

VERNAKULARNA STILISTIKA DRAME NA PRIMJERU TEKSTOVA "OL ´ SMO ZA JEDAN DAN" I "SMIJ I SUZE STAREGA SPLITA".

Vuletić, Marina Rea

Master's thesis / Diplomski rad

2023

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:172:918973>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-26**

Repository / Repozitorij:

[Repository of Faculty of humanities and social sciences](#)



SVEUČILIŠTE U SPLITU
FILOZOFSKI FAKULTET

DIPLOMSKI RAD

**VERNAKULARNA STILISTIKA DRAME NA PRIMJERU TEKSTOVA
*OL'SMO ZA JEDAN DAN I SMIJ I SUZE STAREGA SPLITA***

MARINA REA VULETIĆ

Split, 2023.

Odsjek za hrvatski jezik i književnost

Hrvatski jezik i književnost

Stilistika

**VERNAKULARNA STILISTIKA DRAME NA PRIMJERU TEKSTOVA *OL'SMO ZA
JEDAN DAN I SMIJ I SUZE STAREGA SPLITA***

Studentica:

Marina Rea Vuletić

Mentorica:

doc. dr. sc. Eni Buljubašić

Komentorica:

prof. dr. sc. Marijana Tomelić Ćurlin

Split, ožujak 2023.

SADRŽAJ:

1. UVOD.....	1
2. STILISTIKA.....	3
2.1. STIL.....	3
2.2. STILISTIČKI PRAVCI	4
2.3. VERNAKULARNA STILISTIKA	7
3. STILISTIKA DRAME.....	10
3.1. DEIKTIČKA ARTIKULACIJA JEZIKA	11
3.2. KOMUNIKACIJA U DRAMSKOM TEKSTU I NA SCENI.....	12
3.3. TIPOVI JEZIKA U DRAMSKOM TEKSTU	14
3.4. TURNUSI I UZIMANJE RIJEČI	17
3.5. STRUKTURA KONVERZACIJE	17
3.6. DRAMSKI DIJALOG I JEZIČNE FUNKCIJE	19
3.7. PRAGMATIČKI ASPEKTI U DRAMSKOM DISKURSU	22
3.8. TIPOVI DIJALOGA I MONOLOGA.....	27
3.9. DIDASKALIJE.....	29
3.10. PAUZA I ŠUTNJA U DRAMI	31
3.11. GOVORNA KARAKTERIZACIJA	32
4. SPLITSKA ČAKAVŠTINA U KAZALIŠTU	34
5. JEZIČNE ZNAČAJKE SPLITSKE ČAKAVŠTINE	40
5.1. FONOLOGIJA.....	40
5.2. MORFOLOGIJA	40
5.3. SINTAKSA.....	41
5.4. LEKSIK.....	41
6. VERNAKULARNA STILISTIKA DRAME.....	42
6.1. <i>OL'SMO ZA JEDAN DAN</i>	42
6.2. <i>SMIJ I SUZE STAREGA SPLITA</i>	54
6.3. OSVRT	66
7. ZAKLJUČAK.....	70
8. PRILOG.....	72
SAŽETAK	73
LITERATURA	75

1. UVOD

Stilistika je filološka disciplina koja se nalazi na raskrižju između znanosti o jeziku i znanosti o književnosti te se bavi proučavanjem stila. Vernakularna je stilistika grana stilistike koja se bavi tekstovima koji nisu pisani na standardu. Nažalost, može se reći da je bogate, ali nedovoljno obrađene gađe i da zahtjeva još proučavanja i istraživanja. Drama kao književna vrsta stilistički je najmanje analizirana.

Cilj je ovog rada stilističkom analizom drama *Ol'smo za jedan dan* i *Smij i suze starega Splita*, koje su pisane na dijalektu, točnije splitskoj čakavštini, pridonijeti stilistici dramskih tekstova koji nisu pisani na standardu. Splitska čakavština u primjeru spomenutih dramskih tekstova puna je emotivnosti te često se koristi neposredan, svakodnevni govor, što stvara posebnu atmosferu čakavskih drama. Također, običaj korištenja narodnih poslovice, igara riječi i drugih formi vjerno prikazuju splitski duh i životni stil tog vremena. Stilistička su promatranja djela na splitskoj čakavštini jedinstvena i prepoznatljiva. Uvode nas u autentičnost splitske kulture, predstavljajući osobiti način života, misli i djelovanja u ovom kraju i zbog toga bi se trebalo težiti istraživanju i analiziranju tekstova pisanih na čakavštini jer nažalost ovo je područje još uvijek oskudno istraženo.

Rad se sastoji od nekoliko cjelina. Uvodni je dio posvećen definiranju stilistike, stila i stilskih pravaca. Zatim se dotiče vernakularne stilistike odnosno dijalekatske stilistike. Slijedi stilistika drame, točnije smjernice za analizu dramskog diskursa. U tom se dijelu najviše razlažu deitička artikulacija jezika, komunikacija u dramskom tekstu i na sceni, tipovi jezika, turnusi, struktura konverzacije, dramski dijalog i jezične funkcije, pragmatički aspekti, tipovi dijaloga i monologa, didaskalija, pauza i šutnja te govorna karakterizacija. Nadalje, spominju se predstave Hrvatskog narodnog kazališta u Splitu koje su izvođene na splitskoj čakavštini u zadnjih nekoliko godina, s posebnim osvrtom na predstave *Ol' smo za jedan dan* i *Smij i suze starega Splita*, koje se na kraju rada stilistički analiziraju.

Budući da se splitski govor tijekom godina mijenjao, izabrane su predstave koje su nastale po proznim predlošcima autora koji se smatraju svjedocima vremena nekadašnjeg Splita, a to su Marko Uvodić te Ivan Kovačić. Prema tome, za predmet ovoga rada uzeti su dramski tekstovi spomenutih predstava, uz suglasnosti Gorana Golovka i Trpimira Jurkića te obje predstave odgledane više puta.

Literatura koja je bila glavno polazište za ovaj rad je *Stilistika dramskog diskursa* Marine Katnić-Bakaršić te *Vernakularna stilistika* Joška Božanića. Spomenute knjige odličan su istraživački temelj za tematiku ovog rada, ali posebne literature koja se bavi stilističkom analizom dramskih tekstova pisanih na vernakularu nema. To je područje poprilično neistraženo te se može primijetiti da se ovim radom ukazalo na brojne mogućnosti za daljnja istraživanja u polju vernakularne stilistike (drame).

Ovaj je rad spoj velike ljubavi prema kazalištu i govoru mog djeda Borisa Šegvića, „fativog“ Splitsanina, čiji me govor od malih nogu oduševljavao i u meni budio želju za istraživanjem i analiziranjem. Također, želja je i da se na ovaj način sačuva uspomena na idiom koji se uz konstantno mijenjanje, nažalost, polako gubi. Od 2012. godine, splitska čakavština proglašena je nematerijalnim kulturnim dobrom te se brojne udruge bore za očuvanje iste.

2. STILISTIKA

Stilistika se najkraće definira kao nauka o stilu. Filološka je disciplina kojoj je predmet proučavanja i jezični i književni stil. Da bi se najpreciznije definirala stilistika, trebalo bi se krenuti od pojma *stil*. Što je to stil? Umberto Eco (2005: 26) u *Šest šetnji pripovjednim šumama* govori „ali termin *stil* govori previše i premalo” i uistinu je tako. Ovom izjavom autor otvara brojna pitanja koja se vežu uz pojam *stil*, koji će u nastavku pokušati biti definiran što preciznije.

2.1. STIL

Svakodnevno se susrećemo s riječju *stil* pa se nerijetko čuju sintagme kao što su: stil života, stil odijevanja, stil ponašanja, stil nekog pisca ili slikara, stil epohe i mnoge druge. Upravo zbog te široke upotrebe vrlo je teško *stil* precizno definirati. Najopćenitija definicija nam govori da je stil način na koji se nešto radi, a stil u jeziku mogli bismo odrediti kao način izražavanja određenog sadržaja, odnosno kao različite načine izražavanja istog sadržaja (Katnić-Bakaršić 2001: 30). Krunoslav Pranjić (1998: 253) također ističe problem definiranja ovog pojma te ukazuje na činjenicu da je stil predmet proučavanja stilistike koja je humanistička znanost. Etimološko određenje termina *stil* (Gluhak 1993: 584) dolazi od latinske riječi *stilus* koja je označavala držak, pisaljku. Ako se ostave po strani sva značenja pojma *stil* i osvrne se na to što stil može značiti u jeziku i književnosti, dolazi se do definicije: u opreci između oblika i sadržaja stil bi značio ono kako je rečeno, a ne što je rečeno pa se može reći da je stil individualna uporaba jezika.

U antici je način pisanja bio predmet retorike, koja je ujedno i umjetnost književnog izraza i norma, kritički instrument u procjenjivanju individualnih stilova, umjetnosti velikih pisaca. Za stilistiku se može reći da je moderna retorika u dvostrukom obliku: nauka o izrazu te kritika individualnih stilova (Guiraud 1964: 5). Sadržaj riječi stil toliko je opsežan da nam rječnici daju dvadesetak definicija, ali stilistika ostaje proučavanje jezičnog izraza, a stil, doveden do osnovne definicije, način je da se izrazi misao posredstvom jezika (Guiraud 1964: 6). Govoreći o modernoj stilistici možemo govoriti o novoj koncepciji jezika i stila. Dakle, od 18. st. raskidaju se okviri retorike – jezik više nije odraz neke vanjske forme, već sredstvo za izražavanje čovjekova iskustva koje je proživljeno, a ako se jezik identificira s mišlju, to znači da se on identificira s čovjekom: *stil je čovjek* (Guiraud 1964: 23–25).

Za Solara (2005: 33) stilistika je poseban dio teorije književnosti, onaj koji povezuje lingvistiku i teoriju književnosti. Solar također razlikuje modernu stilistiku od stare retorike i objašnjava da moderna stilistika nastoji opisati sredstva i postupke jezičnog izražavanja koji su karakteristični za pojedina djela, autore ili razdoblja, dok je stara retorika utvrđivala obavezna sredstva i postupke jezičnog izražavanja koja su nužno morala dovesti do vrijednih književnih djela (Solar 2005: 69).

Nadalje, Petar Guberina (2016)¹ osvrće se na Ballyjevu stilistiku. Ballyjeva stilistika obuhvaća područje jezika, a ne literature te je zbog toga lingvistička. Bally je unio u analizu jezičnoga izraza psihološki i sociološki kriterij te Ballyjeva stilistika proučava afektivne elemente u jezičnom izrazu kao i efekte koje proizvode izrazi raznih sredina.

2.2. STILISTIČKI PRAVCI

Poznata je Enkvinstova usporedba pepeljuge i stilistike, koja otvara niz pitanja „stilistika je tako često, i tako dugo, igrala ulogu lingvističke Pepeljuge” (Enkvinst 1971, u Katnić-Bakaršić 2001: 41). Katnić-Bakaršić na istom mjestu objašnjava da se pred istraživača koji želi otkriti skrivenu ljepotu postavlja težak zadatak potrage za Pepeljuginom cipelicom. Dakle, ova metafora govori da nije uvijek lako otkriti predmet stilistike, kao ni njene jedinice, ali uz pomoć pojmova i metodologije, kao i raznih stilističkih škola, pokazuje se da je stilistika legitimna lingvistička disciplina koja je već ostvarila značajne rezultate. Značajno je ironično pitanje koje se zna čuti od strane kritičara stilistike „Šta je stilistika i zašto govore tako strašne stvari o njoj” (Fish 1995, u Katnić-Bakaršić 2001: 41). Katnić-Bakaršić opisuje tri dominantna pravca u stilistici te navodi nekoliko ostalih stilističkih pravaca. Među dominantnim pravcima nalaze se impresionistička stilistika, strukturalna lingvistička stilistika, poststrukturalna stilistika.

Impresionistička stilistika bavi se jezikom književnog djela. Za stilističare ove škole forma i sadržaj dvije su potpuno odvojene stvari. Diskurs ovog pravca blizak je diskursu eseja i kritike, a manje je blizak znanstvenoj, lingvističkoj metodi. Predstavnik poststrukturalističke stilistike Birch oštro opisuje ovaj pravac navodeći da se književnost prema ovom pravcu shvaća kao specijalna tj. jezik upotrijebljen u književnosti, kao i ljudi koji se bave stvaranjem književnosti smatraju se specijalnim, a to dovodi do antiracionalnog diskursa prema kojem se 'stil' najbolje teoretizira estetički, a ne lingvistički (ibid. 42).

¹ <https://stilistika.org/i-sto-je-stilistika> (5.7.2022.)

