

STILISTIČKI POGLED NA PROMJENU GLEDIŠTA U DRAMI

Gabrijela Puljić

UDK 82.0-2:81'38

U fokusu će rada biti proučavanje promjene gledišta u dramskome i kazališnom tekstu iz očista stilistike, točnije kognitivne stilistike i pragmastilistike. Uz već poznate jezične indikatore gledišta, razvijene u okrilju pragmalingvistike, jedan od ciljeva bit će pokazati kako se u deiktičnosti oglada izvedbeni potencijal teksta. Pokušat će se razlikovati subjektivni i objektivni plan te razložiti njihovo stapanje u pojavi unutrašnjega monologa. Kao posebno vrijedan za proučavanje promjene gledišta u dramskome i kazališnom tekstu istaknut će se kognitivnostilistički pojam deiktičkoga preključivanja. Posebice će se pažnja posvetiti razvijanju navedenoga koncepta kao mogućnosti višerazinske komunikacije u drami bez potrebe uključivanja posredujuće komunikacijske razine, epiziranja u pfisterovskom smislu riječi ili pripovjedača. Na primjerima tekstova suvremenih hrvatskih dramatičara *Reces i ja* Olje Lozica i *Bilo bi šteta da biljke krepaju* Ivora Martinića ukazat će se na tendenciju tematiziranja odnosa prikazivanja i pripovijedanja kroz lingvostilističke markere pripovjedača poput slobodnog neupravnog govora u suvremenoj hrvatskoj drami.

Ključne riječi: gledište; deiktičko preključivanje; pristrani posrednik; slobodni neupravni govor; kognitivna stilistika

PREGLED DOSADAŠNJIH STILISTIČKIH POGLEDA NA GLEDIŠTE

Motriti gledište iz stilističke perspektive u drami znači suočiti se s barem dvama ključnim problemima – u kojoj mjeri stilističkoj interpretaciji može koristiti naratološka aparatura i poimanje pripovjedača te može li stilistički razvijen model donijeti jednakovrijedne zaključke o učincima gledišta i u dramskome tekstu i u izvedbi? Prvi problem podrazumijeva rastvaranje polisemičnoga shvaćanja gledišta i otkrivanje lingvističkoga krila stilistike uz ono već poznato književnoteorijsko.

Kako objašnjava Katie Wales (2001), u stilističkom rječniku pored natuknice gledišta stoje sljedeći nazivi – perspektiva, glas, svjetonazor, odnosno stilonazor, stajalište, ton, stav. Primjetno je da je prva perspektiva preuzeta iz konteksta umjetnosti i teorije filma, ali i romana, a u svojoj se biti ili estetskom smislu odnosi na »kut gledanja«. U svakom je slučaju osjet vida usko povezan ili ga barem konceptualiziramo uz »gledanje kroz čije oči ili misli« (2001). Nadalje Genette (1972) i Chatman (1978) primjerice inzistiraju na tome da treba razlikovati gledište od glasa, odnosno od onoga tko izgovara narativ, na što Wales upozorava da jezični modus poput (slobodnoga) (ne)upravnog govora ukazuju na to da su govorenje i percipiranje (*perceiving*) bliski i isprepleteni: modus pripovijedanja omogućuje da istovremeno promatramo stvari iz perspektive lika (2001). Budući da se stilistika više otvarala diskurznoj analizi, gledištu se supostavljaju pojmovi nazora, svjetonazora ili ideologije. Kada se tematizira gledište povezano s nazorom, nužno se upliće ideologija, govoreći o bilo kojem tipu diskursa, pri čemu je moguća pojava više ideoloških perspektiva ili ono što bi Bahtin i ostali teoretičari nazvali dijalogizmom ili polifonijom. U kontekstu spajanja stilistike i kognitivne lingvistike, gledište se problematizira u odnosu pripovjedač-tekst-čitatelj pa se prema tome može izraziti stav prema pripovijedanome, što može utjecati na ton (korištenje satire ili ironije) ili se može ispoljiti stav prema čitatelju (2001).

Mičući časkom iz fokusa dramu, jasno je da se gornji sinonimni pojmovi koriste ili su snažno utemeljeni u raspravama o pripovjedaču, pri čemu se može složiti s McIntyreovom kritikom (2006) da i nešto malo radova koji postoje u stilističkim oglecima o gledištu u drami, većinom prilaze iz književnoteorijskoga, a ne lingvističkog očišta. Navedeno je zanimljivo iz barem dvaju razloga: tematizirajući gledište implicitnoga autora, pripovjedača ili lika, često se kao

indikator pojave misli jednoga od njih spominje (slobodni) (ne)upravni govor, što je svakako lingvistički aspekt gledišta; u svim trima pojavnicama – gledištu, perspektivi i svjetonazoru – kao indikator izražavanja misli navodi se u kontekstu gledišta prelazak s dominacije sveznajućega pripovjedača na romane struje svijesti ili unutrašnjega monologa, u domeni perspektive Fowler razlikuje vanjsku i unutrašnju, pri čemu se u potonjoj romaneskni svijet filtrira kroz misli i doživljava, a u domeni stilonazora,¹ govoreći o prikazivanju idiolekt misli, Fowler zaključuje da je najizraženiji u unutrašnjem monologu ili pisanju struje svijesti (1997: 76).

