

## Lingvistika, poetika, kazalište i drama

**Abstrakt:** U članku je analiziran rad četiri autora koji su se bavili primjenom Jakobsonova modela, iznijetog u tekstu *Lingvistika i poetika* (1966), na kazališnu umjetnost. Jakobsonova podjela i obrada šest funkcija jezika (ekspresivna, referencijalna, poetska, fatička, metajezična, konativna) doživljava nužne promjene i preinake jednom kada se, umesto na poeziju, pokuša primjeniti na čitanje kazališta. Roman Ingarden, An Ubersfeld (Anne Ubersfeld), Vladan Švacov i Manfred Pfister u okviru svojih kazališnih teorija pokušali su, na razne načine i u različitim smjerovima, aplicirati Jakobsonov model pritom često pogrešno primjenjujući njegovu analizu isključivo na dramsku komponentnu kazališta, tako u potpunosti zanemarujući onu izvedbenu. Istovremeno, detaljnija analiza njihovih modela pokazuje bogatstvo mogućih primjena Jakobsona na jezik kazališta te perspektive njegove daljnje razrade. Članak završava identificiranjem potencijalnih adekvatnijih lokusa za primjenu Jakobsonovih teorija, fokusirajući se pritom primarno na poetsku funkciju.

**Ključne riječi:** Roman Jakobson, lingvistika i poetika, poetska funkcija jezika, temelji dramaturgije, semiotika kazališta

Već je u uvodu svojeg kratkog, ali utjecajnog članka *Lingvistika i poetika* (1966) Roman Jakobson naznačio jednu bitnu značajku vlastitog izlaganja koja je omogućila da značaj njegova istraživanja o šest funkcija jezika nadiđe uske granice lingvistike, odnosno poetike. Utvrđujući da „mnoge poetske odlike pripadaju ne samo nauci o jeziku nego celokupnoj teoriji znakova, tj. opštoj semiotici“ (Jakobson, 1966: 286), te da „jezik deli mnoga svojstva s nekim drugim sistemima znakova“ (Jakobson, 1966: 286), Jakobson je nedvosmisleno naznačio mogućnost primene modela koji nudi i na druge sustave znakova. Iako je sam više okupiran konkretnim odnosom između dviju navedenih disciplina, što je preokupacija koju će od njega naslijediti i drugi autori, nego isprobavanjem navedene sugestije, i premda se njegovo izlaganje temelji isključivo na ispitivanju poezije, odnosno načina na koji se različite funkcije jezika, a posebno ona poetska, u njoj pojavljuju, njegova teza nije ostala neistražena i više se autora okušalo upravo u primjeni njegove teorije na druge sisteme znakova.

Premda Jakobson pred sam kraj svog teksta ističe da „lingvist koji je gluv za poetsku funkciju jezika i proučavalac književnosti koji je ravnodušan prema lingvističkim problemima i neupućen u lingvističke metode predstavljaju podjednako očit anahronizam“ (Jakobson, 1996: 324) zadržavajući se ponovo ‘samo’ u domeni odnosa lingvistike i poetike, nije nemoguće zamisliti ekstenziju njegova iskaza te tako zaključiti da se, iz iste perspektive, anakronim danas mogu prozvati i proučavatelji drugih jezičnih i umjetničkih fenomena koji su ‘gluhi’ za poetsku funkciju jezika odnosno lingvistiku. Posljedica je to, između ostalog, i onoga što ističe Teri Iglton (Terry Eagleton) kada navodi da je strukturalizam „simptom činjenice da je jezik – sa svojim nejasnoćama, tajnama i skrivenim smislovima – postao koliko paradigma toliko i opsesija intelektualnih krugova dvadesetog stoljeća“ (Eagleton 1987:114).

Pa iako navedene perspektive danas više nisu nužno u središtu interesa teorijskih istraživanja, one su svakako njihovom bitnom sastavnicom ili barem pretpostavkom. Predmet ovog ogleada bit će stoga upravo analiza načina na koji je Jakobsonov model primjenjivan u analizi kazališne umjetnosti, s naglaskom na prepoznavanju mjesta koje u njoj zadobiva poetska funkcija. Bit će pritom obrađeni doprinosi nekoliko autora koji, iako ne pripadaju suvremenoj teorijskoj misli, svakako na nju imaju utjecaja. Riječ je o, kronološkim redom, Romanu Ingardenu, Vladanu Švacovu, Ane Ubersfeld i Manfredu Pfisteru. Navedeni autori zasigurno nisu jedini koji su koristili Jakobsona u vlastitim analizama dramskog i kazališnog diskursa, te navedeni odabir u tom smislu nipošto nije finalan, no, s obzirom na raspon njihovih pristupa, svakako ga možemo smatrati reprezentativnim presjekom Jakobsonove prisutnosti u kazališnoj teoriji.