Strukturalna lingvistička stilistika okuplja predstavnike koji su lingvisti–strukturalisti i koji smatraju da se rigoroznim lingvističkim tehnikama može dublje i preciznije analizirati književne tekstove i na taj način odrediti njihov stil, a isto tako mogu se analizirati i svi drugi tipovi teksta. Dakle, ovaj se pravac bavi i jezikom književnih djela, jezikom nekog pisca i sl., ali i pojedinim tipovima teksta. Može se zaključiti da je predmet strukturalne stilistike izrazito širok, a to je vezano za slavensku stilističku školu jer anglosaksonska škola i danas uglavnom proučava stil književnog djela. Strukturalni stilističari promatrajući književnost uglavnom promatraju jezik, što je naišlo na neodobranje pojedinih teoretičara književnosti jer je jezik smatran isključivo materijalom književne umjetnosti (Katnić-Bakaršić 2001: 43). Strukturalni pravac neki autori nazivaju i formalističkom stilistikom, čime se naglašava njena statičnost, upućenost na formu teksta i uvjerenje da je moguće objektivnim kriterijima analizirati tekst po sebi, jer stil je inherentno svojstvo teksta (Weber 1996, u Katnić-Bakaršić 2001: 43). U vezi s ovim pravcem ne može se ne spomenuti funkcionalna stilistika koja svoje korijene ima u Praškom lingvističkom kružoku. Ona se bavi proučavanjem velikih grupnih stilskih formacija, ekstralingvistički uvjetovanih funkcionalnih stilova. Jedan od predstavnika strukturalne stilistike dao je definiciju predmeta stilistike prema kojoj su predmet stilistike izražajne mogućnosti i sredstva različitih nivoa jezičnog sustava, kao i njihova stilistička značenja i markiranost i zakonitosti upotrebe jezika u različitim sferama i situacijama komunikacije te posebna organizacija govora, specifična za svaku sferu (Kožina 1983, u Katnić-Bakaršić 2001: 44). Postupno se javlja kritika strukturalne stilistike, ističe se da je ovaj pravac zanemarivao ulogu čitatelja, kontekst, ideologiju, da nije poštivano organsko jedinstvo teksta te su sve ove kritike dovele do nove etape misli, tj. do poststrukturalističke etape (ibid. 44).

Poststrukturalna stilistika nastala je prema poststrukturalnoj filozofiji i teoriji književnosti, a srž je njezina bavljenja tekst promatran u smislu dekonstrukcije, kao mjesto proizvođenja značenja na interaktivan, dinamički način. Također, uvjerenje je ove škole da je tekst mjesto za pregovaranje značenja te da značenja proizlaze od odnosa prema drugim tekstovima i kontekstima (ibid. 44). Poststrukturalna stilistika shvaćena je kao kritička analiza koja se bavi diskursom kao političkim procesom, pri čemu „interpretacija se nikada ne odvaja od analize; tumačenje se nikada ne odvaja od deskripcije; kritika se nikada ne odvaja od prakse” (Birch 1994, u Katnić-Bakaršić 2001: 45). U vezi s ovim pravcem povezuje se i naziv kritička stilistika, čija je polazna točka da značenje ne počiva jednostavno u tekstu nego je rezultat procesa pregovaranja te odnosa između čitatelja, pisca i socijalnog

konteksta u kojem je tekst proizveden. Kritička stilistika sama sebe smatra interpretativnom, a ne objektivnom i znanstvenom disciplinom. Predstavnicima ove škole jezik je sredstvo kojim mogu manipulirati predstavnici moći u nekom društvu. Nadalje, kritička stilistika ispitujući stil jednog autora ili književnog pravca pokušava uspostaviti tumačenje socijalnih uvjeta pod kojima takav stil nastaje i onog što on govori o tom pojedincu ili grupi u određenim socijalnim okolnostima. Može se primijetiti da u ovom stilističkom pravcu lingvistika i teorija književnosti nisu suprotstavljene, već s filozofijom surađuju na inerdisciplinarni način (Katnić-Bakaršić 2001: 45–46). Feministička je stilistika dio kritičke stilistike nastale u poststrukturalizmu. Vezana je uz diskurs-analizu i socijalnu semiotiku te proučava razlike između stila muškaraca i žena. Isto tako pokazuje socijalnu, kulturnu i političku uvjetovanost, tj. kontekst tih različitih stilova.

Kao što je već spomenuto, uz dominante pravce stilistike, autorica Katnić-Bakaršić navodi i nekoliko ostalih stilističkih pravaca, koji se zapravo izdvajaju iz osnovnih pravaca. Deskriptivna (stilistika izraza) i genetička stilistika (stilistika pojedinca) nastale su u okviru strukturalne stilistike. Stilistika izraza bavi se ekspresivnim i impresivnim elementima izraza, dok se stilistika pojedinca bavi proučavanjem jezika pojedinca, ali i genetičkim izučavanjem odnosa između jezika i onoga tko se njim koristi (ibid. 46–47). Afektivna stilistika (Ballyjeva stilistika) usmjerava svoju pažnju ne afektivne vrijednosti izraza, koji su značajniji za ljudsku komunikaciju od čisto intelektualnih. Nadalje, stilistika kodiranja (stilistika pošiljatelja) analizira način na koji je pošiljatelj kodirao tekst, tj. koje je jezične jedinice u određenoj situaciji odabrao te proučava ekspresivna svojstva tog teksta, dok je stilistika dekodiranja (stilistika primatelja) usmjerena na primatelja i na njegovo razumijevanje teksta i način dekodiranja značenja koja je pošiljatelj dekodirao. Kontrastivna² stilistika lingvistička je stilistika koja djeluje na planu dva ili više jezika (ibid. 48). Funkcionalna stilistika dio je strukturalne stilistike, bavi se teorijom, izdvajanjem, klasifikacijom i deskripcijom funkcionalnih stilova, podstilova i žanrova. Praktična stilistika analizira konkretne tekstove različitih stilova, daje upute za proizvodnju tekstova za određene situacije. Dakle, ona praktično primjenjuje saznanja teorijske stilistike i povezuje se s kulturom govora. Posljednja stilistika koju autorica Katnić-Bakaršić spominje među ostalim pravcima jest pragmatična i kognitivna stilistika. Kognitivni stilističari fokusiraju se na ispitivanju mentalnih procesa,

² Ističući razlike u stilemima tih jezika, razlike u funkcionalno-stilskoj pripadnosti pojedinih jezičnih jedinica, kod udaljenijih jezika čak i postojanje različitih stilova i podstilova, ova disciplina može imati i svoju primijenjenu ulogu: u prevođenju sa jednog jezika na drugi, u pisanju udžbenika i stvaranju stilističke kompetencije kod govornika jednog i drugog jezika.

proučavaju kako pretpostavke, očekivanja i uvjerenja govornika i slušatelja ulaze u njihovu konstrukciju značenja teksta (Katnić-Bakaršić 2001: 49).

2.3. VERNAKULARNA STILISTIKA

Vernakularna stilistika posebna je grana stilistike koja se bavi nestandardnim tekstovima. Vernakular je po definiciji lokalni ili regionalni govor, govor grada, regije i slične zajednice (*splitski vernakular*)³. Uobičajen naziv za disciplinu o kojoj je ovdje riječ je dijalektalna stilistika (Pranjić 1998, Katnić-Bakaršić 2001). Božanić (2019: 7) sugerira da je u ovom kontekstu umjesto termina 'dijalekt' bolje koristiti termin vernakular koji je nastao od latinske riječi *vernaculus* što znači domaći, izvedeno od riječi latinske *vernus* koja označava domaćeg roba koji nije stranac, već je rođen u kući domaćina. Prema tom autoru, termin vernakular obuhvaća više značenja za nestandardne idiome od termina *dijalektalni*. Isto tako, vernakular je spretniji odabir zbog toga što se termini *dijalekt* i *dijalektalni* dvojbeno poimaju u hrvatskom jezikoslovlju. Hrvatski dijalekti se najčešće definiraju kao jezični varijeteti u odnosu na standardni hrvatski jezik. Dijalekt je često tretiran kao iskvaren standardni jezik te je kao takav utvrđen kroz obrazovanje u kojem se stvarna osjećaj inferiornosti kod većine kojoj novoštokavski dijalekt, koji je osnova standardnog jezika, nije materinski pa ga moraju učiti kao strani jezik. Često govoreći o dijalektu ili organskom idiomu, zaboravlja se da je i vernakular isto tako strogo kodificiran kao i standardni jezik ili čak strože i preciznije jer je pregledniji i u stalnoj komunikacijskoj razmjeni među svojim govornicima (Božanić 2019: 7).

Vernakularna stilistika, u hrvatskoj stilografskoj literaturi, ima zanemariv status i gotovo da ne postoji. Hrvatska dijalektologija zanemaruje stilističku razinu izraza, dok se hrvatska stilistika ne bavi toliko vernakularnim tekstovima (ibid. 8). Božanić⁴ posvećuje posebnu pažnju pitanju odnosa između hrvatskog standardnog idioma i organskih idioma štokavskih, čakavskih i kajkavskih kao i tekstova čija je stilska razina uvjetovana dijakronijskim pomakom. Iako je stilistika u Hrvatskoj relativno mlada lingvistička disciplina, ipak se mora primijetiti da stilističkih interpretacija vernakularnih tekstova nedostaje. U interpretaciji teksta ona polazi od jezične činjenice te ima svoju analitičku

³ https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=f19uWhN8 (2.8.2022.)

⁴ Više o tome u Božanić (2019). *Vernakularna stilistika*. Split: Književni krug Split

aparaturu. Jednako tako izgradila je bogatu hermeneutičku⁵ terminologiju u suglasju s komplementarnim disciplinama (Božanić 2019: 8–9).

Kako Božanić (2011: 232) objašnjava u hrvatskoj kulturi i u jezikoslovnoj znanosti termin *dijalekt* nije tako jasan kako nam se čini jer pripada skupini termina koji zahtijevaju dogovor oko sadržaja koji pokrivaju kako bi se izbjegao nesporazum u raspravi o dijalektu i dijalektalnom fenomenu unutar prostora koji pokriva hrvatski standardni jezik kao idiom nadregionalne komunikacije. U povijesti hrvatskoga jezika ta činjenica dovodi do posebno osjetljivog pitanja budući da su i čakavski i kajkavski idiomi imali ulogu jezika književnosti s bogatom tradicijom pismenosti. Upravo im je ta uloga omogućavala status nadregionalnih polifunkcionalnih jezika koji su morali zadovoljiti komunikacijske potrebe iznad razine organske društvene zajednice. Pri konstituiranju hrvatskog nacionalnog identiteta u 19. stoljeću, uloga integrativnog, nadregionalnog idioma pripala je štokavštini, a čakavski i kajkavski su vernakulari bili zaustavljeni u procesu standardizacije (Božanić 2011: 232). Općeprihvaćen termin *dijalektalna književnost* trebalo bi razmotriti s obzirom na različitost stavova o statusu čakavskog i kajkavskog vernakularnog idioma, tj. s obzirom na njihov odnos prema standardnom hrvatskom jeziku.

Krunoslav Pranjić (1998: 295) u svom razmatranju stila i stilistike za dijalekatsku stilistiku navodi da je stilografska disciplina i da je dijalekt korpus koji je idealan za primjenu balylejevskog poimanja stilističke analize koja je temeljena na afektivnim vrijednostima govorena jezična izraza. Božidar Finka (1966: 1) tvrdi da je stilistika u dijalektologiji ostala po strani lingvističkih istraživanja, ali isto tako da dijalektologija u ovom smislu otvara jedno svoje nedovoljno istraženo područje, od kojega se mogu očekivati značajni lingvistički rezultati. Kao što je evoluirala svijest o lingvističkoj važnosti proučavanja dijalekta, tako su evoluirala i shvaćanja o različitoj vrijednosti dijalekatskih sadržaja te se postupno i ovaj sadržaj počeo obuhvaćati metodologijom stilističkog proučavanja. Nadalje, autor ističe da je dijalekatski govornik, kada je riječ o jezičnom korpusu za izricanje svojih misaonih sadržaja, više upućen na stilističko iskorištavanje govorne građe. Stilistički se mogu iskoristiti sva izrazna dijalekatska sredstva, kao što su naglasak, tvorbeni inventar riječi, čitave izreke i sl. Vrlo je bitno istaknuti da je svaki dijalekatski sustav funkcionalan i da svako njegovo proučavanje pa tako i stilističko, iziskuje

⁵ Hermeneutika je umijeće i nauk o razumijevanju i tumačenju biblijskih, pravnih, književnih, filozofskih i drugih spisa, koji se razvio iz prakse interpretiranja ranokršćanskih teoloških spis, grč. ἐρμηνευτική [τέχνη]: umijeće tumačenja <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=25156> (4.8.2022.)

određenu sustavnost. Kao što se bilo koji govor može proučavati djelomično, tako se i stilistika može ograničiti na proučavanje stilističke vrijednosti samo jedne ili nekoliko osobina govornog stila. Opću stilističku sliku nekog govora stvaraju mnogobrojne stilske osobine toga govora, a svim stilističkim osobinama nekog govora odgovara objektivna stvarnost u trenutku govora. Tako shvaćena stilistička analiza govora omogućuje dijalekatskoj stilistici objektivno zaključivanje i time joj osigurava mjesto među empirijskim znanstvenim disciplinama.

Vernakularni idiom određen je govornom komunikacijom te je njegov izražajni fond podloga jezične tvorevine u kolokvijalnoj dijaloškoj komunikaciji kao i u stvaralačkom poetskom jezičnom činu u usmenosti i mediju pisane riječi. Može se zaključiti da je nepostojanje hrvatske vernakularne stilistike gubitak i za stilistiku i za dijalektologiju, ali i za vernakularnu književnost. Božanić (2019: 21) ističe da je to područje koje iščekuje interpreatore stila pred kojima je veliki izazov neistraženog područja te da područje vernakulara iščekuje i književnike i dramske pisce i pisce filmskih scenarija da ožive likove koji će govoriti organskim jezičnim idiomom.

