
UDK 792:82
82.085:792
Stručni rad

Prihvaćeno 24.06.1996.

Katja Podbevšek
AGRFT, Ljubljana

OD DRAMSKOG TEKSTA DO SCENSKOGA GOVORA

SAŽETAK

Članak pojašnjava odnos između dramskog teksta (zapisa) i njegova scenskog ozvučenja. U jezik je dramskog teksta ukodirana govorna struktura, premda je scenski govor nadilazi. Scenski je govor kvazirealan govorni čin, koji se od običnog razlikuje većom brigom za estetsko oblikovanje i unaprijed određenim lokucijskim, ilokucijskim i perlokucijskim radnjama.

Ključne riječi: *scenski govor, dramski tekst, govorni činovi, pragmatolingvistika*

UVOD

Sljedeće razmišljanje pokušat će pojasniti odnos između dramskog teksta kao zapisa i scenskog ozvučenja tog istog zapisa. Zanimat će me stoga odnos između jezika dramskog teksta, koji u nastajanju kazališne predstave postaje govor, i govora, koji se na pozornici uprizori, zapravo postane scenski govor. Proces prelaska zapisanog jezika u govor i govora u scenski govor, naravno pretpostavlja da dramski tekst postoji prije kazališne predstave. U ovom radu neću razmatrati avangardne primjere kazališne prakse koja stvara dramski tekst paralelno sa scenskim uprizorenjem. Ishodište mojeg razmišljanja jest činjenica da su u zapisu dramskog teksta imanentno prisutna govorna i kazališna komponenta buduće predstave, jer je dramski tekst napisan uglavnom zato da bi bio izgovoren i prikazan na pozornici. Stoga neću razmatrati niti tzv. drame namijenjene samo čitanju a ne i scenskom uprizorenju, premda bi se moglo najvjerojatnije dokazati da je i u njihov tekst ugrađena "virtualna kazališna predstava". Pri rješavanju problema pomagat ću se gramatikom govora koju je utemeljio Branko Vuletić, i rezultatima pragmatičke lingvistike, pogotovo teorijom govornih činova.

1. U svakom zapisanom tekstu moguće je uz jezičnu organizaciju u većoj ili manjoj mjeri razaznati i njegovu govornu strukturu. Pritom mislim na pisano znakovlje za govornu izvedbu, npr. interpunkcijski znakovi, naglasci, spacionirano pisanje teksta, različiti tipovi tiska, podcrtavanje, sintaktička organizacija (npr. eliptične rečenice, umetak, neobičan red riječi, poseban leksik (npr. stilski obojene riječi, onomatopeje, citati), versifikacijsko opkoračivanje, rime, novi red, opisi za govornu izvedbu u popratnim rečenicama, didaskalije i slično. Briga pisca za govorni oblik teksta obično je veća u tekstovima koji su posebno namijenjeni govornom izvođenju (različiti javni govorni nastupi: politički, svečani, posmrtni govor, vjerski govor, predavanja, radijske igre, dramski tekstovi, scenariji za radijske ili TV govorne emisije, filmove itd.). Nedostatnost pisma, koji pisanim znakovima nikada ne može potpuno prenijeti ozvučeni dio, taj isti pisani oblik omogućuje zvučnu originalnost, tj. različita govorna ostvarenja. Pri tomu ne mislim samo na to da je određenost akustičkih govornih vrednota (intonacije, tempa, stanke, intenziteta, registra, boje glasa) samo relativna, nego na to da će svaki govornik, hotimice ili ne, dodati govoru ljudsku komponentu koja ima vlastitu semantičku vrijednost: specifičan glas, izgovor, govorni ritam, mimiku, gestu, čuvstveni odnos prema govoru i slično. Umjetnički tekstovi su zbog svoje konotativne prirode osobito zvučno, a zbog toga i značenjski otvoreni. Govornik ozvučenjem teksta u stvarnosti popunjava prazna mjesta ili značenjske rupe, koje jezikom nije moguće ispuniti. U umjetničkom je tekstu takvih mjesta više nego u neumjetničkom, gdje govornici manje paze pri govornoj izvedbi i ostvaruju jedino onaj dio govornih vrednota koji im se čini važan za razumijevanje teksta. U umjetničkom tekstu i govornik i slušatelj svjesno pridaju veću pozornost ozvučenju zapisane riječi, jer je ono jedna od estetskih kvaliteta umjetničkog teksta. Govornik mora u svakom primjeru upotrijebiti govorne vrednote jezika primjereno pisanome tekstu. Stoga mora poznavati jezični i govorni kod, proces prekodiranja, te mora znati tko prima izgovorenu poruku.