Obratimo li pažnju na posljednje, zamjetno je da je pripovjedač pojava koja se sporadično spominje i to najčešće zato što je u kontekstu dvadesetostoljetne heuristike ponajviše istraživanja svedeno na romaneskno pripovijedanje. Budući da nas instanca pripovjedača ne zanima, barem ne iz naratološke perspektive, mišljenja smo da je u kontekstu drame bitnije svrnuti pogled na to tko govori i tko misli, odnosno kojim se alatima služi da bi nam se prikazalo čije govorenje ili mišljenje, ili drugim riječima, kako nam se kao primateljima poruke posreduju čije misli ili čiji govor?

Iz Szondijeve perspektive (2001) svaka pojava pripovjedača znači nečisti dramski tekst, što podsjeća na McIntyreove zaključke zasnovane na kognitivnolingvističkim postavkama o kategoriji i prototipu prema kojima se po pojavi pripovjedača zaključuje o prototipnome dramskom tekstu (2006: 3). McIntyre tvrdi kako je pripovjedač bio uključen u popis likova u grčkim tragedijama ili srednjovjekovnim dramama što oprimjeruje korovima, ali da suvremene drame ne uključuju pripovjedača prema čemu većina doživljava potonje kao predstavnike dramskoga teksta. Stoga se dramski tekstovi u kojima je sadržan pripovjedač shvaćaju kao označeni članovi kategorije (isto). Ovakve, pomalo prenaple, generalizacije suprotstavljaju se teatrološkim zaključcima o dramskim tekstovima koji sadrže određen oblik pripovjedne instance. Dovoljno je samo spomenuti Pfistera (1998) i razvijanje posredujućega komunikacijskog sustava, a koji mogu činiti lik

¹ Stilonazor je prijevod Fowlerova (1997) termina *mind style*. S obzirom na to da taj termin uključuje autorove jezične izbore i uzorke mentalnih osobina likova u tekstovima, kao i čitateljevo percipiranje određenoga svjetonazora lika kao devijantnoga, u interpretaciji su jednakovrijedni i stil i svjetonazor, stoga se kao prijevodno rješenje koristi stilonazor.

redatelja, songovi i proširenje pomoćnog teksta ili Lehmana (2006) koji prati razvoj čiste, odnosno nečiste drame do postdramskoga kazališta. Ne treba dakle krenuti od usporedbi grčkih tragedija s modernim dramama jer je suvremenost obilježena postdramskim pa tražiti pripovjedača u obliku već spomenutih kora ili songa. Svako razdoblje nosi svoja strukturalna i stilska obilježja u okviru kojih treba promatrati odabrane dramske tekstove. Čini se da je spoj kognitivnolingvističkoga i stilističkoga vidokruga poticajan za razmatranje gledišta u drami zato što se u središte postulira odnos između teksta i čitatelja. Čitatelja dramskoga teksta možemo usporediti s pozicijom prislušivača². Naime, čitatelj/publika prislušuje razgovor u kojem sudjeluju svi dramski likovi. Točnije čitatelj/publika promatra iznesenu priču. U dramskome diskursu čitateljska je pozicija usložnjena – kada se čita, čin je »gledanja« metaforički, no kada se čitatelj pretvara u gledatelja, čin gledanja postaje doslovan.

(PRISTRANI) POSREDNIK

Za stilističko poimanje gledišta, dakle ono koje bi u prvi plan postavilo suradnju s lingvistikom, više nego teorijom književnosti, bitno je istaknuti da jezik postaje alat kojim se djeluje. Točnije jezikom se posreduju misli. Iako se prethodno može činiti samorazumljivim, smatramo da nije zgorega još jednom napomenuti kako bismo se odmaknuli od potrebe pronalaska pripovjedača u dramskome tekstu. Ta ista potreba zasad je rezultirala ponajviše njegovim razotkrivanjem u dramskim dijelovima koje Aristotel pripisuje isključivo dramskoj mimezi, kao što su prolog, epizodij, eksod i korski dio. Primijetili smo da je te dijelove bilo

² Posuđujem Hermanov (1994) termin *eavesdropper* (prislušivač, nap. a.) koji koristi kako bi objasnio prirodu dvostruke deiktčnosti lične zamjenice *ti* u kontekstu pripovijedanja u drugom licu. Ono što razumijemo kao govornu situaciju samo je dijelom veće mreže govornih situacija kojima trenutačna teži, a ne može ih izbjeći. Prema tome, pripovijedanje u drugom licu sugerira postojanje sugovornika samo zato što postoje drugi sugovornici ili primatelji poruke. U oslikavanju pozicije čitatelja dramskoga teksta, koji nije izravno apostrofirani, ali se doima da kao stvarni sudionik prisustvuje drami, može se reći da prislušivanje opisuje radnju u koju je neposredno uključen.