3. STILISTIKA DRAME

U ovom poglavlju bit će riječi o stilistici drame točnije o stilistici dramskog diskursa i o stilistici didaskalija (upute glumcima i redateljima o izvođenju neke drame). Najveća pozornost bit će posvećena dijalogu, kao najvažnijem segmentu drame. Spomenut će se i monolog, uloga pauze i šutnje i sl.

Drama je, najkraće rečeno, tekst namijenjen glumačkoj izvedbi pred publikom. Solar (2005: 227) donosi definiciju po kojoj je drama književni tekst osobite vrste, koji je izravno ili posredno namijenjen izvedbi na pozornici. Isti teoretičar nastavlja s tvrdnjom da odnos dramskog književnog djela i kazališne predstave ne treba shvatiti suviše kruto u smislu međusobne ovisnosti. Dramsko književno djelo, iako je uvijek u nekom odnosu prema izvedbi na pozornici, može se čitati ili slušati kao bilo koje književno djelo. Mnoga vrijedna dramska književna djela teško je izvesti na pozornici zbog tehničkih razloga i fizičkih zakonitosti koje mora poštivati izvedba. S druge strane, kazališne predstave ne moraju ovisiti o književnom tekstu na temelju kojeg je predstava nastala. Dramski tekstovi pripadaju jednoj umjetnosti – umjetnosti riječi, a kazalište je druga vrsta umjetnosti.

Pfister (1998: 36–37) iznosi problem definiranja drame te donosi različite definicije raznih autora: „drama je prikazivanje jednog uzbudljivog događanja koje je uz stalne obrate usmjereno prema nekom značajnom cilju, prikazivanje koje se neposredno predočava govorom i igrom na pozornici i koje poziva na snažno suosjećanje” – R. Petsch; „drama je književni rod koji je namijenjen pozornici i koji u neposrednoj radnji, u konfliktu likova, izražava borbu suprotstavljenih društvenih snaga” – R. Munz; „drama je komad koji izvode glumci na pozornici, ispunjen radnjama ili događajima s nekim fizičkim manifestacijama koje može promatrati gledalište kao smislen strukturni obrazac koji predstavlja odslikavanje čovjekove interakcije u vremenu” – J. G. Barry.

Može se reći da je njezino proučavanje u okviru stilistike zanemareno. Vodeći lingvisti nagađaju moguće razloge za tako mali broj lingvističkih radova o dramskim žanrovima pa se tako spominje složenost, prvobitno stilističko fokusiranje na proučavanje poetskog diskursa i sl. Crystal ističe da drama nije ni poezija ni roman već dijalog u akciji (Crystal 1994, u Katnić-Bakaršić 2013: 15). Svaka interpretacija bilo kojeg teksta, posebno dramskog, mora uzeti u obzir mnoštvo značenja tog teksta, ali istovremeno i njemu odgovarajuće mnoštvo čitanja, tj. interpretacija. Autorica Katnić-Bakaršić (2013: 18)

naglašava da postoji metodološka nedostatnost tradicionalne strukturalne stilistike za proučavanje dramskog teksta upravo zbog toga što se nedovoljno uzima u obzir ekstralingvistički kontekst: on podrazumijeva sociokulturne i druge diskurzivne prakse dramskog pisca, ali i recipijenta, a posebice i način njihove realizacije u međusobnim odnosima likova.

3.1. DEIKTIČKA ARTIKULACIJA JEZIKA

Deiksa je naratološki termin za koji Vladimir Biti (2000: 57) ističe da označuje pokazivačke segmente iskaza kojima on upućuje na instancu iskazivanja i njezine prostorno-vremenske koordinate. Deiktici su najčešće zamjenice, prilozi i glagolski oblici. Najkraće rečeno deiksa je jezično označavanje prostora, vremena i osoba u govoru.

Deiktička artikulacija povezuje se sa supremacijom dijaloga nad recitacijom u razdoblju razvoja grčke tragedije, tj. supremacijom radnje nad naracijom. Teatarska je predstava prije svega mimezis (mimeza), a narativni tekst diegezis (dijegeza)⁶. Centralna je shema drame i dramskog dijaloga ja – ti – ovdje – sada. Ova shema izražava sva tri tipa deikse: personalna (osobne zamjenice *ja* i *ti*), temporalna (sada) i spacijalna (ovdje). Dominantno vrijeme u drami je prezent i upravo to predstavlja jednu od najvažnijih razlika između dramskog i proznog teksta: „Izostajanje posredujućeg sustava u dramskim tekstovima proizvodi istodobno i dojam neposredne sadašnjosti, dok u narativnim tekstovima imamo prekrivanje vremenske razine onoga što se pripovijeda, a tim i distanciranje”⁷ (Pfister 1998 u Katnić-Bakaršić 2013: 20).

Kontekst je vrlo bitan za realizaciju deiktičkih elemenata. Karakteristični signali deikse su lice (zamjenice *ja/ti*), mjesto (ovdje/tamo, ovaj/onaj) i vrijeme (sada/onda, danas/jučer, danas/sutra, ove godine/iduće godine). Različiti parametri deikse u svakom dijalogu strukturirani su u odnosu na govornika. U odnosu na govornikovu poziciju, u verbalnim elementima koji dobivaju deiktičku ulogu prepoznaju se proksimalni (bliski) i distantni (daljinski) članovi. Deiksa je zapravo ono što omogućava jeziku „aktivnu i dijalošku funkciju prije nego deskriptivnu i korsku: ona je situirana na izvorištima drame kao nužni uvjet nenarativne forme diskursa koji kreira svijet” (Elam 1980 u Katnić-Bakaršić 2013: 21).

⁶ usp. Lešić 2005: 474

⁷ usp. Buljubašić 2013. o dramskim deiksama u poeziji

Svaki lik u drami kada postaje govorno lice postavlja se kao *ja* i prema svome mjestu određuje svoga *ti*. Govori se da je dramski diskurs egocentričan. Dijaloška priroda dramskog teksta određuje njegovu razliku u odnosu na prozu i liriku. Može se zaključiti da je deiksa od velikog značaja za bilo kakvu daljnju lingvističku i stilističku interpretaciju dramskog dijaloga jer je ona polazište za razumijevanje svakog dramskog teksta (Katnić-Bakaršić 2013: 21–22).

Božanić također spominje deiksu kao vrlo bitnu značajku za analizu bilo kojeg teksta. Ističe kategoriju osobe koja može uključivati osobu koja govori, kojoj se govori i osobu o kojoj se govori. Zatim slijedi kategorija vremena i kategorija prostora (Božanić 2019: 24–25).

3.2. KOMUNIKACIJA U DRAMSKOM TEKSTU I NA SCENI

Dramski dijalog svakako je specifičan te različit od drugih tipova dijaloga. To se veže uz dvorazinsku komunikaciju u drami. Osnovni komunikacijski element uključuje pošiljatelja i primatelja poruke, dok u drami postoji još jedna razina te se može govoriti o dvostrukoj strukturi u kojoj bi prva razina komunikacije uključivala dramskog pisca koji šalje određenu poruku publici, tj. čitateljima, a druga razina bi uključivala lika A i lika B. U pisanom tekstu didaskalije također pripadaju komunikaciji između pisca i čitatelja. Dvostruka komunikacijska struktura može imati važnu ulogu u otkrivanju motivacije za neke reakcije i postupke likova pa tako nerijetko likovi dio teksta izgovaraju kao dijalog s drugim likom, a dio izgovaraju 'za sebe', tj. za publiku. Neizostavna je činjenica da je drama prije svega namijenjena scenskoj izvedbi zbog čega dobiva nove razine, pri čemu se moraju spomenuti i dramaturg i režiser koji predstavljaju još jedan nivo i glumci koji na raspolaganju imaju geste, mimiku, pokrete, pomoćni jezik i sl. (usp. McIntryre 2008). Komunikacijski model dramskog teksta na sceni može se prikazati na sljedeći način: režiser – dramaturg – glumci – likovi – dramski tekst – čitatelji – publika (Katnić-Bakaršić 2013: 23–26).

Vrlo zanimljivo razmatranje o odnosima pisac – djelo i djelo – čitatelj donosi književni teoretičar Zdenko Lešić (1985: 142). Kada je riječ o odnosu pisac – djelo nema razloga da se izdvajaju opće, povijesne, jedinstvene i individualne crte piščeve stvaralačke ličnosti, jer književno djelo u sebi nužno nosi cjelovit lik svog tvorca, koji je mogao iskazati svoju individualnost te svoj talent u vremenu koje mu je dano i jedino u životnom, duhovnom, umjetničkom i jezičnom materijalu koje mu je to vrijeme stavilo na raspolaganje. U svom djelu pisac uvijek izražava s punom sviješću ili potpuno nesvjesno vlastito trajanje u vremenu i s vremenom. S druge strane, odnos djelo i čitatelj puno je manje istraživan i

proučavan. Sve se donedavno u književnokritičkoj svijesti veoma rijetko javljala pomisao da književno djelo ne realizira samo namjere svoga pisca već i očekivanje svoga čitatelja te da se to očekivanje često javlja kao regulativna ideja samog stvaranja (Lešić 1985: 142–162).

Jedan od problema koji je vezan uz lingvističko i stilističko istraživanje drame jest koliko je prihvatljivo promatrati dramski tekst bez uzimanja u obzir scenske izvedbe. Zagovornici nemogućnosti proučavanja samo dramskog teksta bez izvedbe zanemaruju nekoliko važnih činjenica, među kojima je da je dramski tekst prije svega dio književnoumjetničkog stila. Marina Katnić-Bakaršić navodi Batyjev citat: „Tekst je bitni dio drame. On je za dramu ono što je jezgra za plod, čvrsto središte oko kojega se okupljaju ostali elementi. I pošto smo s užitkom pojeli plod, ostaje jezgra koja će osigurati rast drugih sličnih plodova” (Baty 1971, u Katnić-Bakaršić 2013: 27). Također, Lešić navodi da „sve dok su drame tekstovi, mi ih možemo promatrati u njihovoj tekstualnosti, u kojoj oni imaju sposobnost da proizvode značenja kao i drugi književni tekstovi, značenja koja su otvorena za tumačenje bez obzira na kazališno uvjetovanu strukturu teksta i bez obzira na način njegove realizacije u kazalištu. U krajnjoj liniji dramski tekst ipak nije samo sastojak kazališne predstave” (2005: 473).

Važno je sačuvati razliku između termina *drama* i *predstava* jer će se po jednim principima pisati kritika dramskog teksta, a po drugim kritika predstave koja će uvijek imati različitu postavku, interpretaciju, rezultat pregovaranja režisera, dramaturga, glumaca i ostalih sudionika, naravno s polaznim dramskim tekstom. Kada govorimo o stilističkoj interpretaciji za dramu vrijedi opća postavka da svaki tekst ima svoj stil. Takva interpretacija drame može biti polazišna točka za moguća čitanja pri scenskom postavljenju (Katnić-Bakaršić 2013: 28). Zbog te slojevitosti može se govoriti o multimodalnosti. U multimodalnim se tekstovima odvija interakcija i integracija dvaju ili više semiotičkih resursa ili modusa komunikacije kako bi se postigle komunikativne funkcije teksta. Ti semiotički resursi uključuju aspekte govora, gestikulacije, proksimike, artefakte aktivnosti crtanja, slikanja, pisanja, arhitekture, snimanja slike i zvuka, kao i afterakte proizvedene IT tehnologijom. McIntyre u radu *Integrating multimodal analysis and the stylistics of drama: a multimodal perspective on Ian McKellen's Richard III* (2008) stilistički analizira dramske izvedbe. Polazi od toga da je žanr drame multimodalan jer je drama namijenjena izvođenju, a svaka je izvedba novi tekst, čija interpretacija uvijek uključuje elemente izvedbe, koja je

multimodalna. U ovom konkretnom primjeru multimodalna analiza pokazala je kontrast između onog što je „kazano” i onog što je „pokazano” (Buljubašić⁸, 2015).

3.3. TIPOVI JEZIKA U DRAMSKOM TEKSTU

U dramskom tekstu zapaža se više strukturnih oblika. Prvobitno dramski tekst sastoji se od autorskog govora i govora likova. Govor je likova upravni govor u dvije forme: monolog i dijalog. Autorski govor realizira se u formi didaskalija.

Mukaržovski⁹, jedan od rijetkih lingvista koji su se bavili pitanjima dramskog i scenskog dijaloga zastupao je mišljenje da se govor manifestira u dvije osnovne formacije, tj. u monolog i dijalog. Dok neki daju primat monologu, drugi smatraju da je dijalog srž dramskog teksta. U bitne osobine dijaloga spadaju tri elementa: opozicija *ja – ti*, odnos sudionika prema realnoj situaciji koja sugovornika okružuje u trenutnu razgovora i postojanje najmanje dva značenjska konteksta koja proizlaze iz dvaju subjekata (sudionika, sugovornika). Uz navedeno postoji još nekoliko kriterija, a to su da najmanje dva sugovornika moraju biti ili simultano prisutna ili povezana tehničkim medijem, postojanje usmjerenosti govornika na slušatelja i obratno te poštivanje općeprihvaćenih normi ponašanja (Katnić-Bakaršić 2013: 30–31).

Mukaržovski je izdvojio tri osnovna tipa dijaloga: osobni, situacijski i značenjski. U osobni tip dijaloga spadaju polemike, diskusije, svađe, sve one forme u kojima se oštro ističe opozicija *ja – ti*. Situacijski dijalog odnosi se na razmjene replika koje su direktno uvjetovane situacijom, kao npr. u prodavaonici, na blagajni, na poslu itd. Značenjski dijalog manje je određen situacijom, usmjeren je na komunikaciju kao takvu, na sebe samoga, pa je najrazvijenija njegova forma konverzacija (ibid. 31).