\*\*\*

Iako se u istom članku dotiče i već spomenutih specifičnosti lingvistike odnosno poetike i posebice odnosa tih dviju domena u kontekstu proučavanja književnosti, odnosno ‘verbalne umjetnosti’ kako je on imenuje, fokus će ovde biti isključivo na predstavljanju Jakobsonova modela šest funkcija jezika, s naglaskom na onu poetsku. Navedeni se model temelji na pregledu „činilaca koji ulaze u sastav svakog govornog događaja, svakog čina verbalnog opštenja“ (Jakobson 1966: 289). Shematski prikaz tog komunikacijskog sistema temelj je za ‘drugostupanjski’ shematski prikaz funkcija u kojem je svaki od činilaca navedenog procesa povezan s jednom od funkcija, po sledećem principu:

pošiljalatelj	ekspresivna
kontekst	referencijalna
poruka	poetska
kontakt	fatička
kod	metajezična
primatelj	konativna

Vjerojatno najbitnija napomena koju treba navesti uz ovaj prikaz sastoji se od dvije komponente: s jedne je strane tu Jakobsonovo 'upozorenje' da „iako razlikujemo šest osnovnih aspekata jezika, moramo ipak reći da bi teško bilo naći verbalne poruke koje bi vršile samo jednu funkciju“ (Jakobson, 1966: 290), a s druge činjenica na koju ukazuje Beker kada kaže da je Jakobson smatrao „umjetničko delo sustavom postupaka u hijerarhijskom odnosu u kojem je odlučujući postupak nazvao dominantom“ (Beker, 1999: 28). Drugim riječima: ne postoji verbalni iskaz koji ne karakterizira svih šest funkcija koje uvek istovremeno postoje u njemu, ali je pri tome uvijek jedna od njih nadređena drugima. Važno je naglasiti da njena nadređenost ne implicira samo podređenost ostalih pet, već i nejednak odnos njihovih snaga, kako u odnosu prema dominant, tako i prema ostalim podređenim funkcijama.

Umjesto konciznije elaboracije pojedinih funkcija, ovdje ću se zaustaviti isključivo na ekspliciranju one poetske, s obzirom na to da Jakobson „poetsku funkciju ne smatra jedinom u umjetnosti riječi, ali mu se ona čini dominantnom“ (Beker, 1999: 28). Kako navodi Iglton, „*poetska* funkcija prevladava onda kada se komunikacija bavi isključivo porukom, kad su u *prvi plan izbačene* same riječi, a ne ono što govori onaj koji govori, s ciljem i u situaciji u kojoj govori“ (Eagleton, 1987: 113, kurziv autorov). Radi se, dakle, o situaciji u kojoj jezik svraća pozornost na samoga sebe, što i sam autor demonstrira u analizi koja sačinjava drugu polovicu njegova eseja.

Važno je pritom istaknuti i da bi „svaki pokušaj svođenja poetske funkcije na sferu poezije ili ograničavanja poezije na poetsku funkciju predstavljao varljivu simplifikaciju“ (Jakobson, 1966: 294), čime Jakobson zapravo upozorava na to da dominacija poetske funkcije u poeziji nije nužnost već prije stvar, uvjetno rečeno, *preferencije* odnosno autorske odluke. Jakobsonov interes, odnosno nagnuće prema baš takvoj vrsti *poetske poezije* koja neprestano radi na isticanju predmetnosti vlastitog jezika, objašnjavaju ne samo njegove veze s praškim odnosno moskovskim lingvističkim krugom i društvom OPOJAZ<sup>1</sup> prije toga, već i veze s Majakovskim i ruskim futuristima, odnosno činjenica da je to bila i generalna inklinacija njegovih istraživanja.

Međutim, i on sam navodi primjere epske odnosno lirske poezije u kojima se primarno manifestiraju referencijalna odnosno emotivna funkcija, dokazujući tako da u poeziji nema mjesta monopolu *poetskog*, dok s druge strane navodi i poetsku uporabu jezika u potpuno *nepoetskim* jezičnim pojavama poput reklama. Upravo je to druga bitna posljedica njegova navoda o odnosu poetske funkcije i poezije – ponovno podsjećanje na aspekt koji je istaknut u uvodnom paragrafu ovog rada, a koji se tiče primjenjivosti Jakobsonova modela kako na ostale jezične sustave, tako i na sustave znakova *en général*. Već spomenuti teoretičari drame i kazališta posvetili su se upravo proširenju njegova modela na kazališnu umjetnost i u njoj pokušali pronaći adekvatne primjere pojave navedenih funkcija.