lakše odrediti pripovjedačkima zbog njihove drugačijosti u odnosu na replike, no ipak nije do kraja jasno kome se pripisuju – implicitnom, eksplicitnom pripovjedaču, autoru, posebnom dramskom liku ili više glasova likova (Bionda 2022: 103). Richardson se primjerice posvetio opisivanju različitih pojava pripovjedača na komunikacijskoj razini lik-lik (unutrašnji, monodramski, generativni i okvirni pripovjedač te implicitni i historijski autor (1988: 210-211). Ipak malo se pažnje posvetilo realizaciji gledišta u scenskim uputama. Razlikujući eksplicitne od implicitnih scenskih uputa, a vodeći se stavovima Wales i Veltruskyja, McIntyre (2006: 77-79) pretpostavlja moguću pojavu autorske perspektive ili »autorskih bilješki« u scenskim uputama. Tek se dijelom ograđuje od takvih stavova podsjećajući na to da neki književni teoretičari prepoznaju pripovjedne elemente samo u govoru likova.

Možda je za stilističko poimanje gledišta korisnija McIntyreova zamjedba da čak i dramski tekstovi koji nemaju pripovjedača (ili on nije ekspliciran kao *dramatis personae*, op. a.), mogu na neki način posjedovati pripovjedne aspekte pritom podsjećajući na *Petra Pana* u kojemu su scenske upute pristrane Petrovu gledištu (2006: 4). Čini se dakle da bez obzira na opredmećene figure pripovjedača ipak postoji određena razina posredovanja³, ali nije uvijek jasno koji je njezin izvor.

³ Odlučujem se koristiti termine kao što su *posredovanje* i *posrednik* potaknuta razilaženjem između Chatmana i Bordwella o filmskom pripovijedanju i instanci pripovjedača. Chatman naime postulira instancu filmskoga pripovjedača koja djeluje između implicitnoga autora i pripovjedača, a pritom ne mora koristiti glas (1990: 113). Bordwell se pak, fokusiran na doživljaj gledatelja, u potpunosti odmiče od potrebe posredovanja priče filmskim pripovjedačem u bilo kojem pogledu pa tako odbacuje i implicitnoga autora, a nizanje motiva koji stvaraju priču upućenu gledatelju shvaća kao proces koji stvara gledatelj (1985: 62). Pritom kao korisna metodološka potka služi promišljanje Marine Brcko o tome da se dramski tekst od epskoga može razlikovati na temelju posredovne instancije, pri čemu se može reći da se autorica Chatmanu približava ponajviše kroz stav da scenski prikaz može figurirati kao posredovna razina pripovjedača (1988: 329). U konačnici smatram da se posredovanje i posrednik uklapaju u semiotički i kognitivistički pogled na dramski i kazališni diskurs imajući ponajprije na umu Nöthovu četvrtu definiciju teksta kao kulturne poruke ili, pojednostavljeno, priopćaja upućena od pošiljatelja uz posredništvo koda primatelju (2004: 392), prilikom čega je naglašena uloga primatelja iz kognitivističke perspektive, a također i posebnost dramske kao i kazališne umjetnosti koja svoj puni potencijal ispunjava

Može se stoga tvrditi da se u scenskim uputama ponekad vješto skriva pristrani posrednik kroz čije će očiste čitatelj prisluškovati najavljenju razmjenu replika. Pristrani posrednik pojavljuje se primjerice u scenskim uputama Krležine *U agoniji*:

Laura sluša njegov polutihu šarmanтни glas, njegovu advokatsku pamet, koja joj je zapravo toliko puta pomogla, a sada se po svemu sprema da je ostavi i osjeća duboku potrebu da progovori. (176-177)

Podebljane sintagme *polutihu šarmanтни glas* ili *njegova advokatska pamet* sugeriraju čitatelju da je posrednik u scenskim uputama pristran Lauri, to jest da će dramsku sekvencu promatrati iz njezina očista. Takav zaključak proizlazi iz karakterizacije likova koji čine agonijsku dramsku geometriju – Laure, Lenbacha i Križovca. Prema pragmalingvističkim alatima zaključuje se da glavni sukobi proizlaze iz antagonističkoga shvaćanja jezika, odnosno Laurinih konstativnih i Križovčevih performativnih iskaza (Pišković 2007). Točnije svi se likovi međusobno etiketiraju ili optužuju jedni druge za neprikladno korištenje jezika, pri čemu se Laura najčešće služi različitim oblicima govornih činova negativnoga vrednovanja, primjerice:

Laura: Da, da, sve je to lijepo, mili moj, i ti govoriš vrlo šarmanтно. Ali ako stanem izvan tvojih riječi, ako se otmem sugestiji tvoga govora, meni se ustvari čini kao da se zagamilavaš riječima, das ist eben deine Advokatenart und -weise! Ti govoriš da ispod tvojih riječi ne bi probilo ništa stvarno! (2001: 177)

Laura: Meni je taj advokatski način, moram priznati, stran! Ja ne mogu da pojmm kako netko može da misli po shemi: advokatski pro i kontra. (2001: 199-200).

u susretu s gledateljem. Navedeni termini omogućuju dramskome i kazališnom diskursu da se izdignu od naratološke terminologije i potrebe da se u drami vidi pripovjedač, ali istovremeno dopuštaju da se posredovanje ostvari i pripovijedanjem i instancom pripovjedača, koji pritom nije natkategorija, nego je jednakovrijedna instanca svim dramskim i kazališnim posrednicima priopćaja nekom gledatelju.