Postoje slučajevi prerastanja dijaloga u monolog, tj. na formalnom planu radi se o dijalogu, a na značenjskom i tematskom planu taj dijalog je zapravo monolog jer su likovi dosegli visok stupanj konsenzusa pa se ne radi o replikama, nego o nastavljanju misli. Kontekst u tim slučajevima postaje jednostruk, što je obilježje monološke forme. Ova dvojna

⁸ Dostupno na: <https://stilstika.org/buljubasic> (23. 3. 2023.)

⁹ češki književni teoretičar, estetičar i lingvist (Písek, 11. XI. 1891 – Prag, 8. II. 1975). Utemeljitelj strukturalističke škole u sastavu Praškoga lingvističkoga kruga. Bio je i najznačajniji predstavnik estetičkoga strukturalizma. Razmatrajući narav književnoga djela u fenomenološkom obzoru te povezujući je s uvidom u ruski formalizam i s tradicijskim kontekstom češke estetike i primjenom lingvističkih spoznaja na područje tzv. poetskoga jezika, stvorio nov pristup filozofiji umjetnosti; svoju književnoznanstvenu, estetičku koncepciju temeljio na funkcionalnom i dinamičkom shvaćanju umjetničkoga djela (<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=42333> (8.8.2022.))

monološko-dijaloška priroda predstavljena nepodudaranjem forme i sadržaja rezultira pojačanom stilskom markiranošću takvih segmenata teksta. Suprotno ovom postoje monolozii koji podsjećaju na dijaloge po tome što lik razgovara sa zamišljenim sugovornikom (Katnić-Bakaršić 2013: 32–33).

Iako drama nije ni proza ni poezija nerijetko se proza i stih pojavljuju u drami. U suvremenim dramama dijalog je češće realiziran u prozi nego u stihu, dok je u antičkoj drami i najpoznatijim klasičnim dramama stih dominantan zbog želje da se odvoji od svakodnevnog govora. Pavao Pavličić razlikuje tri moguća slučaja postojanja stiha u dramskom tekstu: drama u stihovima, drama u prozi sa stihovnim segmentima i drama u kojoj stih i proza dolaze ravnopravno. Svaki od ovih tipova pokazuje prijelazne forme i zasebne karakteristike. Smatra se da je za dramu u stihovima stih nulta razina teksta, a za dramu u prozi proza je nulta razina teksta. Ovo je bitno za stilističku analizu jer dolazi do pitanja kakva je funkcija stiha u dramskim tekstovima, kada je ona stilski markirana, kakvi su odnosi proznog i poetskog govora likova i sl. Kada u nekoj drami svi likovi govore u prozi, a jedan lik u stihovima onda se zaključuje da ta različitost znakovita, bila ona funkcionalna ili stilska. Ravnopravna upotreba proze i stiha (i proza i stih su nulta razina teksta) nije česta, ali se može pronaći npr. kod Shakespearea. Nekada se stih vezuje za određene likove, a nekada za određene tematsko-sadržajne dramske scene. Stih i proza su u svim tim varijantama jedno drugome komplementarni i oboje služe stvaranju dramske iluzije i njezinu razbijanju (Katnić-Bakaršić 2013: 36–42).

U promatranju dramskog diskursa bitno je proučavanje i svakodnevnog govora i njihova usporedba. Dakle, jedan nazivamo prirodni ili spontani, a drugi bi se mogao smatrati artifičnim. Dramski dijalog kao dio književnoumjetničkog stila predstavlja sekundarni modelativni sustav u odnosu na prirodni ljudski jezik, tj. svaki umjetnički tekst realiziran je po prirodnojezičnom obrascu, ali nikada ne reproducira sva svojstva prirodnih jezika. Književnoumjetnički tekstovi imaju sposobnost da uključe elemente svih drugih stilova. Bagić (2004: 18) tvrdi da je poetski jezik potpuno autonoman te da je monologičan, apovijestan i akontekstualan. Zaključuje da je pjesnikovo govorenje nalikuje stvaranju svijeta ni iz čega, gdje je izgovaranje riječi zapravo prvo imenovanje kakve pojave, stvari ili entiteta. Razlika se uočava kada je riječ o proznom jeziku koji uspostavlja posredne relacije spram povijesnoga i socijalnoga konteksta, točnije on uspostavlja diskretan dijalog s tim kontekstom. Budući da je drama sličnija proznom obliku, možemo spomenuti i Bagićeve (2004: 136) stav o interdiskurzivnosti u prozi. Autor tvrdi da je interdiskurzivnost pojava

kada „tekst postaje poprište susreta različitih diskurzivnih matrica te njima pripadajućih iskustava i semantičkih konfiguracija. Interdiskurz nastaje prepletanjem diskurzivnih praksi, a obilježen je strukturnom i semantičkom polifoničnošću, heterogenešću, postupcima višestukog kodiranja i dekodiranja, bogatom evokativnošću”. Poznat je i Bagićevo koncept o nadstilu. On smatra da književnomjetnički odnosno beletristički stil nije jedan od funkcionalnih stilova. U relaciji s funkcionalnim stilovima on ga određuje kao *nadstil* jer uvjetno koristi ili može koristiti sve potencijale koje jezični sustav posjeduje ili dopušta. Jezik beletrističkih tekstova svakako ima svoju logiku i svoja pravila i takav tekst zahtijeva interpretaciju, subjektivnu konkretizaciju, a ne goli opis. Budući da je više plod imaginacije nego znanja, znanjem ga se ne može dohvatiti te budući da je više izraz pojedinačnog nego općeg iskustva, tematizacijom općih činjenica do njega se ne može doprijeti (Bagić 2004: 15–19). Autorica Katnić Bakaršić (2013: 43) donosi odličan Aberkombiev citat koji glasi „ali istina je da nitko uopće ne govori kao likovi u bilo kojem romanu, drami ili filmu. Život bi bio nepodnošljiv kad bi oni to činili; i romani, drame ili filmovi bili bi nepodnošljivi kad bi likovi govorili kao što to ljudi čine u stvarnom životu”. Istina je da dramski dijalozi moraju podsjećati na prirodne jer moraju stvoriti uvjerljivu atmosferu. Suvremena drama posebno insistira na zbližavanju dijaloga s prirodnom konverzacijom. Razlike koje su posebno očigledne između prirodnog i artificijelnog dijaloga su: dramski dijalog koji bi potpuno oponašao prirodni bio bi dosadan; dramski dijalog nužno skraćuje neke redundantne elemente svakodnevnog govora, tj. on predstavlja kondenzaciju onoga što je bitno za dramu u cjelini, u svakodnevnoj konverzaciji često je verbalna komponenta zamijenjena neverbalnom: intonacijom i gestama dok u dramskom dijalogu didaskalije ponekad indiciraju neverbalno ponašanje likova; u prirodnom dijalogu likovi često upadaju jedni drugima u riječ, ponekad više likova govori istovremeno, neke replike su eliptične i sl., a dramski pisac nekad daje didaskalije kojima sugerira da svi govore istovremeno. Nadalje, dramski dijalog nužno ima manje oklijevanja, poštapalica, prekidanja, ubacivanja, istovremenog govora i sl. Dramski dijalog često predstavlja svojevrsno začudnu verbalnu interakciju u odnosu na prirodnu komunikaciju. Upravo to što se u drami pojavljuju neočekivani postupci i što se poigrava s ustaljenim normama čini poetsku funkciju dramskog teksta izraženom (Katnić-Bakaršić 2013: 43–48).

3.4. TURNUSI I UZIMANJE RIJEČI

Termin *turnus* odnosi se na dio jedne interakcijske sekvence i označava repliku jednog sugovornika koja slijedi za replikom nekog drugog sugovornika. Najmanje dva turnusa čine minimalnu konverzacijsku sekvencu. U ovom kontekstu spominju se dijaloški ili blizinski parovi, odnosno susjedni parovi (pitanje-odgovor, pozdrav-pozdrav, traženje informacije-pružanje informacije, itd.). Kao i u prirodnom dijalogu i u drami su rijetke linearne situacije i zbog toga često imamo umetnute sekvence koje kompliciraju idealiziranu interakciju. Kada je riječ o uzimanju riječi, smjena turnusa predstavlja problem za konverzacijsku analizu. Kako navodi autorica Katnić-Bakaršić (2013: 57) moguća su tri osnovna slučaja: trenutni govornik daje riječ određenoj osobi, naredni govornik sam odlučuje da će uzeti riječ i nitko ne uzima riječ (propuštanje turnusa) – interturnusna pauza, tj. šutnja. Za interpretaciju dramskog dijaloga bitno je odrediti koji lik govori i kada, tj. kako teče smjena turnusa, tko posebno često sebe kandidira za naredni turnus, kome se drugi likovi manje obraćaju, čiji su turnusi izrazito kratki, a čiji predugi i sl. Dakle, predugi turnusi mogu biti signal različitih značenja, kao što su želja za dominacijom, izraz egocentrizma, mogu biti obilježje individualnog stila govornika. Isto tako, njihovi efekti mogu biti različiti – mogu izazvati dosadu i neprijateljstvo kod recipijenta ili mogu biti prihvaćeni. Nezaobilazno pitanje u okviru proučavanja smjene replika je pitanje upadanja u riječ te simultanog govora više likova. Upadanje u riječ tradicionalno se shvaća kao nepristojno, ali konverzacijska analiza pokazala je da nije svako simultano govorenje negativno. Može se izdvojiti stil visoke angažiranosti, koji karakterizira istovremeno govorenje više osoba povremeno, pri čemu one na taj način izražavaju svoj entuzijazam za temu o kojoj se priča. Suprotno tome je stil visoke obazrivosti – kada svaki govornik čeka da prethodni završi svoj turnus u potpunosti. Upadanje u riječ vezano je i uz kulturološke razlike. Za zaključiti je da bi svaki slučaj upadanja u riječ ili simultanog govorenja trebalo razmotriti. Osnovna funkcija upadanja u riječ u drami je prikazivanje zbrke, nesporazuma u komunikaciji, konflikta ili izazivanje smijeha (Katnić-Bakaršić 2013: 56–62).

3.5. STRUKTURA KONVERZACIJE

Svaka verbalna interakcija ima određena pravila, među kojima poseban značaj imaju sekvence otvaranja i zatvaranja dijaloga. Opća struktura konverzacije slijedi Labovljev model i sadržava sljedeće elemente: konvencionalno ili situacijsko otvaranje komunikacije, sažetak,

elaboracija, prestrojavanje, prekid i konvencionalno ili situacijsko zaključivanje komunikacije. Svaki od ovih elemenata može biti bitan za konverzaciju ili svojim prisustvom ili odsustvom. Konvencionalne formule otvaranja i zatvaranja vezane su za pozdrave i često im je osnovna funkcija fatička. Fatička funkcija usmjerena je na kontakt, tj. na kanal. Ona služi prije svega uspostavljanju, produženju ili obustavljanju komunikacije (formule pozdravljanja, obilježja početka i kraja konverzacije), provjeravanju ispravnosti kanala (Čuješ li me?; Halo, halo; Slušaš li me?; Jedan-dva-tri...). Sažetak podrazumijeva prvu repliku koja sadrži bitnu informaciju oko koje će se voditi konverzacija. Elaboraciju vrši govornik A na poticaj govornika B. Prestrojavanje se odnosi na prelazak konverzacije na neku drugu priču, analognu ili kontrastnu. Prekid konverzacije nastaje ili mehanički ili uvođenjem novih tema. Zatvaranje komunikacije ponovno ima uobičajene fatičke formule. Odstupanja od osnovne konverzijske sintakse susreću se i u svakodnevnoj konverzaciji i u dramskoj interakciji. Ta odstupanja nastaju kada sugovornik ignorira ponudenu informaciju nastavljajući razgovor birajući sporednu informaciju (Katnić-Bakaršić 2013: 63–66).

Posebno zanimljive, kako za svakodnevni govor tako i za dramu, sekvence su otvaranja i zatvaranja dijaloga, kao svojevrsan okvir jedne konverzacije. Budući da rubni dijelovi teksta uglavnom sadrže markirana, stilogena odstupanja od očekivanih formula od velikog su značaja za promatranje. Sekvence otvaranja i zatvaranja vezane su za parne iskaze koji imaju karakter ustaljenih formula te imaju već spomenuti fatički karakter. Konverzijska analiza¹⁰ posebno se bavila telefonskim razgovorima koji se odlikuju tipičnim otvaranjima i zatvaranjima. U dramskom dijalogu neke scene počinju već u toku neke interakcije, tj. *in medias res* i zbog toga nemaju formulu otvaranja. Nadalje, za dramsku interakciju posebno su značajna odstupanja od uobičajenih otvaranja, upravo zbog toga što su odstupanja izvor začudnosti, napetosti ili svojevrsnog iščekivanja (Katnić-Bakaršić 2013: 67–70).

¹⁰ Autor Božanić (2017: 6) objašnjava da konverzijska analiza koristi se za proučavanje značajki razgovora, poput izmjene aktera, redosljeda različitih elemenata u komunikaciji, načina otvaranja i zatvaranja razgovora. Njome se proučavaju „akcije”, poput pitanja, traženja informacija, nudi, pozivanja, prigovaranja, predstavljanja i sl., koje ljudi koriste kako bi postigli ono što žele u nekom razgovoru. Metoda je korisna jer se pokazalo da se veći dio ljudske komunikacije, premda lako vidljiv i opisiv vanjskom opažaču, zapravo odvija van svijesti aktera same komunikacije.