1 ОПОЯЗ, Društvo za istraživanje poetike jezika, osnovali su lingvisti i literarni kritičari u Sankt Peterburgu 1916. godine, a uticalo je, između ostalog, na razvoj ruskog formalizma.

\*\*\*

Promjene koje Jakobsonov model doživljava preseljenjem u druge sustave znakova neminovno su brojne. Za ilustraciju je dovoljno navesti problematiku koja nastaje s pokušajem ustanovljavanja onoga (onih?) koji u pozorištu ispunjava(ju?) funkciju pošiljatelja u njegovom modelu – je li to dramatičar, dramaturginja, redatelj, jesu li to glumci, odnosno izvođačice ili neka od njihovih kombinacija?

Stvari postaju još kompliciranije ako imamo na umu da je priroda kazališta kao sustava znakova predmet brojnih nesuglasica. Totalitet navedenih sporova nemoguće je sustavno izložiti na ovom mjestu, ali moguće je zahvatiti barem jedan njihov dio. De Marinis ukazuje na jedan takav element kada, kao jedno od ograničenja praškog lingvističkog kruga, navodi njihovu „pansemiotičku opsjednutost, koja ih navodi na to da kazalište i predstavu zamišljaju kao do kraja značenjske fenomene, gde je sve znak, sve uvijek upućuje na “drugo“, čime postaje „nemoguće zahvatiti [...] temeljnu dvodimenzionalnost kazališta, koje nikada nije samo fikcija [...], nego je uvijek i stvarni *performance*, zbiljski događaj“ (De Marinis, 2006: 11). Ta specifična priroda kazališta, logično, predstavlja priličan izazov svakom pokušaju zauzdavanja kazališta u okvire jasno strukturiranog sustava. Iako De Marinis tu kvalitetu naziva dvodimenzionalnošću kazališta, smatram da je taj naziv prilično varljiv, jer automatski aludira na dvodimenzionalnost pojavnosti literarnih formi, dok se zapravo tiče temeljne trodimenzionalnosti kazališnog fenomena, odnosno načina na koje on okupira vreme i prostor. Drugim riječima, valja imati na umu da se „dramski tekst kao ‘izvedeni’ tekst, za razliku od čisto književnih tekstova, ne služi samo jezičnim, nego i neverbalno-akustičnim i optičkim kodovima; on je sinestetički tekst“ (Styan, 1975; prema Pfister, 1998: 29).

Ako se takvo gledište Pražana može smatrati jednim krajem spektra problema koji proizlaze iz poimanja kazališta kao znakovnog sustava, na drugome se svakako nalazi poistovećivanje kazališta s njegovim pisanim predloškom odnosno dramom. Tako De Marinis, iscrtavajući povijest kazališne semiologije, kao jednu od najbitnijih zasluga tog istog praškog lingvističkog kruga, kojemu je, kao što je poznato, Jakobson bio jedan od osnivača, navodi to što su „vrlo smjelo i primjereno znali odrediti pojam teorijskog predmeta kazališne semiotike, prepoznajući ga točno u predstavi, u postavljanju na scenu, a ne u pisanom tekstu“ (De Marinis, 2006: 12). Međutim, u nastavku istog izlaganja ističe koliko je, tokom povijesti, odnos između drame i kazališta bio kompleksan i često upravo inverzan u odnosu na navedeno ‘otkriće’ Pražana. Drugim riječima, ističe da je vrlo često, u središtu istraživanja, umjesto kazališne bila dramska umjetnost. To, naravno, samo po sebi nije ‘krivo’, pod uvjetom da se *drama* istražuje kao *drama*, a *kazalište* kao *kazalište*. No De Marinis cilja na one slučajeve u kojima se *kazalište* istraživalo kao *drama* što je, s obzirom na logocentrični karakter zapadnog teatra i teorije koja ga prati, vrlo često bio slučaj.

Pomicanjem po skali između dva navedena ekstrema semiotičkog pristupa kazalištu suočavamo se s brojnim izazovima koji su u prošlosti uglavnom rješavani nekim oblikom nužno redukcionističke analize, a često su bili i predmetom potpuno krivih interpretacija kao što će pobliža analiza primjene Jakobsonovog modela u kazališnoj teoriji i pokazati. Iako su nedoumice u tom smislu brojne – od već spomenute transformacije pošiljatelja u Jakobsonovu modelu preko definicije kazališnog znaka, a samim time i određivanja jedinica semiotičkog istraživanja kazališta, do obračunavanja s relativnom neponovljivošću kazališta – ovdje ću se zadržati na obrađivanju samo onih elemenata koji se direktno dotiču identificiranja pozicije poetske funkcije u kazališnom izričaju.

