kojemu najbližnji mora biti ovaj osjećaj gladi.</i>		
00:43:12	Jedna se radnica pomiče i nadpozornica se počinje ljuljati. Međusobno se hvataju da bi održale ravnotežu.			
00:43:39		Radnica 1: <i>Danas će doći predstavnici medija raspitati se o našoj gladi. O gladi je besmisleno govoriti. Trebamo ponoviti naše zahtjeve po stoti put nabrojati za sve za što smo zakinute.</i>		Radnica 3 uspostavlja vektorsku vezu s publikom.

00:43:48		<p>Radnica 2: <i>Ja mislim da ovo nikuda ne vodi.</i></p> <p>Radnica 1: <i>Tko želi, može slobodno odustati. Samo zajedništvom ćemo ostvariti svoje ciljeve.</i></p> <p>Radnica 2: <i>Tako govore i ovi što su nas pokrali. Ovi što nam duguju ono što smo pošteno zaradile.</i></p> <p>Radnica 1: <i>Treba biti uporan i skroman.</i></p>		
00:44:13	Kulisa s lišćem se miče. Radnice pokušavaju održati ravnotežu na njišućoj pozornici.			
00:44:50		Radnica 1: <i>Govorim i opominjem njih kako bih uvjerala sebe. Samo održavam iluziju borbe za prava.</i>	Muška klapa kreće vokalizirati.	
00:45:03	Radnice slažu piramidalnu kompoziciju tako da je Radnica 1 na uzdignutome dijelu njišuće pozornice, a preostale su na dijelu koji je potonuo.	Radnica 1: <i>Govorim rečenice kakve nikada nisam govorila.</i>	Ženska klapa: <i>Održavamo iluziju borbe za prava! Ponavljamo poniženje za prava! Uz zvuk kruljenja crijeva za prava! Naučile smo govoriti jasnije i s argumentom! Želudac je prazan pa su i riječi kiseliye!</i>	Radnice upostavljaju vektorsku vezu s publikom.
00:46:27		Radnica 1: <i>Možda je sve to pogrešno.</i>	<i>Dok izborimo prava, riječi će postati bezukusne!</i>	

00:47:07	<p>Direktor se penje na pozornice, staje u desni kut pozornice.</p> <p>Direktor snažno gestikulira zasukanih rukava.</p>		<p><i>A nas više neće biti! X4</i></p> <p>Ženska klapa prestaje pjevati.</p>	<p>Direktor i radnice usmjeravaju pogled u desni kut prostorije.</p>
----------	--	--	--	--



## Životopis i popis radova

Gabrijela Bionda (r. Puljić) rođena je u Vinkovcima 1989. gdje je završila osnovnu školu i gimnaziju općega usmjerenja. Diplomski studij nastavnčkoga smjera kroatistike i primijenjene lingvistike na Filozofskome fakultetu u Zagrebu završila je 2014. diplomiravši s temom *Ideologija u suvremenim hrvatskim distopijskim romanima*. Na istome Fakultetu upisuje poslijediplomski studij hrvatske kulture 2016. Kao asistentica na Katedri za stilistiku Odsjeka za kroatistiku Filozofskoga fakulteta zaposlena je 2017. Odrađuje seminarsku nastavu na kolegijima *Stilistika*, *Publicistički i medijski diskurz* te *Jezik dramskoga teksta*. Članica je uredništva portala *Stilistika.org* na kojem uređuje i vodi *podcast Slobodnim stilom*. Područja interesa su joj multimodalna stilistika, vizualna retorika, analiza diskurza i kritička analiza diskurza te sociosemiotika.

### Popis objavljenih radova

#### Uredničke knjige

*Jezik in fabula. Zbornik radova.* / Bagić, Krešimir ; Puljić, Gabrijela ; Ryznar, Anera (ur.). Zagreb: stilistika.org, 2018 (e-knjiga)

*Jezik in fabula. Pisci o jeziku i stilu.* / Bagić, Krešimir ; Puljić, Gabrijela ; Ryznar, Anera (ur.). Zagreb: stilistika.org, 2017 (monografija)

#### Radovi u časopisima

Puljić, Gabrijela. Silićevo supostavljanje suprotstavljenih pojmova. // *Suvremena lingvistika*, 45 (2019), 121-125. (<https://www.bib.irb.hr/1014080>) (prikaz, stručni)

Puljić, Gabrijela. U potrazi za romanesknom interdiskurzivnošću. // *Umjetnost riječi : časopis za znanost o književnosti*, 3-4 (2018), 316-318 (prikaz, stručni)

Puljić, Gabrijela. Standard caruje, dijalekt klade valja. // *Čakavska rič : polugodišnjak za proučavanje čakavske riječi*, 1-2 (2017), 207-224 (prikaz, stručni)

#### Znanstveni radovi u zbornicima skupova

Bionda, Gabrijela. Homoseksualnost i rodni identitet u suvremenoj hrvatskoj drami. // *Periferno u hrvatskoj književnosti i kulturi* / Bagić, Krešimir ; Levanat-Peričić, Miranda ; Małczak, Leszek (ur.). Katowice: Wydział Humanistyczny Uniwersytetu Śląskiego, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Sveučilište u Zadru, 2021. str. 130-144 (međunarodna recenzija, cjeloviti rad (in extenso), znanstveni)

Bionda, Gabrijela. Kako govore Laura, Glorija, Vilma i Jasna 1950-ih? // *Hrvatski jezik 1950-ih* / Marković, I. (ur.). Zagreb: stilistika.org, 2021. str. 279-290. (<https://www.bib.irb.hr/1109557>) (domaća recenzija, cjeloviti rad (in extenso), znanstveni)

Puljić, Gabrijela. Pisanje o jeziku kao obred instituiranja. // *Jezik in fabula. Zbornik radova.* / Bagić, Krešimir ; Puljić, Gabrijela ; Ryznar, Anera (ur.). Zagreb: stilistika.org, 2018. str. /-/ (predavanje, cjeloviti rad (in extenso), znanstveni)

Puljić, Gabrijela. Jezik novina o jezičnim novinama. // *Svijet stila, stanja stilistike. Zbornik radova.* / Ryznar, Anera (ur.). Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, 2015. str. /-/ (predavanje, cjeloviti rad (in extenso), znanstveni)

### **Drugi radovi u zbornicima skupova**

Puljić, Gabrijela. Teleskop, mikroskop i oko. Frangeš o Marinkoviću. // *Ivo Frangeš. Čarobnjak riječi. Zbornik radova s književno-znanstvenog kolokvija o Ivi Frangešu održanog u Društvu hrvatskih književnika u Zagrebu*, 28. rujna 2020. / Pavešković, A. (ur.). Zagreb: Društvo hrvatskih književnika, 2020. str. 117-127 (predavanje, cjeloviti rad (in extenso), ostalo)

### **Ostale vrste radova**

Bionda, Gabrijela; Stanković, Davor. Veni, vidi, viči za kurikularnu reformu. Vizualna retorika prosvjednih plakata., 2021. Zagreb: stilistika.org. (članak).

Puljić, Gabrijela. Austinova performativna magija., 2015. Zagreb: stilistika.org. (prikaz).

Puljić, Gabrijela. Metafore koje život znače., 2015. Zagreb: stilistika.org. (prikaz).