2. S tog stajališta, dramski su tekstovi specifični jer odabir govorne izvedbe ne ovisi samo o govornoj organizaciji zapisa, govorničkoj interpretaciji i o govornikovim psihofizičkim mogućnostima, nego o tome, ili čak prvenstveno o kazališnoj organizaciji dramskoga teksta. Pri ostvarenju kazališnog komada nije dovoljno poznavati jezični i govorni kod, nego treba razaznati i kazališni kod. Za redatelja to znači ostvariti predstavljenu komponentu dramskog teksta i uskladiti je s govornom izvedbom; glumac pak mora znati ostvariti odgovarajući diskursivni prostor, tj. mora znati upotrijebiti jezik u specifičnim okolnostima. Te su okolnosti djelomice zapisane u tekstu (didaskalije, dijalog), a nadopunjuje ih i nadograđuje u prvom radu redatelj. I redatelj i govornik-glumac popunjavaju prazna mjesta u tekstu. Za dramski tekst, naime, posebno vrijedi Ingardenova izreka da je svako govorno umjetničko djelo shematično te da zato ima tzv. neodređena mjesta. U kazališnoj je predstavi potrebno ta mjesta što bolje konkretizirati, premda konačna konkretizacija vjerojatno nije ni moguća. Glumac konkretizira dramski lik već sa svojom jedinstvenom tjelesnom i glasovnom pojavnošću, a pojedine replike osmišljava govornim vrednotama. Značenjske se rupe u dijalogu stoga popunjavaju akustičkim i vizualnim govornim vrednotama, prazna mjesta u didaskalijama, gdje ih je u pravilu više, redatelj pak popunjava postavljajući dramski govor u fizično stvaran prostor pozornice. Evo jednog primjera: Dominik Smole u svojoj drami "Zlatne cipelice" piše didaskaliju: "Postavio je stolicu da može dosegnuti noge Administratorici. I ukrade joj zlatne cipelice." To je uputa s nekoliko otvorenih pitanja: Kakva je stolica? S naslonom ili bez njega, drvena, metalna, crna, bijela ili zelena? Kamo će je Sudski sluga postaviti? Kakve su zlatne cipelice, s visokom ili niskom petom? Kako će sluga izuti cipelice s nogu, prvo jednu, zatim drugu ili pak obje istodobno? Itd, itd. Kakvu god autorovu napomenu razmotrili, svaka, ma kako nam se na prvi pogled iscrpna činila, na kraju ostaje nepotpuna. Slično je i s govornom realizacijom Smoleova teksta. Isprva, brojne didaskalije upućuju na tišinu, npr. "Nepokretan, podosta dug muk svijuu" Iako, koliko dug muk? U kakvim su položajima glumci? Označava li muk potpunu tišinu ili se u pozadini može čuti lagano kucanje sata? Velik stvaralački prostor nude i napomene o odnosu govornika prema vlastitoj replici, npr. poražen, strog, hladan, rutinski, strpljiv, prostački itd. Svaka se oznaka kreće u određenom emotivnom području, koje prepoznajemo preko akustičkih i vizualnih elemenata, premda su takve oznake samo približne, jer u konkretnoj kazališnoj situaciji određeni glumac sa svojim emotivnim spektrom i glasovnim umijećem daje pojedinim replikama jedinstvenu, neponovljivu izvedbu. Otvoren prostor za govornu realizaciju ostaje, naravno, i u dijaloškom dijelu Smoleova teksta, premda autor pokušava različitim pisanim znakovima utjecati na govornu izvedbu. Možemo uočiti izrazitu govornu sintaktičku strukturu: umetak, ponavljanje, uzvik, neodvršene rečenice, prijelazi iz jednog sintaktičkog uzorka u drugi, rastavljeni predikati, usklici, pitanja, oslovljavanja, eliptične rečenice, obrnuti red riječi i slično.