\*\*\*

Roman Ingarden u svojoj se elaboraciji problema funkcije govora u kazališnoj predstavi ne dotiče Jakobsonova modela, čemu se ne treba posebno čuditi, s obzirom na to da su oba teksta prvi puta objavljena iste godine. No, njegov tekst *O funkciji govora u kazališnoj predstavi* (1981) u nekim je trenucima začuđujuće blizak Jakobsonu, da bi se, u nekim drugima, prilično udaljio od njega, što je i razlog da mu ovde neću posvetiti više prostora, s obzirom na to da iz njegovog pregleda jezičnih funkcija izostaju neke bitne komponente na temelju kojih bi se mogao direktnije povezati s Jakobsonom, kao što je, na primer, upravo poetska funkcija. Ali usprkos tomu, i usprkos činjenici da Ingarden prepoznaje tek četiri funkcije govora (predstavljanja, izražavanja, komunikacije i uticanja), zaključci koje donosi o njegovu položaju u kazališnoj predstavi, korisni su za detektiranje nekih promjena koje nastaju prenošenjem Jakobsona u kazalište. Tako npr. njegov sljedeći navod vrlo dobro ukazuje na izvorište jednog od najčešćih nesporazuma u tom procesu:

„Međutim, upravo navedene četiri funkcije govora u pozorišnoj predstavi čine tek samo one funkcije koje reč izgovarana na sceni vrši *u okviru* predstavljanog sveta i *za* njegovo konstituisanje. No, to još nisu sve funkcije govora u pozorišnom delu. Jer ne treba smetnuti s uma da se to delo izvodi upravo pred publikom i da je njoj namenjeno, te da reči koje su izgovorila predstavljená lica imaju da ispune još jednu funkciju – uostalom još i raznorodne funkcije – u odnosu na publiku.“ (Ingarden, 1981: 249)

Iako autori koji su se bavili primjenom Jakobsona u teatru uglavnom prepoznaju pojavu dva različita i odvojena sustava komunikacije u kazalištu, baš kao i Ingarden: jednog na relaciji lik-lik,<sup>2</sup> a drugog na relaciji likovi-publika,<sup>3</sup> nijedan od njih ne istražuje kazalište

2 S obzirom na vrijeme iz kojeg datiraju autori koje sam odabrala za analizu ne treba čuditi što u njihovim analizama uglavnom nema mjesta za same izvođače, a čak i onda kada ima, njihova uloga u modelu ne nadilazi predstavljačku funkciju.

3 Pfisterova terminologija može pomoći u njihovu jasnijem razlučivanju. On ih, naime, naziva

isključivo kao potonji sustav, već se u svakoj od varijanti *Jakobsona u kazalištu* nalaze i, više ili manje razvijeni, zameci *Jakobsona u drami*, što vrlo jasno potkrepljuje De Marinisov navod o poteškoćama koje kazalište ima u odmicanju od drame.

Ali ako imamo na umu da Jakobsonova shema zapravo prikazuje komunikacijske sustave, jasno je da je podjela na dva sustava komunikacije u kazalištu nedostatna, s obzirom na to da drama i njena inscenacija žive odvojene živote, zbog čega u kazališnoj umjetnosti zapravo možemo prepoznati postojanje čak četiri, a ne samo dva, sustava komunikacije:

1. između likova u drami
2. na relaciji dramatičar-drama-čitatelj(i)
3. između likova u kazalištu
4. na relaciji autori predstave-predstava-gledatelj(i)

Međutim, većina autora drugi sustav gotovo uopće ne uzima u obzir, a između ostala tri ne postavlja jasne distinkcije, kao da se radi o jednom cjelovitom sustavu što, jasno je, rezultira brojnim nelogičnostima, ne samo u tumačenju Jakobsona, već i u dosljednom provođenju njihovih teorija.