3.6. DRAMSKI DIJALOG I JEZIČNE FUNKCIJE

Govor likova osnovni je jezični oblik dramskih tekstova, dakle temeljni je modus prikazivanja. Dramski govor kao govorni čin stvara svoju govornu situaciju i tim je situacijski vezan :

Mora li dijalog nastati iz situacije, tada on mora voditi u situaciju, dakako u drugu situaciju. Dramski dijalog potiče neko djelovanje, neku patnju, neku novu situaciju iz koje nastaje novi dijalog (Durrenmatt u Pfister 1998: 29).

U dramskom dijalogu pojedine replike ili cijele dijaloške sekvence predstavljaju realizaciju različitih jezičnih funkcija. Različiti dramski dijalozi imaju dominantnu orijentaciju na pojedine jezične funkcije i upravo ta usmjerenost implicitno utječe na izdvajanje različitih tipova dijaloga.

Prvo će se spomenuti ekspresivna i konativna funkcija. Dakle, posebno važna uloga se daje govorniku, tj. njegovom izražavanju vlastitih potreba, misli, emocija (ja) u odnosu sa sugovornikom, tj. djelovanje na misli i osjećanja (ti). Zbog toga su i ekspresivna i konativna funkcija posebno značajne u dramskom tekstu. Promatraju se zajedno, smatrajući da u drami svakom *ja* odgovara neko *ti*. Tipična jezična sredstva koja dokazuju dominaciju ekspresivne funkcije u replikama su riječi sa ekspresivno-emotivnom markiranošću, hipokoristici, psovke, vulgarizmi, eksklamativne rečenice i sl. Konativna funkcija u prvom je planu u svim replikama u kojima se od sugovornika traži neka verbalna ili stvarna akcija. Stilogenost ove funkcije posebno je naglašena u monolozima, obraćanjima, mjestima sa pojačanim stupnjem retoričnosti i sl. (Katnić-Bakaršić 2013: 71–73).

Sljedeća je referencijalna funkcija, čija je dominantna uloga prenošenje informacija. Česta je kako u dramskom dijalogu tako i u didaskalijama. Gotovo je i nemoguće zamisliti dijalog u kojem bi referencijalna funkcija bila zanemarena. Tada bismo njezino odsustvo mogli tumačiti kao minus-postupak koji nosi stilsku markiranost. Poseban postupak kada je u pitanju referencijalnost je 'ekspozicija zapleta' u dijalogu. Ponekad dramski pisac u dijalogu likova daje informacije o kontekstu dramske situacije, o nekim elementima zapleta, dakle o onome što tim likovima sigurno već mora biti dobro poznato. Ekspozicija zapleta može se pojavljivati u replikama likova i na taj način uvoditi u kontekst, ali isto tako može doći do prerastanja referencijalnosti u fatičku komunikaciju, tj. može doći do ne komunikacije u kojoj zapravo i nema informacije. Granica između referencijalnosti i fatičnosti u dramskom

dijalogu vrlo je labilna, a samo kretanje od jedne funkcije do druge pokazuje se kao postupak bogatih stilskosemantičkih potencijala (Katnić-Bakaršić 2013: 74–76).

Nadalje, fatička funkcija značajna je i u prirodnom dijalogu. Poznavanje pravila fatičke komunikacije bitno je za izražavanje pripadnosti nekoj skupini, ali narušavanje tih pravila može biti znak ljutnje, ali i nepoznavanja normi koje vladaju u određenoj sredini. U dramskom dijalogu fatička funkcija ima izuzetan stilistički naboj i može imati raznovrsne realizacije. Neki od primjera su: umijeće vladanja fatičkom funkcijom može biti znak pripadnosti visokom društvu, a netko od likova može to narušavati, što često u drami stvara komični efekt i pokazuje da je taj govor odstupanja izazovan, zanimljiv za okolinu i sl. Ponekad su fatička funkcija i prateća pravila mučenje za govornike jer je zabranjeno ne složiti se sa sugovornikom. Često možemo primijetiti koliko komunikacija može biti besmislena, koliko klišeja i automatskih odgovora sadrži svakodnevna komunikacija. Kako Pfister (1998) ističe da fatička funkcija dobiva na važnosti u situacijama kada se zbog poremećene komunikacije kontakt tek mora uspostaviti. Nadalje, dramski pisci ako žele na neki određeni način karakterizirati lik, npr. da lik govori isključivo da bi nešto rekao, da govori u praznim fazama, klišejima i da se koristi samo fatičkom funkcijom, to je jedna od najboljih govornih karakterizacija. Na ovaj se način pokazuje duhovno siromaštvo lika i njegova ispraznost. Fatička funkcija ponekad može poslužiti kao odmak od neke teške ili bolne teme, pa tako npr. razgovor o vremenu privremeno ukida napetost, mogući konflikt ili emocionalne izljeve (Katnić-Bakaršić 2013: 76–82). Primjer fatičke funkcije pronalazimo u drami Mira Gavrana *Kad umire glumac*¹¹:

EVA: Oprostite.

TOM: Izvolite.

EVA: Vjerojatno sam pogriješila.

TOM: Možda i niste.

EVA: Tražim grupu, amatersku grupu. Vodi ih gospodin Tomislav - rekli su mi da je on tu negdje.

Autorica Katnić-Bakaršić (2013: 82) ističe da metajezična funkcija nije rijetka u dramama. Orijentacija na jezik i na formu iskaza učestalo se pojavljuju u dramskim

¹¹ Gavran, Miro: *Kad umire glumac*, 1. str, dostupno na: https://kupdf.net/download/miro-gavran-kad-umire-glumac_5af3d679e2b6f55e1bb1b5b4_pdf (25.3.2023.)

tekstovima pa tako likovi ponekad govore o jeziku, tumače jezik, komentiraju ga i sl. Česte su fraze kao *Što si tim želio reći?* ili *Što pod tim podrazumijevaš?* Ponekad u dramskom dijalogu ona dolazi u prvi plan – to se događa kad se primijenjeni jezični kod tematizira kao takav, bilo implicitno ili eksplicitno. Unutardramska motivacija za takvo tematiziranje jezičnog koda nalazi se često u poremećenosti komunikacije, u komunikaciji koja više ne funkcionira zbog prevelikog nesuglasja između kodova, pojedinih dijaloških partnera, nesuglasja koje ih navodi na to da o svom jeziku govore metajezično (Pfister 1998: 178–179).

I posljednja funkcija koja se spominje jest poetska (estetska) funkcija. Spomenuta je funkcija centralna budući da je dramski diskurs umjetnička tvorevina. Može se govoriti o estetskoj funkciji u užem smislu i o ludičkoj funkciji kao njenim realizacijama. Ona je posebno izražena u segmentima u kojima je forma jezika u prvom planu, kod kojih se poruka uvlači sama u sebe te dominira cijelim tekstom. Razlikuje se poetska funkcija na mikroplanu i na makroplanu. Mikroplan uključuje orijentaciju na formu poruke u fikcionalnom svijetu – te su orijentacije likovi svjesni i poigravaju se formom poruke, dok makroplan uključuje formu poruke u realnom svijetu koje likovi nisu svjesni, već samo čitatelji ili gledatelji. U slučajevima predstave u predstavi, estetska je funkcija posebno vidljiva (ibid. 84–89). Pfister (1998: 182) navodi odličan primjer u kojemu se uočava ova funkcija. To je Shakespeareov *Richardu II.*, u kojemu mogu se naći replike naslovnog junaka u kojima je poetska stilizacija neobično jaka:

*Draga zemljo, pozdravljam te rukom
premda te odmetnici ranjavaju konjskim kopitima.
Kako se meti dugo odijeljena od čeda
zabavlja kroz suze i smiješak pri susretu,
tako te, plačući i smiješeći se, pozdravljam, zemljo moja,
i častim te svojim kraljevskim rukama.
Ne hrani dušmanina svom vladaru, mila zemljo,
Svojim slastima ne taži grabežni mu tek,
Već neka pauci što sišu tvoj otrov
I tromokrake krastače stanu na put njima,
ometajući izdajničke noge
koje te samozvanim koracima gaze;*

(III, 2, 6–17)

U ovom primjeru velika poetska gustoća realizira se snažnim povezivanjem jezika i gestike, apostrofama i personifikacijom apostrofirane zemlje, slikovitošću usporedbi i metafora, varijacijom sintaktičkih uzoraka, funkcionalnom korelacijom metra i sintakse, ritmičkim oblikovanjem itd. (Pfister 1998: 182).

3.7. PRAGMATIČKI ASPEKTI U DRAMSKOM DISKURSU

Modeli pragmatičke lingvistike vrlo su bitni za stilističku analizu, tj. interpretaciju dijaloga i dramskog diskursa u cjelini. Pragmatičke su analize usmjerene na upotrebu jezika, a temelj promatranja je funkcioniranje jezika, uz koji je izvanjezični kontekst nezaobilazan. Jednostavno rečeno, nije moguće protumačiti ni funkciju ni smisao iskaza likova bez poznavanja situacije u kojoj se dijalog odvija, bez poznavanja sociokulturnih okolnosti i same pozadine likova. Uz spomenuto, pragmatička analiza objašnjava nesporazume koji često proizlaze iz nepodudaranja onoga što govornik želi reći, efekta koji želi postići i onoga što slušatelj mislio da je rekao. Dramski se diskurs često temelji na takvim nepodudarnostima, proizvodeći različite efekte – od komičnog do tragičnog. U vezi s pragmatičkom analizom Katnić-Bakaršić (2013: 90) spominje govorne činove, Griceovo načelo kooperativnosti, strategije uljudnosti te odnose moći u dramskom dijalogu. Pojam *pretpostavka* vrlo je bitan za interpretaciju jer npr. rečenica *Moja je sestra zabavna* pretpostavlja da govornik ima sestru. Razlikuju se egzistencijalne, lingvističke i pragmatičke pretpostavke. Za dramski dijalog posebno je značajna pragmatička pretpostavka jer govorni činovi nose pretpostavke o odnosu između sugovornika, o situaciji itd. Egzistencijalne pretpostavke tiču se postojanja. U dramskom dijalogu mi kao čitatelji prihvaćamo njegov fikcionalni svijet, a samim time i pretpostavke koje bismo smatrali lažnima u svakodnevnom životu. Najbolji primjer su vještice u *Macbethu* ili duh Hamletovog oca koji govori, itd. Upravo je primjer Hamletovog oca izuzetno zanimljiv. Hamlet ne sumnja u Duha, ali sumnja u njegov identitet: je li Duh zaista duh njegova preminulog oca ili je Duh sotona ili anđeo (Katnić-Bakaršić 2013: 90–91).

Ana Werkmann (2011: 138) također je promatrala Griceova načela, ali u odnosu na ironiju i šalu. Veliki broj šala uključuje kršenje jedne ili više Griceovih maksima. No i sam Grice tvrdi kako i kršenje maksima ima svoju ulogu u razgovoru. Ironični iskazi su odličan primjer kršenja maksime kvalitete. Autorica navodi Griceov primjer u kojem osoba X, kojoj je osoba A bila jako dobar prijatelj, izda poslovnu tajnu osobe A konkurenciji, a reakcija osobe A je X je dobar prijatelj. I osobi A i publici je očito da osoba A nije mislila ono što je

rekla, no osim ako je iskaz potpuno besmislen, mora postojati i neko drugo osim doslovnog značenja, a iz konteksta publika zaključuje da je to značenje suprotno od doslovnog.

Osnovni i nezaobilazan aspekt pragmatičke analize dijaloga je analiza govornih činova, koji su osnovne jedinice realizacije, tj. upotrebe dijaloga. Teoriju govornih činova razvili su ponajprije angloamerički filozofi jezika J. L. Austin¹² i Johna Searl¹³. Austin je krenuo od pretpostavke da se razlikuju iskazi koji su zapravo tvrdnje, i koji mogu biti istiniti ili lažni, a naziva ih konstativni te iskazi koji predstavljaju radnju, tj. performativi. Primjeri su performativa: *Proglašavam ovaj skup otvorenim.*, *Zabranjujem vam da uđete.* te svi iskazi koji započinju riječima poput *garantiram*, *zaklinjem se*, *jamčim*, *obećavam* i sl. Oni kao takvi ne mogu biti istiniti ili lažni, ali moraju ispuniti određene uvjete. Konstativi su također dio govorne teorije te razlikuju lokucijske, ilokucijske i perlokucijske činove. Lokucijski čin proizvodi značenje, ilokucijski se čin odlikuje snagom iskazivanja, a perlokucijski se sastoji u učincima na sugovornika. Katnić-Bakaršić (2013: 92) objašnjava kako je Austin podijelio sve činove na pet klasa: presude (verdiktivi), naredbe (egzercitivi), obaveze (komisivi), postupci (bihejvitivi) i izlaganje (ekspozitivi). Kod Searla ova je klasifikacija nešto drugačija pa se može govoriti o klasama ilokucijskih činova: reprezentativi (govornik izražava istinitost/lažnost iskaza – tipični su glagoli: *tvrdim*, *vjerujem*, *poričem*, *zaključujem*, *potvrđujem*...), direktivi (govornik pokušava potaknuti slušatelja/sugovornika na neku akciju – *molim*, *tražim*, *zahtijevam*, *naređujem*, *insistiram*...), komisivi (govornik se na različite načine obavezuje na izvršenje neke akcije – *obećavam*, *obavezujem se*, *garantiram*, *kunem se*, *zaklinjem se*...), ekspresivi (govornik izražava svoj stav o nečemu – *zahvaljujem se*, *ispričavam se*, *čestitam*, *podržavam*...), deklarativi (govornik svojim iskazom direktno mijenja status neke situacije ili osobe, npr. *Podnosim ostavku*, *Otpušteni ste*, *Proglašavam vas mužem i ženom*, itd.). Kako je već spomenuto, govorni činovi mogu biti uspješni samo ako zadovoljavaju određene kriterije, odnosno 'uvjete za sreću' (eng. *felicity conditions*). Osoba koja izgovara deklarativ mora biti autorizirana za to jer je inače iskaz besmislen i nema odgovarajuću ilokucijsku snagu niti perlokucijski učinak, a uz to neki činovi moraju biti popraćeni odgovarajućom radnjom. Iskrenost je također jedan od uvjeta. Lista govornih

¹² John Langshaw Austin (26. ožujka 1911. - 8. veljače 1960.) – Britanac, filozof jezika i vodeći zagovornik jezične filozofije, najpoznatiji po razvoju teorije o govornim činovima ([https://hr.upwiki.one/wiki/J. L. Austin](https://hr.upwiki.one/wiki/J._L._Austin) (10.8.2022.))