Ne poznajući situacijski kontekst, može se činiti da bismo svako etiketiranje ili opisivanje čijega govora, ponašanja i karaktera mogli ocijeniti pristranim. U posve kratkim crtama potrebno je objasniti da se Laurina karakterizacija temelji na, gotovo oksimoronski konstativno-disensnim strategijama kojima prokazuje nesklad između Križovčeva ponašanja i njegovih iskaza, a možda i bitnije jest to što se njegove konsensne strategije vrlo površno realiziraju upravo u hladnom od-vjetničkom jeziku koji nipošto nije usklađen s visokom emocionalnom situacijom u kojoj se zatekla Laura. I dok je Laurino negativno vrednovanje deiktički smješta u polje sa sugovornikom Križovcem, pristrani posrednik u scenskim uputama zaogrnuo se, genetteovski rečeno, trećim glagolskim licem i ličnim zamjenicama muškoga roda čineći s čitateljem prisluškujući duo.

Drugi dio početnoga pitanja pretpostavlja dublje razmatranje i supostavljanje teksta i predstave. Ponovno će se u pomoć prizvati zasad jedino, koliko je nama poznato, McIntyreovo stilističko proučavanje razlike između teksta i izvedbe. Stilističar tvrdi da je razlika između teksta i izvedbe u tome što se u filmovima i kazalištu gledašte doživljava izravno, dok se kod čitanja dramskoga teksta gledašte doživljava neizravno, odnosno zamišlja se kao rezultat interakcije s jezikom teksta, kao što se fiktivni likovi i svjetovi zamišljaju čitajući romane (2006). Mogu se primijetiti nelogičnosti ovoga stava. Primjerice nije jasno zašto su upareni film i kazalište kao antipodi dramskome tekstu, kada je poznato da u filmskoj umjetnosti postoji posrednik, a to je oko ili objektiv kamere, dok se u kazalištu posrednici još više usložnjavaju.

Smatram da je u proučavanju gledašta korisno uključiti multimodalnostili-stičko razlikovanje pojmova medija i modusa,⁴ pri čemu bi se njihova primjena

⁴ O razlikovanju pojmova medija i modusa razmišljali su unazad tridesetak godina ponajviše semiotičari kao što su Kress i Leeuwen, ali i kognitivisti poput Forcevillea, Gibbons i Nørgaard. Za potrebe ovoga rada iskoristit ću Kressovo i Leeuwenovo pojaš-njenje kako bih što plastičnije predstavila razliku uz napomenu da kognitivistički pogled nije neprihvatljiv, dapače potiče se kombiniranje sociosemiotičkih i kognitivnih kategori-zacija modusa pogotovo u kontekstu dramskoga diskursa koji pripada i literarnom i poli-semiotičkom kontekstu. Kress i van Leeuwen medije doživljavaju kao materijalne izvore korištene da bi se dobili događanja i proizvodi, a moduse shvaćaju kao semiotičke izvore kojima se oblikuju tipovi interakcije i diskursi (2001: 22). Medij tako može biti primjerice

razlikovala prema tome pristupamo li gledištu u kontekstu dramskoga ili kazališnog teksta. U prvotnome slučaju gledište se posreduje medijem jezika, koji se može materijalizirati različitim modusima, primjerice pragma- ili kognitivnolingvističkim modusima, deiktičkim oznakama itd. U kontekstu kazališnoga teksta broj medija i modusa povećava se, pa medij više nije jezik nego glas, tj. govorni aparat, a modusi se računaju na više paralingvističkih ili (ne)lingvističkih elemenata. Osim što bismo dramski i kazališni tekst mogli razlikovati prema mediju u kojem se materijaliziraju, oba bi pojma svoja razlikovna obilježja mogla pronaći i u načinu ostvarivanja gledišta. U tom smislu, McIntyre je na dobrom tragu kada kaže da se gledište doživljava različito u kazalištu i čitanju (2006: 12), ali govoriti o razlikovanju u okviru izravno-neizravno nije dovoljno detaljno razrađeno.

Prije svega u obama slučajevima primatelj poruke ključna je instanca jer upravo se preko njega ostvaruje gledište. I u slučaju čitanja i u slučaju gledanja predstave uključena je primateljeva kognicija, ali je podražena različitim medijima i modusima. Čitatelj uključuje osjet vida, dok publika uključuje više različitih osjetila, najčešće vid i sluh. Osjet vida pruža čitatelju, odnosno publici, izravnu interakciju s dramom koja je materijalizirana u različitim medijima pa je moguće reći da se u obama slučajevima gledište posreduje, a ne doživljava izravno, dok se kognitivno procesuiranje poruke također odvija dvama različitim načinima – u prvom se slučaju promatranje drame vrši gledanjem, odnosno čitanjem, dok se u drugom promatranje odvija gledanjem, slušanjem, a ponekad i dodirom.