Naime, ako Jakobsonov model komunikacije dosljedno transponiramo na kazalište jasno je da sama konfiguracija drame, odnosno konkretan odnos lica i njihovih partnera, kako ih naziva Ingarden, postaje irelevantna u toj analizi, jer je ona ovdje tek jedan od segmenata predstave koja, u Jakobsonovoj terminologiji, zauzima položaj poruke kao jednog od šest elemenata komunikacijskog sustava.<sup>4</sup> Iako Jakobson svoje istraživanje ne temelji isključivo na 'papirnatim' oblicima verbalnog općenja, već obrađuje i trodimenzionalni govor, kazališni je izraz i u usporedbi s njim znatno bogatiji, s obzirom na to da je u njemu govor tek jedan od prisutnih čimbenika, kao što jasno u svojoj klasifikaciji kazališnih znakova navodi Kouzan (Kowzan 1975; prema De Marinis, 2006: 15). Iako i sam Kouzan navodi da je ta klasifikacija (riječ, zvuk, mimika, gesta, kretanje, šminka, rekviziti, kostim, scenografija, rasvjeta, glazba, šumovi) nužno reduktivna, ona precizno detektira disperziju drame do koje, iz semiotičke perspektive, dolazi njenim prelaskom u kazalište, gdje se rasipa u najmanje dva znakovna oblika: riječ i zvuk.

---

'unutarnjim' i 'vanjskim' komunikacijskim sustavom.

4 I ovakvo bi se poimanje moglo smatrati redukcionističkim ako se u obzir uzme De Marinisovo upozorenje da predmetom semiotičke analize kazališta ne bi trebala biti predstava već kazališna relacija koja obuhvaća puno širi i kompleksniji splet komunikacijskih i interakcijskih procesa, za potrebe ovog rada bilo bi preambiciozno upuštati se u razrađeniju elaboraciju takve spekulacije.

\*\*\*

Dok se Pfisterovo ignoriranje trećeg i četvrtog sustava može smatrati logičnom odlukom, ako imamo na umu da predmet njegove analize i jest drama, zanimljivo je da ni on, iako isključivo orijentiran na dramske predloške, ne može izbjeći referiranje na tzv. vanjski komunikacijski sustav, odnosno onaj u koji je uključena publika – što je očita pogreška u njegovoj analizi. Naime, fokus Pfisterova istraživanja je drama, ona ‘na papiru’, a prema tome, prema gornjoj shemi, druga strana tog sustava ne bi trebala biti kazališna publika, već književna publika, odnosno čitatelji i čitateljice umjesto gledatelja i gledateljica. Međutim, čak i kada u obzir uzima odnos prema publici, on opseg svog istraživanja nikada ne proširuje na ostale kazališne znakove, već i taj odnos uvek promatra iz perspektive isključivo onoga što je upisano u sam dramski predložak. Što je, iz perspektive Jakobsonova modela, također vrlo očita logička pogreška.

U tom smislu, Pfisterov je doprinos valjan dok se zadržava na detektiranju jezičnih funkcija u samoj drami, iako i ovdje samo u ograničenom smislu, jer, kao što sam već istaknula, čitavu dramu nikada ne promatra kao poruku između dramatičara i čitatelja, već kao poruku analizira pojedine replike samih likova unutar drame. Međutim, s prelaskom teksta na scenu, nemoguće je zadržati tako ograničen pogled. Zanimljiva je u tom smislu njegova napomena da je poetska funkcija „u normalnom slučaju relevantna samo za vanjski komunikacijski sustav, a ne i za komunikaciju između likova“ (Pfister, 1998: 182), jer bi je se, ovako izoliranu, moglo promatrati kao implicitni ‘poraz’ njegove analize. Naime, ako imamo na umu da Jakobson ističe da je svih šest funkcija uvijek prisutno, u svakom komunikacijskom sustavu, ta Pfisterova teza ukazuje na vrlo očitu ‘rupu’ u njegovom pristupu. Međutim, položaj poetske funkcije u njegovom modelu dodatno se komplicira izjavom koja naizgled ublažava onu prethodno. Pfister, naime, zaključuje da „to međutim ne znači da poetska funkcija načelno ne može delovati u unutrašnjem komunikacijskom sustavu“ (Pfister, 1998: 183) i tako i sam očigledno postaje žrtvom nelogičnosti vlastita pristupa.

\*\*\*

Sličnu pogrešku čini i Vladan Švacov u svojim *Temeljima dramaturgije* (1967) kada, primjenjujući Jakobsona na kazališni materijal, pozornost prije svega okreće k odnosima između likova, umjesto na odnose između predstave i gledatelja ili barem drame i čitatelja. Takvo gledište ne može se proglasiti *pogrešnim*, ali je svakako reduktivno i, iz perspektive Jakobsona, irelevantno, jer ono ne traga ni za specifičnošću dramskog, ni kazališnog jezika. Naime, kako ističe Jakobson, „glavni je predmet poetike *differentia specifica* verbalne umetnosti u odnosu na druge umetnosti i na druge vrste verbalnog ponašanja“ (Jakobson, 1966: 286). U tom smislu, poetika kazališne umjetnosti trebala bi biti usmjerena na pronalazak *differentiae specifice* kazališta u odnosu na druge umjetnosti i druge vrste izvedbenog ponašanja, što zasigurno nije pothvat u koji se valja upustiti istraživanjem univerzuma u kojem obitavaju likovi, odnosno načina na koji oni međusobno verbalno opće.