Usprkos očitoj govornoj strukturi u dijalogima i usprkos brojnim didaskalijama, dramski tekst ostaje shematičan. Redatelj zajedno s glumcima, scenografima, kostimografima, šminkom, frizerima, glazbenicima, koreografima, majstorima svjetla i drugim osobljem popunjava shemu, ostvaruje zapravo jaku konkretizaciju. Možemo reći da redatelj stvara nove (dodatne)

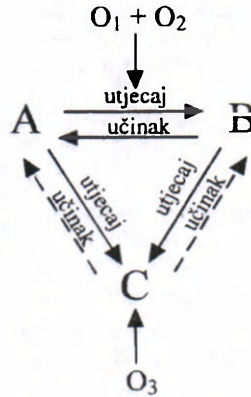
okolnosti za izricanje dramskog teksta i to prvenstveno nejezičnim sredstvima scenografije kao što su pozornica, kostimi, svjetlo, pokret, glazba, različiti efekti i slično. Redatelj ponekad promijeni i tekstualne okolnosti. Ishodište tih novih okolnosti jest tekstualno ponuđena mogućnost izvedbe, no također moramo uzeti u obzir osnovne zakonitosti pozornice, npr. tehničke mogućnosti, simultanost i višesmjernost događaja, nazočnost živih osoba, glasovnu sposobnost glumca, njihovu pokretljivost, vidljivost i čujnost na određenim mjestima pozornice itd. Redateljevo shvaćanje i izvedba teksta te glumci sa svojom jedinstvenom individualnom psihofizičkom pojavom stvaraju iz dramskog teksta kazališni komad, koji je potpuno autonomna cjelina.

Kazališna predstava kao autonomno umjetničko ostvarenje postaje iznova shematična umjetnička struktura, koja "treba" publiku, da ostvari "novu" konkretizaciju u svojoj mašti. Kazališna se predstava stoga odmiče od dramskog teksta, seli se iz književne umjetnosti u kazališnu, te unutar tog procesa govor nadilazi jezik pisanog teksta i kao kazališni govor postaje jednak ostalim nejezičnim izražajnim sredstvima kazališne umjetnosti. Temelj scenskog govora je jezik dramskog teksta, premda na pozornici djeluje potpuno samostalno - svaka predstava novi je stvaralački, umjetnički čin.

3. Svaka kazališna predstava ima stoga svoj zasebni govorni oblik. Njezino uobličenje počinje već odabirom određenih glumaca. Dramski likovi postaju na poseban nači određeni psihofizičkom, a time i glasovnom pojavnošću odabranih glumaca. Bitna faza u oblikovanju scenskoga govora jest traženje rečenog značenja odnosno smisla, tj. traženje odgovarajućeg pisanog znakovlja (interpunkcijski znakovi, sintaksa,...). Rečeni i doslovni smisao često nisu u skladu. Doslovno je značenje dogovoreno i u skladu je s gramatikom i rječnikom određenog jezika, te ga određujemo značenjskom raščlambom izričaja. Izrečeno značenje pripisujemo doslovnom na osnovi okolnosti sporazumijevanja (izricanja). Nesklad između doslovnog značenja i smisla zapravo je već spomenuti prazni prostor, koji nudi različita govorna ostvarenja a time i različita izrečena značenja. Umjetnički je tekst značenjski višeslojan, stoga je i izrečenih značenja više a time je i više različitih okolnosti. Ukratko, umjetnički tekst dopušta različite interpretacije. Odgovarajući smisao, a time i govorni oblik određenog izričaja odabiru izvođači predstave na temelju okolnosti izricanja. U kazališnom su komadu one specifične. Zapravo uvijek su dvojne naravi: jedne su tekstualne, druge scenske. Prve određuje pisac, uglavnom u didaskalijama, a dijelom u dijalogu (O₁). Tekstualne okolnosti popunjava ili čak promijeni redatelj (O₂) postavljajući žive ljude u prostor, te okolnosti mijenja i scenom, svjetlošću, kostimima i drugim odgovarajućim sredstvima.