DEIKTIČKO PREKLJUČIVANJE

S obzirom na to da čitatelj stupa u interakciju s jezikom dramskoga teksta, gledište je moguće ostvariti barem na toliko načina koliko postoji lingvostilističkih razina ili grana. Stoga se stilističaru predlaže da se od širega poimanja toga kako se gledišta manifestiraju u dramskom tekstu usredotoči na to kako se stvara odre-

muzički instrument ili radio, a modusi su šireg dijapazona te ovisno o sociosemiotičkoj ili kognitivističkoj perspektivi mogu biti korištena tipografija, boja, slika, odnosno dvostruka deiktička subjektivnost, mimeza i očudenje (Nørgaard 2019: 20, 32).

đeno gledište. Ljudsku imaginativnu i interpretacijsku mogućnost postavljanja u tuđe gledište ili sposobnost prebacivanja u tuđe deiktičko stajalište prepoznala je kognitivna stilistika (Bionda 2022: 113). Budući da su deikse diskurzna kategorija i ovisе o komunikacijskom i situacijskom kontekstu, ne možemo govoriti o konačnom popisu deiktičkih polja⁵, no nabrojimo dosad utvrđena i opisana: spacijalno, temporalno, perceptivno, relacijsko, tekstualno i kompozicijsko (Gibbons, Whiteley 2018: 162-163). Za stilističku interpretaciju promjene gledišta u drami važno je da su kognitivni stilističari složni oko pojma deiktičkoga preključivanja, tj. mogućnosti prebacivanja na različite deiktičke koordinate, primjerice drugih govornika ili u fikcionalni svijet (Bionda 2022: 113).

U središtu zanimanja više nije potreba da se dokaže ili poništi mogućnost postojanja pripovjedača ili pripovjedne instance u dramskom diskursu. Stoga pojava (opredmećenoga) pripovjedača u dramskom diskursu (bilo kao *dramatis personae*, bilo u scenskim uputama) za stilističku interpretaciju nije neobična pojava, važnije je utvrditi njegovo deiktičko polje, kojim se modusima čitatelj/publika preključuju u njegovo polje te kako se on preključuje u druge fikcionalne svjetove, ali i na kojim komunikacijskim razinama dramske diskurzne stratosfere funkcionira. Short primjerice tvrdi da drame koje imaju eksplicitno uključenoga pripovjedača djeluju mehanizmima koji vode reakciju čitatelja/publike, što nije

⁵ Deiktičko polje kompleksan je pojam o kojemu i dalje raspravljaju kognitivisti stoga ću za potrebe ovoga rada ukratko predstaviti dosadašnje spoznaje i recentno McIntyreovo istraživanje konkretno vezano uz dramski diskurs. Deiktičko polje prvi je definirao Bühler (1982) kao skup deiktičkih izraza koji se svi odnose na isti deiktički centar. Navedenu definiciju preuzima Stockwell (2002), dok ju Galbraith (1995) proširuje na tri različita aspekta deiktičkoga polja – deiktičko polje koje se odnosi na govornikovo stvarno okruženje, deiktičko polje koje se odnosi na govornikov ili piščev vlastiti diskurs te deiktičko polje koje je dijelom mašte ili sjećanja. McIntyre napominje kako teoretičari deiktičkoga pomaka ne uvažavaju činjenicu da nije dovoljno razumjeti lokaciju govornika kroz odrednice prostora i vremena, nego je potrebno uključiti i odnose osobe, iz čijega se deiktičkog centra konstruira deiktičko polje, s drugim ljudima (socijalne deikse). Stilističar razlikuje deiktičko polje u stvarnosti i deiktičko polje u fikciji, pričem se u stvarnosti nije moguće preključiti u isto deiktičko polje svojega sugovornika, a u fikcionalnome svijetu jest (prema McIntyre 2006: 106–107). Prema tome moguće je čitateljevo preključivanje ponajprije u deiktičko polje fikcije, a zatim u različita deiktička polja likova ili glasova.

slučaj s prototipnijim dramskim diskurznom strukturama (1996: 172). McIntyre, nastavno na Shorta, primjećuje kako čitatelj/publika ne mora uvijek biti na drugom kraju komunikacijskoga kanala u slučaju da je ekspliciran pripovjedač u drami. Drugi kraj mogu činiti ostali dramski likovi koji izvode govorne činove i radnje u skladu s pripovjedačevim nahođenjem (2006: 10).

Kao primjeri mogu poslužiti uvodne sekvence dviju drama suvremenih hrvatskih dramatičara koji upravljaju čitateljskim preključivanjem u fikcionalna deiktička polja, ali i preključivanjem likova. Radi se o uvodnoj sekvenci Lozičina teksta *Reces i ja* te Martinićeva *Bilo bi šteta da biljke krepaju*.