No, to nije jedina pogreška koju Švacov čini posežući za Jakobsonom. Naime, kada se upušta u ispitivanje toga trebaju li pojedine funkcije govora za svoj potpuni izraz sliku<sup>5</sup> ili ne, u njegovu izlaganju pronalazimo rečenice poput ove: „Za sada je dovoljno zapaziti kako se u emotivnoj funkciji govora neizbježno susrećemo s vizualnim momentom koji vrlo značajno sudjeluje u njezinu ispunjavanju“ (Švacov, 1976: 105). Ponovo, to je u direktnom proturječju s Jakobsonovim namjerama, jer uključuje kvalitativno razlikovanje funkcija u odnosu prema tzv. slikovnom nadopunjavanju i implicitno sadržava prilično smelu tezu da su pojedini komunikacijski sustavi necjeloviti bez prisutnosti drugih komunikacijskih sustava, te da između njih postoje logične poveznice koje uvjetuju njihov suživot. U tom je smislu Švacovljevo posezanje za Jakobsonom prilično neutemeljeno, a još ga labilnijim čini njegova mjestimična opterećenost usporedbama sa svakodnevnim govornim situacijama, što je prilično dobro vidljivo u maloprije citiranom iskazu, i što unosi dodatnu konfuziju, jer tendira ka isticanju naturalističkog kazališnog stila kao jedinog relevantnog.

Zanimljivo je stoga primjetiti da i Švacov, slično kao i Pfister, s Jakobsonom nema nevolja sve dok ne stigne do posljednje, poetske funkcije koju obrađuje u zasebnom poglavlju, dajući joj već samim tim postupkom i drugačiji predznak u odnosu na prethodne. Međutim, to ne čini zato da bi, poput Jakobsona, demonstrirao njeno funkcioniranje u kazalištu. Umjesto toga, Švacov ovdje napušta Jakobsona, ne nudeći jasne primjere poetske funkcije u kazalištu, niti njenu definiciju, (kao što čini s prethodnim funkcijama), a Jakobsonov model zamjenjuje istraživanjem *slojeva* govora. Zaključke koje donosi Švacov o poetskoj funkciji uistinu su nedovoljni za obimniju analizu, što također svjedoči o nevoljama koje i sam ima s njenim smještanjem unutar vlastitog pristupa. Tako on, ističući da lingvistika poetsku funkciju smješta uz bok ostalima, što je „sasvim razumljivo i opravdano sa stajališta lingvistike“ (1976:108), implicitno otkriva da takvo stajalište ipak nije opravdano iz perspektiva koje, za razliku od one lingvističke, ne dopiru dalje od „površinskih slojeva koji su zajednički svakom govornom oblikovanju“ (1976:108). Očito je da u te perspektive ubraja i vlastiti pristup u kojem postojanje poetske funkcije pripisuje isključivo poetskom jeziku, što je iz Jakobsonove perspektive, kako smo već videli, krucijalna pogreška.

\*\*\*

Treća autorica koja se u svojoj knjizi *Čitanje kazališta* (1982) dohvaća Jakobsona, Ane Ubersfeld, ne ponavlja Pfisterove i Švacovljeve simplifikacije. Nasuprot tome, ova autorka poetsku funkciju ispravno smješta u pojavu cjelokupne kazališne predstave kao

5 Metodologija kojom se služi Švacov nije jasno razrađena, pa tako ostaje nejasnim što sve ulazi u njegovo poimanje slike ili slikovnog nadopunjavanja, niti je igdje objašnjena tvrdnja prema kojoj pojedine funkcije uopće nužno zahtevaju takav oblik nadopune, a druge ne, već se njegovi uvidi u tom smislu uglavnom temelje na spoznajama koje su dostupne na razini intuitivnog zaključivanja.

konkretne prakse te analizira pojavu ostalih funkcija također na razini čitave predstave, a ne samo na nivou dijaloga između likova, iako mjestimice spominje i tu perspektivu.