Dramski tekst je samo partitura (predložak) koja omogućuje kazališni diskurs, tj. govorni čin, a on pretpostavlja i tvori vlastite uvjete izricanja. Termin govorni čin upotrebljavam u Austinovu smislu, kao stup triju radnji: lokucije (izricanja), ilokucije (utjecaja) i perlokucije (učinkovitosti). Izricanje je proces govornog djelovanja, izričaj je pak rezultat toga govornog čina. Ilokucijske i perlokucijske radnje mogu biti netekstualne, primjerice mimikom želimo pokazati prezir, a osoba kojoj je taj prezir upućen uvrijeđenost pokazuje odlaskom s pozornice. Možemo reći da je u predstavi kazališni kod taj koji prvenstveno određuje ilokucijsku (utjecajnu) vrijednost scenskog dijaloga. I s

toga je stajališta scenski govor specifičan. Ilokucija ima svoju moć jedino u scenskom prostoru i vremenu, što znači da je kvazirealna, tj. da je drugačija nego u spontanom sporazumijevanju, bez obzira na to što upotrebljava konvencionalna sredstva, npr. "na pitanja očekujem odgovor". I perlokucijska radnja izvodi scenski izričaj tek u konkretnom scenskom govornom položaju, koji je naravno kvazirealan govorni položaj, jer glumac ne predstavlja samog sebe, nego fiktivan lik iz dramskog teksta. Osnovna scenska govorna pozicija također je specifična jer ima dvojnoga primatelja: glumac A šalje svoj izričaj (ili grupu izričaja) glumcu B, istodobno se oba glumca obraćaju publici C. Glumac B (ali i više glumaca) stvarni je primatelj, publika je namjeravani primatelj, no koja poruku primi ili ne, ovisno o ilokucijskoj moći izričaja ili okolnostima u dvorani (O₃) (smetnje u prijenosu, kašljanje, slaba akustika i slično).



U kazališnoj je predstavi govorni čin višesmjernan. Glumac želi govorenjem utjecati na druge glumce i publiku. Također, perlokucijska radnja, tj. dostizanje određenih učinaka u mišljenju, osjećajima i djelovanju primatelja može se ostvariti kod više slušatelja. Posebnost scenske govorne situacije je i u tome da se u odnosu sporazumijevanja između glumca A i B i ilokucija i perlokucija unaprijed dogovorene govorne radnje. Perlokucijski čin, odnosno učinak izricanja jest primjerice dogovoren, izrežiran, jer drugi glumac zna s kakvom će ilokucijskom silom biti rečena izjava glumca A, i kako se na nju mora odazvati. Glumac A dobiva od glumca B govornu ili negovornu povratnu informaciju tako da vidno može provjeriti učinak svoje izjave (replike), iako se oba glumca samo pretvaraju da izvode stvarnu spontanu govornu radnju, koja je u biti kvazirealna.

Druga perlokucijska radnja jest djelovanje (učinak) na publiku. Tu perlokuciju možemo djelimice predvidjeti (potencijalna perlokucija), npr. smijeh, pljeskanje, ali je nikada sa sigurnošću nije moguće odrediti, jer je publika uvijek teško predvidljiv subjekt. Naime, njihova se reakcija za isti izričaj može mijenjati od predstave do predstave. Od slušatelja-gledatelja glumci ne dobiju uvijek jasne znakove o tome kako je primljena scenska poruka. Zato također govorimo o hladnoj publici, o mrtvoj dvorani ili pak o fluidu koji

teče iz dvorane na pozornicu i utječe na scensku govornu situaciju, te možemo reći da postaje nova scenska okolnost. Primatelj C, tj. publika aktivno se uključuje u govornu poziciju. Glumci se u takvim primjerima više ili manje jasnije odazovu, npr. prekinu dijalog, promijene govorni ritam, počnu glasnije govoriti, ponove uspješnu repliku, pojačaju izgovor, počnu dodavati tekst, izvedu mimiku ili gestu kojom žele nešto naglasiti i slično. Možemo reći da se dramskim i scenskim okolnostima još pridruže i dvoranske, a tu kao prvo mislim na publiku, iako i druge okolnosti mogu utjecati na predstavu (slaba akustika, šum reflektora, kašljanje, šmrncanje...).