I. Suzana. Jutro. Stan 1. (Prolog)
(Suzana sjedi na krevetu u svojoj sobi.)
SUZANA: (...)

I dok sam tako sjedila na svom krevetu i razmišljala o tišini, odlučila sam sjesti i pisati. Prva rečenica koju sam napisala nije bila: »Ljudi se boje tišine«. Ne volim patetiku. Napisala sam: Gospodin Jozef jutros se probudio s osmijehom na licu. Odlučio je ne dopustiti kompresorima koji ruju u njegovoj ulici da ponište taj osmijeh. Istrčavši iz kreveta, pojurio je na prozor i povikao:

JOZEF: Tiše! Tiše! (Reces i ja; drame.hr 2010)

...

Glumica se upravo vratila iz trgovine sa punim plastičnim vrećicama namirnica. Kada je ušla u stan možda je pozdravila, a možda je samo prošla pogledom po prostoriji, kao da gleda da li je sve na svom mjestu. Glumac možda vadi suđe iz perilice, a možda gleda televiziju. A možda radi nešto potpuno drugo.

U mojoj glavi glumica čvrsto drži vrećice u rukama i čeka kada će rečenica koju je maloprije odlučila konačno izgovoriti napustiti njezino tijelo.

GLUMICA: S nama je gotovo.

Eto to je ta rečenica.

Ne zna se koga je ta rečenica jače udarila u trbuh.

Kako se uopće ponašaju dvoje ljudi koji prekidaju? (Bilo bi šteta da biljke krepaju; drame.hr 2020)

U obama je slučajevima čitateljevo preključivanje u fikcionalni dramski svijet prvotno realizirano snažnim smještanjem u tekstualno i kompozicijsko deiktičko polje koje se na jezičnoj razini različito realizira. U Lozičinoj je uvodnoj sekvenci čitatelj smješten u deiktičko polje jednoga od likova, što je strukturalno naznačeno imenom koje se nalazi i u popisu likova, ali i naslovnim određenjem u kratkim scenskim uputama na početku. Radi se o prologu, za koji većina književnih teoretičara i teatrologa smatra da je najviša dijegetička ili pripovjedna instanca (ili najčešća). U Martinićevu se uvodu čitatelj smješta u tekstualno deiktičko polje glasa u didaskalijama koje su određene kurzivom u odnosu na ostatak teksta. U obama se slučajevima izmjenjuje govor u prvom licu i trećem licu jednine, s tom razlikom što Suzana izravno apostrofira i publiku (*Vi gospođo, Vi gospodine?*).

Razvidno je da se čitatelju u početku sugerira smještanje u deiktičko polje autoritarnoga glasa koji će posredovati čitatelju kako će djelovati dramski likovi, ali se i personalnim i relacijskim deiktivima, poput Suzaninih *gospodin Jozef* ili Martinićevih *glumac* i *glumica*, čitatelju nagoviješta da će se uskoro preključiti u deiktičko polje spomenutih likova. Nadalje oba posrednika funkcioniraju na dvjema razinama, s jedne strane posreduju događanja dramskim likovima, a s druge strane čitatelju. Međutim njihovo je posredovanje različite jačine, a veći se ili manji autoritet opetovano jezično označuje tekstualnim i kompozicijskim oznakama, kao i modalnim izrazima (poput gomilanja *možda* kojim se želi eufemizirati ili ublažiti autorski glas u scenskim uputama), čije postojanje stilističaru sugerira da je uz kognitivnu, potrebno uključiti i pragmalingvističku vizuru, konkretno korištenje ili kršenje strategija uljudnosti. Jači je posredničar, odnosno Suzanin glas u odnosu na Martinićeve scenske upute realiziran naznačivanjem slobodnog neupravnog govora. Kako navodi Frangeš (1963: 267):

(...) slobodni neupravni govor, kao izražajno sredstvo, značajan je i vrijedan upravo zato što na prvo mjesto stavlja kategoriju Pripovjedača. Jer dok je u običnom pripovijedanju, u iznošenju događaja i tuđih riječi, Pripovjedač toliko očit da ga u navođenju tuđih riječi i ne primjećujemo, u tehnicima slobodnog neupravnog govora ne možemo ni na čas zaboraviti da je sve što se iznosi, a pogotovu tuđe riječi, filtrirano kroz sluh i govor Pripovjedačev.

U Ložičinu je tako tekstu posredovanje izvršeno u obliku dramskoga lika Suzane, što sugerira jače čitateljevo početno smještanje u fiktionalni svijet, ali i ostajanje u deiktičkom polju fiktionalnoga teksta, bez obzira na to što se odvija stalno preključivanje u deiktička polja ostalih likova. Budući da je Martinićevo posredovanje jasno naznačeno, ali i ublaženo jer nije dijelom popisa likova, nego scenskih uputa (iako komunicira međurazinski), čitatelju je njegovo gledište manje nametnuto. Balansira na više deiktičkih polja i ni u jednom se ne zadržava, to jest nijedno ne prevladava.

Promotrimo li uvodne dramske situacije na makrorazini, može se reći da tematiziraju upravo paradoksalnost proizašlu iz vezivanja slobodnoga neupravnog govora uz pripovjedačevu ulogu, ali i stapanje s glasom lika. Ovoj tezi u prilog idu Ducrotova teorija iskazivanja te Schwanitzov (2000) pokušaj objašnjenja autoreferencijalnosti pripovijedanja pomoću slobodnoga neupravnog govora kao simptoma novovjekoga pripovijedanja gdje se sučeljavaju dimenzije ispričovijedane priče i čina pripovijedanja. Upravo je Ducrotova (1987) podvojenost govornika na glumca i lika do kraja ogoljena u Ložičinu prologu u kojem se prototipnim dramskim obilježjima teksta naglašava prikazivanje čijega govora ili stvaranja teatra u teatru tako da se prikazuje zamišljen govor ili unutrašnjost vlastita govora.