Međutim, njene opservacije također su mjestimice kontradiktorne i nejasne, s obzirom na to da bi se npr. drugi dio njenog opisa metalingvističke funkcije zapravo mogao smatrati valjanim opisom poetske funkcije. Naime, kada kaže da metalingvistička funkcija „funkcioniše svom snagom u slučajevima kada postoji teatralizacija, rasprava o pozorištu ili pozorište u pozorištu: što će reći: moj kod je kod kazališta“ (Ubersfeld, 1982: 34), ona čini nekoliko logičkih pogrešaka. Naime, priroda tri postupka koje navodi kao topose ‘oživljavanja’ metalingvističke funkcije (teatralizacija, rasprava o kazalištu, teatar u teatru) radikalno se razlikuje – dok je cilj potonja dva tematiziranje kazališta i kazališnih postupaka, cilj postupka teatralizacije je skretanje pozornosti na teatralnost, isticanje onoga što je u kazalištu specifično kazališno, onoga što je, drugim riječima, *differentia specifica* kazališne umjetnosti. Dakle upravo je postupak teatralizacije onaj koji u kazalištu ispunjava poetsku funkciju u smislu u kojem je definira Jakobson kada joj, u literaturi, daje zadaću isticanja onoga što je specifično literarno. To međutim autorici promiče. A da ona promašuje lociranje poetske funkcije dokazuje i način na koji je nešto kasnije elaborira.

Ane Ubersfeld, naime, za razliku od Švacova i Pfistera koji šutke prelaze preko toga, u svojem prizivanju Jakobsona, spominje njegov zaključak da „poetska funkcija projektuje princip ekvivalentnosti iz ose selekcije u osu kombinacije“ (Jakobson, 1966: 296), preuzimajući ga kao centralnu nit svojeg pristupa. Pritom, međutim, zaboravlja da su za njega *selekcija* i *kombinacija* „dva osnovna načela raspoređivanja koji se primenjuju u verbalnom ponašanju“ (Jakobson, 1966: 296), što ne znači da isto vrijedi i za neverbalna ponašanja. Tako umjesto da svoje zaključke temelji na pronalasku *načela raspoređivanja* koja bi bila prilagođena kazališnom izričaju, ona ih nedodirnite preuzima i zaključuje da je:

„Pozorišno funkcionisanje više no bilo koje drugo *poetske* prirode, ako je poetski posao, kako Jakobson tvrdi, *projekcija paradigme* na sintagmu, što će reći, u konkretnom slučaju, projektovanje tekstualno-predstavljajčkih znakova na dijahronijsku skupinu predstave“ (Ubersfeld, 1982: 34).

Ane Ubersfeld je ovdje očito žrtva nekoliko logičkih nesporazuma od kojih je prvi već spomenuto automatsko preuzimanje kategorija za analizu verbalnih fenomena, bez njihovog prevođenja u kazališne termine. To, jasno je, rezultira i krivim tumačenjem pojmova *sintagma* i *paradigma* čije se funkcioniranje u kazalištu ne može riješiti zahvaljujući metaforici njihovog grafičkog prikaza kao što to autorica čini. Ona na tom mestu kao da zaboravlja vlastiti raniji iskaz da „u meri u kojoj se jedan jezik definiše kao sistem znakova namenjenih komuniciranju, jasno je da kazalište nije

jezik“ (Ubersfeld, 1982: 20). Iako nešto kasnije istu izjavu malo revidira, kako bi ipak omogućila lingvistički pristup teatru, u njoj zapravo vrlo koncizno artikulira poteškoće na koje sam ukazala na početku ovog izlaganja uz pomoć De Marinisovih zaključaka. No usprkos vlastitom upozorenju, i sama je autorica, očito, zaboravila na njih, nudeći tako sasvim krivo čitanje poetske funkcije u kazalištu.

\*\*\*

Iako bi, nakon svega izrečenog, bilo zanimljivo okušati se u adekvatnijoj primjeni Jakobsona u kazalištu, takav pothvat značajno nadilazi okvire ovog rada čiji je cilj bio samo pregled načina na koji je navedeni autor do sada obrađivan u teatrološkoj literaturi. Iako nijedan od spomenutih autora svoju analizu nije temeljio isključivo na Jakobsonu, već su se svi njime služili kao potpornjem za određene segmente vlastitih teorija, raspon nesporazuma i krivih tumačenja uistinu je fascinantant i pomalo zabrinjavajuć, jer ukazuje na učestalu zamjenu pojmova kojoj je, najčešće, ishodište u ovisnosti kazališta o drami.