ZAKLJUČAK

Sažet ću ovaj rad u nekoliko zaključnih misli:

Dramski tekst kao književno djelo (zapis) samo je ishodište za scenski govor, koji je izražajno sredstvo kazališne umjetnosti. Ne radi se samo o prijenosu iz jezika u govor. Govor je već ionako obavijesno bogatiji od pisma, obavjesnost scenskoga govora značenjski je višeslojnija, jer se ostvaruje kao integralni dio kazališne komunikacije.

U jeziku dramskoga teksta ukodirana je i govorna struktura, premda je scenski govor nadilazi kada postane umjetničkim aktom, koji se oblikuje u procesu nastajanja predstave.

Scenski je govor djelomice povezan s tekstualnim okolnostima a prvenstveno s kazališnim, koje su određene specifičnošću kazališne umjetnosti.

Kazališna predstava prikazuje na pozornici uvijek samo imaginarno, zamišljeno događanje, premda za tu svrhu rabi stvarne subjekte (žive osobe, stvarne predmete...). U sklopu te vidno realne subjektivnosti događa se scenski govor kao kvazirealno govorno događanje.

Scenski se govor od običnoga ne razlikuje samo po većoj brizi za estetsko oblikovanje (razumljivost, odgovarajuća čujnost, normativna ortoepija, odgovarajući odabir govornih vrednota), nego i od unaprijed određenih lokucijskih, ilokucijskih i perlokucijskih radnji. To znači da scenski govor zahtijeva prethodan dogovor zvučnih oblika pojedinih izričaja i poruke, koju predstava želi izreći i prikazati.

Scenski je govor kvazirealan govorni čin (oponaša neposrednu govornu praksu) koji ima realnog grupnog primatelja - publiku. Publika je izuzetno važan element u kazališnoj komunikaciji, jer se zbog nje predstava i odigrava, premda njezin odaziv (perlokuciju) na scenski govor (koji je, naravno, dio cjelokupnog scenskog događanja) nije moguće točno odrediti. Primanje ovisi o odgovarajućoj ilokuciji i njezinoj moći u scenskom govoru, o dvoranskim okolnostima i o gledateljevoj sposobnosti za maštovitu konkretizaciju, što nije manje važno.

Kazališna je komunikacija, kao što vidimo, vrlo specifična vrsta sporazumijevanja, koja uključuje i govor, i na njega znatno utječe. Svaki je govor zato moguće proučavati samo kroz kazališnu predstavu, koja ima vlastitu nadtekstualnu unutarnju logiku. Dramski tekst kao zapis može za istraživanje scenskog govora biti samo ishodišna točka, koja nije tako značajna, jer su tekst i predstava dva različita, iako suovisna estetska djela.

NAPOMENE

- Ubersfeld, A.* (1982). *Čitanje pozorišta*. Biblioteka Zodijak, Beograd
- Vuletić, B.* (1980). *Gramatika govora*. GZH, Zagreb
- Austin, J.Z.* (1990). *Kako napravimo kajz besedami*. ŠKUC, FF, Ljubljana
- Guberina, P.* (1952). *Zvuk i pokret u jeziku*. Matica hrvatska, Zagreb
- Kunst-Gnamuš, O.* (1995). Teorija sporazumijevanja. *Diskurzivne studije*, Ljubljana
- Ingarden, R.* (1990). *Literarna umetnina*. ŠKUC, FF, Ljubljana
- Smole, D.* (1983). Zlata čeveljčka. *Novarevija*, letnik II, št. 10/11, Ljubljana
- Ducrot, O.* (1988). *Izrekanje in izrečeno*. ŠKUC, FF, Ljubljana
- Zadavec-Pešec, R.* (1994). Pragmatično jezikoslovje. *Temeljni pojmi*, Centar diskurzivnih študij, Ljubljana

Katja Podbevšek
AGRFT, Ljubljana

FROM PLAY SCRIPT TO STAGE SPEECH

SUMMARY

The article clarifies the relationship between a play script and its stage performance. The spoken structure is encoded in the language of the script, but the stage speech is superior in performance. Stage speech is almost like real speech differing, however, from it by its aesthetic quality and its preplanned actions in terms of locution, illocution and perlocution.

Key words: *stage speech, speech acts, play script*