ZAVRŠNI POGLED

Prethodnom se usporedbom vraćamo na početna istraživačka pitanja pa mogu, zasigurno ne u skladu s uobičajenim uzusima znanstvenoga diskursa, umjesto odgovora ponuditi nova pitanja – ako se načelno postavi teza da suvremeni hrvatski dramatičari eksplicitno ili implicitno tematiziraju pojavu pripovijedanja u drami tako da se služe tekstualnim i strukturalnim, ali i stilskim obilježjima dramskoga teksta, upozoravajući na poroznost određenja slobodnoga neupravnog govora kao pripovjedne kategorije, bismo li mogli izjednačiti pripovijedanje s prikazivanjem? Ako je odgovor potvrđan, ispunjava li se Genetteov stav (1985) da će pripovijedanje uskoro biti stvar prošlosti s obzirom na to da ga nikada ne zatječemo u savršenom, čistom obliku nego počesto s tzv. diskurzivnim umecima ili »autorskim uplitanjem« koje se može realizirati i kao pripovijedanje koje se preobražava u

diskurs pisca koji u tom trenutku piše, upravo onako kako to čini Lozica s likom Suzane ili Martinić sa scenskim uputama u svojim tekstovima.

Na primjerima korpusnih drama izlučit će se nadtema koja zaokuplja suvremene dramatičare, a to je odnos pripovijedanja i prikazivanja u dramskome tekstu pa i u kazalištu. Poslužit će se Bitijevom vraćanju svakodnevnog govoru kako bih objasnila usložnjavanje gledišta koje je moguće postići mikrostilističkim alatima u dramskome diskursu. Kada govori o fiktivnome pripovijedanju, Biti postavlja tezu da fiktivni lik postaje objektom događaja i ovisi o pripovjedaču pa o mislima i htijenjima lika saznajemo iz metalingvističkih i lingvističkih svojstava poput intonacije ili upotrebe određenoga leksika (2018: 452). Ako bitijevska metalingvistička i lingvistička svojstva shvatimo kao načine posredovanja o fizičkom ili psihičkom stanju različitih lica koja se javljaju u dramskom diskursu ili kao mikrostilističke alate kojima se posreduje čije gledište, približavamo se shvaćanju pripovijedanja kao prikazivanja, odnosno dijegezu približavamo mimezi. S obzirom na to da je gledatelj ključna instanca u shvaćanju dramskoga i kazališnog teksta kao procesa, pred njega se postavlja zadatak da prilikom gledanja drame stalno sudjeluje u preključivanju, bilo iz stvarnosti u fiktionalni dramski svijet, bilo u različita deiktička polja dramskih likova. Kognitivna i multimodalna stilistika nadaje se stoga kao izvrsna pomoćna disciplina koja se uz pomoć teorije deiktičkih pomaka i fokusiranosti na primatelja poruke oslobodila naratološke perspektive i omogućila gledištu u dramskome tekstu novi pogled.

Usmjerimo li se naime na jezična obilježja stvaranja gledišta ili jačega pozicioniranja čitatelja/gledatelja drame u čije deiktičko polje, poput slobodnoga neupravnog govora ili modalnih izraza, dajemo na važnosti uspostavljanju razlike između glumca i lika i stvaranju više glasova u dramskom diskursu. Osim toga poništavamo primjerice Szondijeva pa i McIntyreova nastojanja da se dramski tekst kategorizira (ne)čistim već po pojavi pripovjedača ili pripovjedne instance. Sigurno je da se posredovanje čijega glasa ili priče odvija kroz različite pojave u dramama od antike do danas. U antičkim dramama stilski obilježene oblike posredovanja možemo pratiti kroz uloge kora ili songa, u nekim se scenskim uputama prema korištenju modalnih izraza može osjetiti jača dramatičareva pozicija, a gdjegdje će se pojaviti i pripovjedač naznačen u popisu likova. Svi navedeni određenim metalingvističkim i lingvističkim svojstvima posreduju svoje gledište, a čije će

prevladati ovisi u jednakoj mjeri o korištenim jezičnim alatima i o gledateljevu prijanjanju u određeno deiktičko polje.