Za kraj stoga ne preostaje drugo nego pokušati naznačiti što bi uistinu bilo adekvatno mjesto poetske funkcije u pozorištu. Zanimljivo je, u svjetlu svega rečenog, da rješenje navedene dileme vrlo usputno, i vjerojatno vrlo nesvjesno, nudi Pavis u svojem *Pojmovniku teatra* (2004), kada navodi da „kao i kod pjesničkog znaka koji je autoreferencijalan (Jakobson, 1963) i koji označava vlastite kodove, pri proizvodnji efekta začudnosti teatralnost je pretjerano naglašena“ (Pavis, 2004: 84). Naime, kao što sam naznačila obrađujući postavke Ane Ubersfeld, upravo je rad na isticanju *teatralnosti teatra* mjesto koje odgovara radu na isticanju *literarnosti literature*, a koji Jakobson poistovjećuje s poetskom funkcijom u verbalnoj komunikaciji. Jasno je da je Brechtov *Verfremdungseffekt* (Brecht 1966), samo jedan od načina na koji se navedeno može postići i da bi tu ulogu kod drugih autora zauzele druge metode, ali Pavisova napomena je važna, jer skreće pozornost na čitav kompleks kazališta, ne samo na njegovu dramsku komponentu, a osim toga vrlo jasno ukazuje na ono što i sam Jakobson neprestano ističe, a autori poput Švacova i Pfistera mjestimice zanemaruju. Naime, to da je poetska funkcija uvijek, u svim iskazima, prisutna, samo što je u nekima skrivena, a u nekima se namjerno radi na njenom pokazivanju. Isto to, naime, vrijedi i za postupak teatralizacije koji je prisutan kako u naturalističkom, tako i u epskom kazalištu, odnosno, ako poželimo proširiti pogled i na druge izvedbene oblike, i u kazalištu i performansu, samo što ga pojedine od tih formi nastoje izbrisati nauštrb nekih drugih funkcija, dok druge na njemu inzistiraju.

Tako se pokazuje da je primjena Jakobsonova modela u kazalištu itekako moguća, pod uvjetom da ga se promisli kao celoviti kompleks u čijim temeljima leže određene postavke vezane uz prirodu sustava na koje se odnosi, umjesto da ga se jednostavno mehanički preslika bez obaziranja na navedene konceptualne postavke

koje su, u slučaju književnosti i kazališta, potpuno drugačije. Drugim riječima, primjena Jakobsona u pozorištu mora tragati za istraživanjem *kazališnog jezika*, a ne samo *jezika u kazalištu*.

#### REFERENCE:

1. Beker, Miroslav. 1999. *Suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica Hrvatska.
2. Brecht, Bertold. 1966. *Dijalektika u teatru*. Beograd: Nolit.
3. De Marinis, Marco. 2006. *Razumijevanje kazališta*. Zagreb: AGM.
4. Eagleton, Terry. 1987. *Književna teorija*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
5. Ubersfeld, An. 1982. *Čitanje kazališta*. Beograd: Vuk Karadžić.
6. Jakobson, Roman. 1966. „Lingvistika i poetika“. u: *Lingvistika i poetika*. M. Ivić i S. Marić, ur. Beograd: Nolit, 285-326.
7. Ingarden, Roman. 1981. „O funkciji govora u kazališnoj predstavi“. u: *Moderna teorija drame*. M. Miočinović, ur. Beograd: Nolit, 244-263.
8. Pfister, Manfred. 1998. *Drama, teorija i analiza*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
9. Švacov, Vladan. 1976. *Temelji dramaturgije*. Zagreb: Školska knjiga.
10. Pavis, Patrice. 2004. *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus

### Linguistics, Poetics, Theater and Drama

**Abstract:** The article analyzes the work of four authors who dealt with the application of Jakobson's model, presented in the text *Linguistics and Poetics* (1966), to theatrical art. Jakobson's division and processing of the six functions of language (emotive, referential, poetic, phatic, metalingual, conative) undergoes the necessary changes and modifications once when instead to poetry, it tries to be applied to reading the theater. Roman Ingarden, Anne Ubersfeld, Vladan Švacov and Manfred Pfister have tried to apply Jakobson's model in various ways and in different directions, often by incorrectly applying his analysis exclusively to the drama component of the theater, thus completely neglecting the performance. At the same time, a more detailed analysis of their models shows the plethora of possible applications of Jakobson to the language of the theater, as well as the perspective of the further elaboration. The article concludes with the identification of potential, more adequate loci for the application of Jakobson's theories, focusing primarily on the poetic function.

**Keywords:** Roman Jakobson, linguistics and poetics, poetic function of language, foundations of dramaturgy, semiotics of theater