¹³ John Searle (1932.) – američki filozof poznat po svojim doprinosima filozofiji uma i filozofiji jezika, njegovi su prijedlozi imali značajne posljedice ne samo u ovim područjima, već i u epistemologiji, ontologiji, društvenoj studiji institucija, praktičnim razmišljanjima, umjetnoj inteligenciji, među mnogim drugima (<https://hr.yestherapyhelps.com/john-searle-biography-of-this-influential-philosopher-14743> (10.8.2022.))

činova izuzetno je duga, a neki od njih su: molba, zahtjev, naredba, zabrana, savjet ucjena, prijetnja, želja, preporuka, obećanje, činovi konverzacije (pozdravljanje, oslovljavanje, čestitanje, zahvaljivanje, itd.). Može se zaključiti da je analiza i interpretacija govornih činova u drami važan segment sveukupne stilističke interpretacije jer govorni činovi pomažu u govornoj karakterizaciji likova, oni upućuju na promjene u odnosima među likovima, signaliziraju o konfliktu, pokreću tok radnje, itd. (Katnić-Bakaršić 2013: 92–102).

Nezaobilazno u ovom kontekstu je i Griceovo načelo kooperativnosti. Dakle, u istraživanju svakodnevnog dijaloga i njegove uspješnosti često se polazi od H. P. Gricea i njegovog načela suradnje. On tvrdi da je razgovor „zajednički napor i svaki sugovornik vidi nekakvu zajedničku svrhu, skup svrha ili makar zajednički prihvatljivi pravac” (Grice 1987 u Katnić-Bakaršić 2013: 102). Grice uvodi četiri maksime: maksimu kvantiteta, maksimu kvaliteta, maksimu relevantnosti i maksimu modaliteta. Ovaj autor navodi da nepoštivanje ovih maksima narušava i onemogućava uspješnu komunikaciju. Maksima kvantiteta podrazumijeva da je neophodno dati sugovornicima odgovarajuću količinu informacija, ni manje ni više nego što je potrebno. Nepotpuna informacija, kao i višak informacija, narušava uspješnu konverzaciju. Maksima kvalitete tvrdi da bi sudionici trebali govoriti istinu i samo ono za što imaju dokaze. Često ova maksima biva iznevjerena u komunikaciji kako bi se izbjegle neželjene posljedice. Dramski dijalog može biti istinit ili ne – ne u smislu da je vjerna replika nekog stvarnog dijaloga, već u smislu prepoznatljivosti i istinitosti koja vrijedi unutar samoga dramskog teksta – zato taj dijalog može poštovati maksimu kvantiteta ili je pak narušiti. Nadalje, maksima relevantnosti ističe važnost da sudionici budu relevantni. Nerijetko se događa da sugovornici odstupaju od ovog pravila ne bi li svjesno izbjegli odgovor na postavljeno pitanje. Potpuno narušavanje relevantnosti u replikama može postati izrazito stilogeno. Posljednja je maksima modaliteta, koja podrazumijeva potrebu za jasnoćom i sugerira izbjegavanje dvosmislenosti i nepotrebne preopširnosti. Kaže se da je modalitet u najvećoj mjeri stilistička maksima, pa je sa aspekta stila najaktualnija (ibid. 102–112).

Kada je riječ o strategijama i modelima uljudnosti u dramskom dijalogu može se samo reći da su za pragmatički aspekt dramskih dijaloga iznimno bitne, kao i njihov odnos prema osovini moći. Uljudnost se gleda kao strateška manipulacija jezikom kao način za postizanje

konverzacijskih ciljeva. Leech¹⁴ govori o načelu uljudnosti i izdvaja šest maksima: maksima takta, maksima velikodušnosti, maksima odobravanja, pohvale ili laskanja, maksima skromnosti, maksima slaganja, maksima simpatije. Osim ove podjele postoji i podjela Browna i Levinsona koji razlikuju oko četrdeset strategija uljudnosti, a dijele ih na strategije pozitivnog obraza i negativnog obraza. Strategije pozitivnog obraza usmjerene su na pozitivnu sliku o sebi koju govornici žele stvoriti kod drugih, dok se strategije negativnog obraza odnose na potrebe pojedinca da sačuvaju vlastiti teritorij i da ne budu ometani. U dramskom dijalogu centralno mjesto zauzima interpretacija neuljudnosti, koja je za razvoj radnje i karakterizaciju likova mnogo značajnija od uljudnosti. Neuljudnost se smatra odstupanjem od norme u dramskom dijalogu i zbog toga se može protumačiti kao autorova poruka o nekom aspektu fikcionalnog svijeta koji će imati kasnije posljedice. Jedna od strategija uljudnosti jeste i oslovljavanje među likovima. Tri su osnovne mogućnosti za upotrebu zamjenica u svrhu oslovljavanja: vi/vi (reciprocitet, ravnopravan, distanciran odnos), ti/ti (reciprocitet, ravnopravan, blizak odnos) i ti/vi (nema reciprociteta, neravnopravan odnos, dominantan i subordinirani sugovornik). Posebnog je značaja prelazak s jedne forme obraćanja na drugu za stilističku i pragmatičku analizu jer su ti prelasci značajni za razvoj dramske radnje, za promjenu odnosa među likovima, za konflikt ili intimizaciju. Osciliranje između uljudnosti i neuljudnosti se u dramskim tekstovima iskorištava za različite svrhe i za dobivanje različitih funkcija (Katnić-Bakaršić 2013: 112–119).

Nadalje, autorica Katnić-Bakaršić (2013: 119–121) objašnjava da za razumijevanje svakog tipa komunikacije pa tako i dramskog dijaloga potrebno je razumijevanje stalnog proizvođenja i rekreiranja značenja, koje je rezultat stalnog pregovaranja, kombiniranja novih informacija sa već poznatim. Sugovornici u dijalogu u svaku repliku unose svoja prethodna znanja, uvjerenja, pretpostavke, sociokulturna, dobna, spolna i psihološka obilježja. Sva ta obilježja predstavljaju određene sheme, tj. obrasce svakog sugovornika, koje stvaraju kognitivni kontekst svakog dijaloga. Kognitivni kontekst osim u drami bitan je i van drame, tj. između publike/čitatelja i dramskog teksta.

Od iznimnog je značaja promatranje socijalnog konteksta u drami, tj. promatranje moći u dramskom dijalogu. Uz kognitivni kontekst, za dramu je značajan i socijalni kontekst, odnosno promatranje moći u dijalogu. Weber (1998 u Katnić-Bakaršić 2013: 122) moć

¹⁴ Geoffrey Neil Leech (16.1. 1936. – 19.8.2014) bio je lingvist, autor i urednik više od 30 knjiga i 120 radova. Područja kojima se bavio su: gramatika, stilistika, pragmatika, semantika.

definira kao sposobnost pojedinaca i institucija da utječu na ponašanje i na materijalne živote drugih ili da ih kontroliraju. Moć često ima negativne konotacije, ali uz njih može se govoriti i o pozitivnim konotacijama moći ili o socijalno-diskurzivno produktivnoj moći¹⁵. Nije svaka moć dominacija i opresija, nekada moć znači stjecanje prava i mogućnosti za ravnopravno sudjelovanje u životu. Lingvisti, primjerice kritički lingvisti i oni koji se bave kritičkom analizom diskursa, poput N. Fairclougha (1992) i R. Wodak (2001), smatraju da se jezik putem govorenja, pričanja, pokazivanja, upućivanja, kontroliranja i sl. uvijek odnosi na radnju i interakciju te da se uvijek u jeziku radi o moći i kontroli. U svakoj komunikaciji razlikuju se tipovi moći pa se slični kriteriji primjenjuju i na dramski dijalog, u kojem se funkcioniranje moći pokazuje kao izuzetno bitan segment za analizu diskursa. Prema Katnić-Bakaršić (2013: 122) može se analizirati funkcioniranje moći s obzirom na tri tipa identiteta, odnosno tri tipa moći koju oni mogu imati: ključni odnosno socijalno-kulturni identitet; situacijski i diskurzivni identitet. Socijalno-kulturni, ključni identitet, smatra se i stalnim identitetom ličnosti jer se ne mijenja u različitim situacijama. Ovdje spadaju spol, nacionalna i rasna pripadnost, starosna dob i klasna pripadnost. Situacijski identitet odnosi se na aspekte socijalnog identiteta koji su podložni promjenama. Diskurzivni identitet najpodložniji je promjenama, primjerice isti lik ima više situacijski uvjetovanih identiteta jer ima različite uloge – npr. ulogu majke, kćeri, prijateljice, stranke na sudu, profesorice, kupca itd. On se mijenja i tijekom jednog razgovora, nekad i više puta. U dramskom dijalogu sva tri identiteta kreiraju moć. S obzirom na diskurzivnu moć može se govoriti o dominantnom i o subordiniranom tipu lika. Dominantni lik češće uzima riječ i ima duže replike, otvara i zatvara sekvence, daje riječ narednom govorniku, upotrebljava direktive kao frekventne govorne činove te koristi umjerene i selektivne formule uljudnosti. Subordinirani govornik prema tome rjeđe govori, prepušta moćnijem sugovorniku da prekine interakciju, oklijeva u govoru, pravi pauze, ne dovršava rečenice, ne upotrebljava direktive i sl. Isti lik u različitim scenama može mijenjati svoj stil i prelaziti od dominantnog u subordiniranog govornika i obratno. Ta verbalna transformacija lika izuzetno je efektna te je važan faktor u razumijevanju dramskog konflikta i za interpretaciju drame u cjelini, a posebice za govor ženskih likova (ibid. 122–128). U okviru rasprave o moći i spolu/rodu, u stilistici, lingvistici i analizi diskursa, često se analizira odnos spola i jezika, spola i moći s posebnom pažnjom na

¹⁵ usp. Foucaultov koncept o moći-znanju, kapilarnom protjecanju moći društvom; Foucault (1994). *Znanje i moć*.

govor žena, njihovo utišavanje ili se promatraju rodni odnosi u svjetlu dominacije/subordinacije jezikom i kroz jezik¹⁶.

3.8. TIPOVI DIJALOGA I MONOLOGA

Dijalog i monolog temelj su dramskog teksta i logično je da za bilo kakvu analizu drame treba krenuti upravo od načina izgovaranja teksta jer je on puno više od slova na papiru ili riječi u igranoj drami. Kako bismo mogli što iscrpnije analizirati upravo dijaloge i monologe trebali bismo krenuti od nekakve opće klasifikacije. Može se govoriti o dijalogu konflikta, o pragmatičkom dijalogu, o misaonom ili filozofskom dijalogu, dijalogu intimizacije, o fatičkom dijalogu, referencijalnom i o ludičkom. Što se tiče monologa možemo govoriti o oratorskom monologu, o intimnom i misaonom monologu, poetsko-lirskom, o aparteu... (Katnić-Bakaršić 2013: 132). Naravno, granice između tipova nisu nepomične, naprotiv česte su kombinacije različitih tipova.