LITERATURA

- Bionda, Gabrijela. 2022. *Stilističko čitanje suvremene hrvatske drame – od dramskoga do kazališnog teksta*. Doktorski rad. Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb.
- Biti, Vladimir. 2018. »Svakodnevna priča: novi temelj teorije pripovijedanja?«, *Predaja: temelji žanra*, prir. Marks, Lj. i Rudan, E., Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, str. 445- 460.
- Bordwell, David. 1985. *Naration in the Fiction Film*. Routledge, London.
- Bricko, Marina. 1988. »Teorije pripovijedanja i drame«, *Umjetnost riječi*, br. 4, str. 317-332.
- Bühler, Karl. 1982. »The deictic field of language and deictic words«, *Speech, Place and Action: Studies in Deixis and Related Topics*, prir. Jarvella, R. i Klein, W., New York, str. 9-30.
- Chatman, Seymour. 1978. *Story and discourse*. Cornell University Press, Ithaca.
- Chatman, Seymour. 1990. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Cornell University Press, Ithaca.
- Ducrot, Oswald. 1987. »Nacrt za jednu polifonijsku teoriju iskazivanja«, *Republika*, g. 43, br. 11-12, str. 57-72.
- Fowler, Roger. 1997. *Linguistics and the Novel*. Methuen, London.
- Frangješ, Ivo. 1963. »Slobodni neupravni govor kao stilska osobina«, *Umjetnost riječi*, br. 4, str. 261-275.
- Galbraith, Mary. 1995. »Deictic Shift Theory and the Poetics of Involvement in Narrative«, *Deixis in Narrative: A Cognitive Science Perspective*, prir. Duchan; Bruder; Hewitt Hillsdale, Lawrence Erlbaum, NJ, str. 19-59.
- Genette, Gérard. 1972. *Figures III*. Editions du Seuil, Pariz.
- Genette, Gérard. 1985. *Figure*. Prev. Mirjana Miočinović. Vuk Karadžić, Beograd.
- Gibbons, Alison; Whiteley, Sara. 2018. *Contemporary Stylistics. Language, Cognition, Interpretation*. Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Herman, David. 1994. »Textual 'You and Double Deixis in Edna O'Brien's 'A Pagan Place'«, *Style*, g. 28, br. 3, str. 378-410.
- Kress, Gunther; van Leeuwen, Theo. 2001. *Multimodal discourse. The modes and media of contemporary communication*. Arnold, Oxford University Press, London/New York.

- Krleža, Miroslav 2001. *Glembajevi*. Matica hrvatska, Zagreb.
- Lehmann, Hans-Thies. 2004. *Postdramsko kazalište*. Prev. Kiril Miladinov. Centar za dramsku umjetnost, Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, Zagreb/Beograd.
- Lozica, Olja. 2010. *Reces i ja*, drame.hr, <https://drame.hr/reces-i-ja> (pristupljeno 1. svibnja 2023.).
- Martinić, Ivor. 2020. *Bilo bi šteta da biljke krepaju*, drame.hr, <https://drame.hr/bilo-bi-steta-da-biljke-krepaju> (pristupljeno 1. svibnja 2023.).
- McIntyre, Dan. 2006. *A Point of View in Plays*. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia.
- Nørgaard, Nina. 2019. *Multimodal Stylistics of the Novel: More Than Words*. Routledge, New York.
- Pfister, Manfred. 1998. *Drama: teorija i analiza*. Prev. Marijan Bobinac. Hrvatski centar ITI, Zagreb.
- Pišковиć, Tatjana. 2007. »Dramski diskurs između pragmalingvistike i feminističke lingvistike«. *Rasprave Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje*, br. 33, str. 325-341.
- Richardson, Brian. 1988. »Point of View in Drama: Diegetic Monologue, Unreliable Narrators, and the Author's Voice on Stage«, *Comparative Drama*, br. 3, str. 193-214.
- Schwanitz, Dietrich. 2000. *Teorija sistema i književnosti: nova paradigma*. Naklada MD, Zagreb.
- Short, Mick. 1996. *Exploring the Language of Poems, Plays and Prose*. Routledge, London/New York.
- Stockwell, Peter. 2002. *Cognitive Poetics: An Introduction*. Routledge, London.
- Szondi, Peter. 2001. *Teorija moderne drame 1880-1950*. Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb.
- Wales, Katie. 2001. *A Dictionary of Stylistics*. Pearson Education Limited, Harlow.

A STYLISTIC VIEW OF POINT-OF-VIEW CHANGES IN DRAMA

Abstract

The focus of the work will be point of view switching in dramatic and theatrical texts from the stylistics, more precisely cognitive stylistics and pragmastylistics perspective. Along with already known linguistic indicators of viewpoint, developed under the umbrella of pragmalinguistics, one of the goals will be to show how the performance potential of the text is reflected in deicticity. An attempt will be made to differentiate the subjective:objective dichotomy and to analyze their fusion in the emergence of the inner monologue. The cognitive-stylistic notion of deictic switching will be highlighted as particularly valuable for studying the point of view switching in dramatic and theatrical texts. Particular attention will be paid to the development of the mentioned concept as a possibility of multi-level communication in drama without the need to include an intermediate level of communication, epistemization in the pfisterian sense of the word or narrator. Using the examples of contemporary Croatian dramas such as *Reces i ja* by Olja Lozica and *Would be a shame if the Plants Died* by Ivor Martinić, the tendency in contemporary Croatian drama to thematize the relationship between presentation and narration through linguistic stylistic markers of the narrator, such as the free indirect speech, will be pointed out.

Key words: point of view; deictic switching; biased mediator; free indirect speech; cognitive stylistics