Autorica Katnić-Bakaršić (2013: 132–148) ističe da dijalog konflikta zauzima centralno mjesto u tipovima dijaloga, upravo zato što se dramski diskurs uvelike temelji na dramskom sukobu. Jednako tako, konflikt u dijalogu predstavlja izvor zabave. Sukob se može izraziti na različite načine, kao što su šutnja, prekid, odbijanje komunikacije i svakako svađa. Autorica također navodi da se u dijalogu konflikta često pojavljuju ironija i sarkazam te da pragmatički dijalog podrazumijeva razmjenu replika koje označavaju razmjenu informacija ili usluga. U svakodnevnoj komunikaciji ovo je najzastupljeniji tip dijaloga jer je usklađen s prirodom svakodnevnice. Drama sadržava pragmatički dijalog upravo zbog te sličnosti s prirodnim razgovorom i zbog razvoja radnje. Ista autorica naglašava da je podtip pragmatičkog dijaloga instruktivni dijalog, koji je tipičan za predavanja i nastavu. Nadalje, misaoni ili filozofski dijalog susreće se u dramama gdje se može govoriti o likovima-idejama. Dijalog intimizacije smatra se suprotnim od dijaloga konflikta. Stvaranje podrške, intimnosti, privrženosti među likovima može biti dramski izuzetno značajno. Razlikuju se romantična i neromantična intimnost, kao i strategije za njihovo izražavanje. Fatički dijalog i konverzacija tip je dijaloga usmjerenog na održavanje komunikacije. Takav dijalog ne prenosi nikakvu temeljnu informaciju, ali stvara bliskost među likovima pa ga se često smatra podtipom dijaloga intimnosti. Dominantna funkcija referencijalnog dijaloga je informativna, on dolazi kao informacija čitateljima ili gledateljima. Posljednja vrsta dijaloga u ovoj podjeli je ludički

¹⁶ usp. Buljubašić (2013). *Vježba iz feminističke stilistike.*, Lazar (2010). *Feminist Critical Discourse Analysis: Articulating a Feminist Discourse Praxis.*

dijalog. Ovaj se tip izdvaja uvjetno, budući da je poigravanje jezikom dio usmjerenosti na poruku, odnosno ovaj je tip nositelj estetske/poetske jezične funkcije.

Pitanje monologa u dramskom tekstu nije uvijek jednostavno te njegova uloga u stilskom smislu može biti različita. Analizom dramskih tekstova došlo se do zaključka da su monolozi zapravo jako dugi turnusi jednog lika i da mogu biti shvaćeni kao replika. Oratorski monolog po svojim karakteristikama odgovara stilu neke oratorske vrste. Oni su često u funkciji razvoja dramske radnje, kao i funkciji izazivanja preokreta. Sljedeći monolog iz dramskog teksta *Ol' smo za jedan dan* pokreće radnju:

Sve ovo ča ću van ispričat, sve se ovo dogodilo, sve je istina. Da se sve ovo ovako ni' dogodilo, ne bi vajalo ništa. Maupassant je na kraju jedne svoje novele napisao: "Najglavnije od ove moje priče je to što je ona istinita".

Zamislite da je ovo ovod ka jedan dvor. U Splitu, kad su tri-četer' kuće posagrađane ka' u naokolo, oni prostor me'u njima se zove: dvor. U dvoru su i kućice za prajce, a u sri' sride dvora je konal, di se lije sve ča jema da se izlije iz ti' kuć'. U jedan se čoš bacije smeće. Pun je dvor mačak' koje jidu branče koje in s ponistar bacijedu, a isto sa svin tin maškan jema pantagani za bacivat. Dvor se nikad ne čisti, ven se čeka kišu da ga ona opere.

U primaliću smo.

Cilu noć su se po dvoru između kuća mišale pantagane. Izlazile su i ulazile u svoje buže. Njuškale su, jile i činile jubav.

Intimni i misaoni monolog prikazuje osjećaje lika te je njegova funkcija emocionalno-psihološka karakterizacija lika, odnosno određenog njegovog stanja. Sljedeći je primjer iz dramskog teksta predstave *Smij i suze starega Splita* koji će se u nastavku rada biti analiziran:

IVAN: Evo poslin toko godin došlo je i vrime moje jematve... da san baranko treći dil moga libra vidija u živo. Puno učeniji, pametniji judi govorili su mi da nij' sve ča san napisa prazna slama, da jema i koje vridno zrno, pa da bi miritalo to pritrest, očistit, otribit i pokazat svitu... I ja san in povirova. Nikogar nisan ti' uvridit, ven samo isripovidit onako ka ča je bilo, kako je naš nikadašnji Split i trudi i rabota, smija se i plaka, veselija i sulaca... Nemoj se ofendit, ol' vazest na žaj! Bilo je pa prošlo, i dobro, i zlo, i lipo, i grubo... Sustipan i Trščenica sve su pokrili i sakrili, pomirili i umirili, ugasili smij, osušili suzu... Ma, najviše me žaj jedno: ča je prošlo naše ditinstvo i naša mladost – i Split našega ditinstva i naše mladosti...

Zdravi bili i zbgon van!

Poetsko-lirski monolog posebno je zastupljen u poetskoj drami, ali i u drugim vidovima drame, svugdje gdje je u prvom planu realizacija lirske atmosfere. Primjer je iz Gundulićeve drame *Dubravka*¹⁷:

MILJENKO

*Po listju počeli pršat su vjetrici,
po dublju veseli žubere slavici,
romonom kladenci zovu zrak sunčani,
izhode pod vijenci seljanke s gorani.
Pastijeri livadom uz dipli začinju,
klikuju za stadom lipotu vilinju;
a lijepo sve vile pod sjencom kraj vode
pod pjesni primile tanačce izvode:
dzora je, svaniva, ali jaoh, s istoči
meni dan ne siva iz drazijeh još oči.*

Autorica Katnić-Bakaršić (2013: 149–161) objašnjava da su ovi tipovi monologa uvjetni i granice među njima nisu neprobojne. Svaki monolog ima funkciju u dramskom tekstu koja se kreće od toga da može direktno utjecati na razvoj dramske radnje ili predstaviti dramski konflikt, može imati referencijalnu funkciju davanja pojedinih informacija koje su neophodne čitatelju ili gledatelju za razumijevanje dramske radnje. Jedna od najvažnijih funkcija svakako je karakterizacija likova, koja može biti psihološka, intelektualna, govorna itd. Moramo još spomenuti *aparte* ili govor u stranu. Govor u stranu je uvijek svojevrsna komunikacija s gledateljima ili čitateljima umjesto s drugim likovima. Otuda je *aparte* prelazak iz jedne razine komunikacije dramskog teksta na drugu i uvijek je stilogen.

3.9. DIDASKALIJE

Didaskalije su, od svih tipova govora u dramskom diskursu, najmanje proučavane. One predstavljaju autorski govor u drami. Uglavnom se drži da didaskalija dolazi u sadašnjem vremenu i u formi trećeg lica.

¹⁷ Gundulić, Ivan: *Dubravka*, 18. str
dostupno na: https://lektire.skole.hr/wp-content/uploads/2020/01/gundulic_dubravkae.pdf (25.3.2023.)

Zdenko Lešić u svojoj *Teoriji književnosti* (2005: 473) definira didaskalije kao kratka objašnjenja, upućena kazališnim umjetnicima i čitateljima, u kojima se opisuju atmosfera, vizualni i akustični aspekti dramske radnje. Jednako tako objašnjava da su u nekim slučajevima te indikacije sasvim oskudne ili potpuno izostavljene, naročito u slučajevima kada je sam autor sudjelovao i u scenskoj realizaciji dramskog teksta. To su nerijetko radili Držić, Shakespeare i Moliere, pa nije ni bilo potrebe da se dodatna objašnjenja unose u tekst. U nekim slučajevima indikacije su veoma opsežne pa čine važan dio teksta. Krleža je pomoću vrlo preciznih i razrađenih indikacija sam režirao svoje drame. Sljedeći je primjer didaskalije iz njegove drame *Gospoda Glembajevi*¹⁸:

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. Marijaterezijanski, ampir i bidermajer. Dvije-tri glave su moderne kopije po fotografiji. Nekoliko modernističkih figura u pleinairu. Čitav je stan bogato rasvijetljen. Kasno je. Gosti odlaze iz blagovaonice desno i prolaze sobama u perspektivi pozadine, onda lijevo. Upravo kad se je zavjesa digla, prešao je preko scene jedan austrijski Feldmarschalleutnant sa suprugom generalicom. Iza generala jedna reumatična matrona, opirući se o štap, pognuta u križima od svog išijasa. Jedan pukovnik infanterijski s pukovnicicom i jedan kavalerijski dragonski major bez dame.

U didaskalijama se često pojavljuju glagolski prilozi, što se objašnjava njihovom prirodom – imaju svojstva i glagola i priloga te pomažu dramskom piscu u davanju uputa – govore o okolnostima i načinu na koji se scena odvija, radnja događa ili lik ponaša (npr. Dugo se gledaju *šuteći.*; Freud, *ne podižući pogled* s knjige, pita...; Cezar, *namjestivši* krunu na glavu, priđe trima ženama). Upotreba prvog lica množine u dramskoj didaskaliji označava inkluzivno *mi*, tj. objedinjuje čitatelje, dramskog pisca, redatelja, glumce, čineći ih aktivnim sudionicima u dramskoj radnji (npr. Ela je u istom položaju u kojem *smo ostavili* Minu u prethodnoj sceni). Postoje dramski tekstovi u kojima gotovo da i nema didaskalija, što znači da pisac ne želi davati upute ni čitateljima, ni režiserima, ni glumcima. Takav minus-postupak izrazito je stilogen i pokazuje stil teksta ili pisca. Jednako tako, postoje drame u kojima dramski pisac neprestano daje detaljne i vrlo precizne upute, ponekad i prava tumačenja replika, ponašanja likova ili dramske radnje. Uz to što didaskalije predstavljaju važnu i nužnu uputu za režisera, dramaturga, glumce te je njihova osnovna funkcija

¹⁸ Krleža, Miroslav: *Gospoda Glembajevi*, 4. str, dostupno na: https://lektire.skole.hr/wp-content/uploads/2020/01/krleza_gospodaglembajevi.pdf (25. 3. 2023.)

referencijalna, postoje i drame u kojima didaskalije same po sebi imaju poetsku, tj. estetsku funkciju. Takve didaskalije namijenjene su čitanju, tj. užitku u čitanju te takve didaskalije često podsjećaju na dijelove romana. Dakle, didaskalije nisu stilski jednoznačne i nisu nevažan sloj dramskog teksta. Njihove funkcije kreću se od referencijalne do poetske, uključujući i metajezičnu (govorna karakterizacija lika), a i neizostavan su dio piščevog stila (Katnić-Bakaršić 2013: 162–169).

3.10. PAUZA I ŠUTNJA U DRAMI

Zanimljivo mjesto u analizi dramskog dijaloga zauzima šutnja, tj. funkcija pauze. U različitim primjerima pauza i šutnja nikad nisu „puka negacija, ili odsustvo govora. One funkcioniraju kao komunikativni i smisleni elementi u interakciji i kao resursi koji se mogu upotrebljavati” (Herman 1995, u Katnić-Bakaršić 2013: 170). Konverzacijska analiza pokazala je da se nijedan diskurs ne može dobro upoznati ako se ne upoznaju različite uloge i smisao šutnje u njemu. Jedan vid pauze u svakodnevnom dijalogu pauza je koja obilježava kraj jedne teme i početak druge; drugi je vid pauza kao vrsta oklijevanja. Šutnja tijekom konverzacije može biti signal različitih situacija, tj. raspoloženja sugovornika, pa tako može signalizirati uvrijeđenost, ljutnju, ali i visok stupanj bliskosti sugovornika, koji mogu ugodno šutjeti zajedno. Pitanje šutnje ima i kulturološki aspekt jer različite kulture dopuštaju različitu dužinu šutnje. Razlozi za šutnju mogu biti psihološki (stid, strah, nervoza ...) ili lingvistički, npr. diskurzivno motivirani (molitva, sanjarenje, ponavljanje u sebi). U dramskom diskursu, kako je već rečeno, šutnja predstavlja minus-postupak koji nosi dodatnu markiranost ili stilogenost. U teatru ona predstavlja moćno sredstvo za naglašavanje pojedinih segmenata i za izražavanje različitih značenja. Može se razlikovati šutnja unutar replike jednog lika (intraturnusna šutnja) i između replika dvaju likova (interturnusna šutnja). Intraturnusna šutnja može stvoriti dvosmislenost jer sugovornici je mogu shvatiti kao znak da je govornik završio svoj turnus, tako da mogu uzeti riječ iako je prethodnik želio nastaviti. Isto tako, kada je govor nekog lika pun pauza, to može biti obilježje njegovog stila, ali te pauze mogu biti naporne za slušatelje. Intraturnusna šutnja može biti znak da govornik razmišlja, oklijeva zbog nečega, nesiguran je i sl. Događa se i da govornik namjerno pravi pauzu kako bi povećao iščekivanje i pažnju recipijenta. Interturnusna šutnja mnogo je češća. Šutnja je efektan način na koji lik može odbiti odgovor, ali isto tako je izraz nijemog prijekora, koji je ponekad snažniji od riječi. Šutnja implicira pauzu, ali svaka pauza u dramskom dijalogu nema istu funkciju kao šutnja, ona je najčešće signal za usporavanje radnje. Uz to pauze

moгу naglasiti nesigurnost likova, nesiguran odnos među njima, potencirati napetu atmosferu, povećati iščekivanje itd. (Katnić-Bakaršić 2013: 170–179).

3.11. GOVORNA KARAKTERIZACIJA

Karakterizacija lika može se ostvariti na razne načine. Pfister (1998: 271) objašnjava da se repertoar mogućih tehnika karakterizacije lika može izvesti iz repertoara kodova i kanala dramskog teksta. Taj repertoar sadrži pet osjetila kao kanale za prijenos informacija – vid, sluh, okus, miris i opip te verbalne (lingvistički i paralingvistički) i neverbalne kodove. Autor nastavlja s činjenicom da kategorije koncepcije lika i tehnika karakterizacije lika nisu sasvim neovisne jer određena koncepcija lika dodatno uvjetuje izbor iz repertoara tehnika karakterizacije likova. Autor razlikuje četiri klase tehnika karakterizacije lika: eksplicitno-figuralne, implicitno-figuralne, eksplicitno-autorske i implicitno-autorske. Govorna karakterizacija spadala bi u verbalno implicitno figuralne tehnike karakterizacije. U toj tehnici karakterizacije promatra se jezično ponašanje, idiolekt/sociolekt, dijalekt i stilska figura.

Kako navodi Katnić-Bakaršić (2013: 180) govorna je karakterizacija za tradicionalne stilističare shvaćana statično i odnosi se na izbor određenog registra, odnosno jezičnog varijeteta u govoru pojedinog lika. Za dramsku analizu ipak je ključno drugačije polazište – dijalog zahtjeva dinamičku interpretaciju. Za dramu su bitni odnosi među likovima, a ti se odnosi stalno mijenjaju pa je nužno uzeti u obzir pragmatički aspekt konverzacije kao i njezin kontekst. Sama govorna karakterizacija ostvaruje se na dva plana. Prvi podrazumijeva tradicionalno shvaćena pitanja – upotrebu određenog registra ili dijalekta, starosno ili rodno diferencirani govor likova i sl. Drugi plan uključuje konverzacijsku analizu i pragmatičku interpretaciju dijaloga, a s tim i govorno karakteriziranje, odnosno diferenciranje likova i njihovih odnosa. Tradicionalna strukturalna stilistika u prvom planu govorne karakterizacije smatra sljedeće karakteristike lika: je li liku svojstvena stilistička kompetencija i performansa u većoj ili manjoj mjeri; koji je stil dominantan za neki lik, ima li lik dijalekatskih, žargonskih ili profesionalnih upotreba, ima li u svom idio stilu raznih emocionalnih-ekspresivnih, odnosno stilski markiranih elemenata; pokazuje li govor lika specifičnosti s obzirom na starosnu dob; može li se govoriti o spolno/rodno različitim obilježjima stila kod muških i ženskih likova, što je posebno aktualizirano u feminističkoj i kritičkoj stilistici. Nadalje, upotreba stranog jezika vrlo je zanimljiva za promatranje s aspekta govorne karakterizacije. Uloga žargona, supstandarda, vulgarizama i psovki dvojaka je u suvremenim

dramskim dijalozima – prvenstveno služi govornoj karakterizaciji likova, ali je i ideološki uvjetovana. Jezik dramskog dijaloga zna biti usmjeren i na starosno raslojavanje u govoru, a time se naglašavanju generacijske različitosti među likovima (Katnić-Bakaršić 2013: 180–189). Dramski dijalog prikazuje i razlike u govoru žena i muškaraca te se i na tom planu može govoriti o govornoj karakterizaciji likova. Proučavanje rodnog raslojavanja započeto je u okvirima sociolingvistike, a kasnije se razvijalo u okviru konverzacijske analize, feminističke stilistike te kritičke lingvistike. Ključna dva aspekta ovog pitanja su: kako žene govore, tj. kako su naučene govoriti i kako muškarci govore o ženama (s posebnim naglaskom na analizi stereotipa, seksističkih metafora, poslovice i sl.). Klasična istraživanja ukazala su na neke razlike u govoru spolova pa se tradicionalno smatralo da žene lakše prihvaćaju ono što je standard, da imaju više emocionalno-ekspresivnih sredstava u govoru, više oklijevanja, manje govore u javnim situacijama, a više u privatnim, u govoru imaju manje direktiva od muškaraca i posežu više za strategijama uljudnosti i sl. Stereotipi o jeziku spolova ponekad se posebno javljaju u komedijama. Jednako tako, postoje ženski dramski likovi kod kojih pisci potenciraju obilježja ženskog stila (ibid. 190–196).

4. SPLITSKA ČAKAVŠTINA U KAZALIŠTU

Splitska je čakavština 2012. godine proglašena kulturnim nematerijalnim dobrom te je 2013. godine upisana u Registar kulturnih dobara Republike Hrvatske. Splitsko kazalište oduvijek je imalo svoje ljubitelje te smo svjedoci vrlo bogate povijesti samog kazališta. Uz ostale predstave, i dan danas pojavi se neki biser na starom splitskom govoru, koji uvijek budi nostalgiju, ali na neki način čuva to naše kulturno nematerijalno dobro. U ovome će se dijelu rada promatrati njezina povezanost s kazalištem, tj. bit će spomenute drame i operete izvedene u Hrvatskom narodnom kazalištu Split.

Zadnjih nekoliko godina na sceni splitskog kazališta odigran je niz predstava na splitskom govoru, kao i predstave *Ol'smo za jedan dan* i *Smij i suze starega Splita*, čiji će se scenarij promatrati i stilistički analizirati. Uz spomenute predstave ne smiju se zaboraviti ni Tijarovićeve operete *Mala Floramye* i *Spli'ski akvarel* koje su od velike važnosti. Spomenut će se i dvije predstave koje su nastale po stranom modelu, ali su se 'podomaćile' upravo izborom splitskog govora kao glavnog, a to su *Kašeta brokava* i *Čovik, zvir i kripost*. U nastavku bit će ukratko predstavljena radnja svake predstave, kolektiv koji stoji iza predstave, kao i glavne poruke i jezične značajke.

Predstava *Ol'smo za jedan dan* na daskama HNK Split pojavila se krajem 2017. godine. Adaptaciju i režiju potpisao je Trpimir Jurkić, uz suradnika režije Gorana Golovka. Za glazbu se pobrinula Nela Bujas Luketić, a kostime je osmislio Mladen Radovniković. Za svjetlo je bio zadužen Srđan Barbarić, a za ton Željko Mravak. Inspicijentica predstave bila je Sonja Dvornik. Predstavu su izveli sljedeći glumci: Arijana Čulina, Nenad Srdelić, Snježana Sinovčić Šiškov, Petra Kovačić Pavlina, Stipe Radoja, Monika Vuco, Trpimir Jurkić te Domagoj Mijić (Vuletić 2019: 7). Predstava je nastala Jurkićevom adaptacijom desetak Uvodićevih priča povezanih u izvedbenu cjelinu: *Dvor o'ćakul*, *Žalovanje*, *Sritni su bili*, *Za pošteno priživit*, *Mare Ajduk*, *Ča smo na ovom svitu*, *Mrtaški postoli*, *Sprovod jednega diteta*, *Kako se Split budi*, ... Kada je riječ o starom Splitu, Marko Uvodić se ne može ne spomenuti. Marko Uvodić Splitsanin bio je hrvatski novinar i književnik te prvi ravnatelj Muzeja grada Splita. Poznat je po svom *Libru Marka Uvodića Splitsanina*, koji je neiscrpan izvor splitske čakavštine, splitskog života i splitskih ljudi s početka prošlog stoljeća. Ova nam predstava osvještava da sve ono što Trpimir Jurkić u kazališnoj knjižici predstave naziva pojmom

*splićanistika*¹⁹, u književnom smislu, ispalo je iz Uvodićeva *Libra*, aludirajući na poznatu rečenicu F. M. Dostojevskog „Svi smo mi ispali iz Gogoljeve *Kabanice*”. Možemo zaključiti da što je Gogolj ruskoj prozi, to je Uvodić splitskoj, budući da su se djelima ovog kroničara Splita nadahnjivali i prozna književnost, i dokumentaristika, i dramska književnost i kazalište. Hrvatsko narodno kazalište u Splitu ovom je predstavom odlučilo posegnuti za duhom i mentalitetom jednog svijeta kojeg više nema, koji je nepovratno nestao, za svojevrsnim uvodićevskim *spleenom*²⁰ Splita. Iako se može činiti da taj baudelaireovski pojam *spleena*, koji uključuje tugu, jad, snuždenost, ne odgovara mediteranskom prostoru poput Splita, činjenica jest da Uvodić ispod svoje duhovitosti tematizira upravo te doživljajne komplekse. Njegovo oko uvijek počiva na istini *mižerije pobasje bagre* kako se u ono doba nazivao svijet koji je najvećim dijelom napućivao stari dio grada, Get i Varoš. *Tu žive ono ča je najsiromašnije u Splitu. Sve su kuće pune i gusto je sve napućeno, a ono ča je nižjega ranga stanuje u prizemju sa samim vratima, brez ponistar...* Rečenice koje se najčešće ponavljaju u gotovo dvjestotinjak raznih Uvodićevih tekstova su: *Ča smo na ovon svitu, Ol smo za jedan dan, Sve je crna zemja...* i upravo one najbolje svjedoče o istini tog *splitskog spleena* (Jurkić 2017).²¹

Promatranje Uvodićeva opusa dovodi do pitanja: Je li ikada postojao „čisti” splitski govor? Knjiga *Libar o jeziku Marka Uvodića Splićanina* (2016), autorica Dunje Jutronić, Marijane Tomelić Ćurlin i Anite Runjić-Stoilova, donosi nam mnoge odgovore:

„Svjesni smo da je jezik u svojem razvoju podložan promjenama, ali bi ipak željeli da se te promjene zaustave u nekom trenutku, u nekom „zlatnom dobu”, u ovom slučaju u trenutku kada je splitski zaista bio splitski. Teško je odrediti tu točku na kojoj bismo se mogli zaustaviti, ako ona uopće i postoji. Svaki trenutak u razvoju nekoga jezika, pa tako i splitskoga govora, njegovo je zlatno doba. Koliko god bio hibridan, istodobno je i izvoran. Jezik je u svojem temelju varijabilan i dinamičan i stoga se stalno mijenja. Bez obzira na ove navode, Marko Uvodić Splićanin ostaje „profesor čakavštine” i jedan od „posljednjih čakavskih prozних Mohikanaca” kojem pripada značajno mjesto u povijesti splitske književnosti. Čista čakavština ni u jednom trenutku prošlosti ne može se tražiti, pa tako ni čista čakavština Uvodićeva stvaralaštva. Uvodićevi zapisi ne predstavljaju samo jedinstveno književno djelo u povijesti hrvatske književnosti, već i jezični dokument splitskoga govora njegova vremena” (Jutronić i sur. 2016: 218–220).

¹⁹ Vidi više o upotrebi termina: Milinović Hrga, Anđela (2020). *O značenju leksema splićanistika. Teatar u Splitu i Split u teatru*: zbornik radova sa znanstveno-stručnoga skupa o Anatoliju Kudrjavcevu

²⁰ **Spleen** (engl. slezena), mračno raspoloženje, osjećajni kompleks sumornosti, melankolije, dosade, mrzovolje. Naziv se javlja često u engl. i franc. književnosti XIX. st. označujući duhovno raspoloženje osamljenog, izgubljenog i razočaranog pojedinca (prvi dio Baudelaireove zbirke *Cvjetovi zla* ima naslov *Spleen et idéal*).

²¹ Kazališna knjižica predstave *Ol'smo za jedan dan*.

Marko Uvodić, u jednom svom pismu upućenom prijatelju, osvrće se na splitski govor te navodi da su ljudi u Splitu čakavci i da se govori ikavski. Ističe, kako su Splitsani 'uprostili' taj dijalekt tražeći lakši izgovor. „Kad se govori po splitsku, more se cili dan govorit, bez da se čovik umori. Kod govora imaju dosta posla jezik, usne, mišice lica i grlo. Sve se to u splitskom dijalektu izbjegava i govori se bez da se sve to stavlja u pokret” (Marko Uvodić, *Iz pisma prijatelju*).²²

Kao neiscrpan izvor za ovu tematiku, djela Marka Uvodića i ranije su doživljavala dramaturgiju. Prvu dramaturgiju svoje priče – *Ona od pivca* – Uvodić je doživio 1926. Kako obećanje da će napisati „jednu komediju u tri čina iz splitskoga života” Uvodić nije nikad ispunio, ljubitelji tog tipa kazališnog humorizma morali su se zadovoljiti njegovim narednim dramskim minijaturama – *Jo straja!*, *K vragu tava i jaja...*, *Stipe Igra i pulenta*. Uvodića danas doživljavamo ne samo kao dijalektalnog novelistu, nego i kao autora kojega se sve češće postavlja na kazališne daske. Daljnja uprizorenja Uvodića u Splitu vezana su uz postojanje *Splitskog kazališnog društva*. Spomenuto društvo imalo je i dramski repertoar koji se sastojao pretežno od komedija, ali i u njemu primjerena je pozornost dana splitskim piscima – Marku Uvodiću i Anti Katunariću, kao predstavnicima gledateljima tipičnog i bliskog mentaliteta. Iz tog je razdoblja ostalo zabilježeno da je u travnju 1933. uprizoreno nekoliko Uvodićevih „šala i skečeva”: *K vragu tava i jaja*, *Jo straja*, *Ona od pivca* te *Ne abadžan*. Nakon Drugog svjetskog rata *Libar Marka Uvodića Splitsanina* na sceni se prvi put pojavljuje u dramaturgiji Ante Jelaske kao predstava u tri čina s podnaslovom *Slike iz života staroga Splita*. Nakon praizvedbe 2. rujna 1968. na Carrarinoj poljani u sklopu 14. splitskog ljeta, život je nastavila i na kazališnim daskama i to sve do ljeta 1976. i prikazana je više od pedeset puta. *Drugi libar Marka Uvodića Splitsanina* također u dramaturgiji i režiji Ante Jelaske postavljen je 31. kolovoza 1970., opet na Carrarinoj poljani. Taj *Pokladni kolaž iz života starog Splita* imao je skromniju, ali intenzivniju povijest izvođenja. Jelaskino nadahnuto bravljenje Uvodićem rezultiralo je tih godina i dramaturgijom naslovljenom *Mali libar Marka Uvodića Splitsanina*, u kojoj su se našle tri sudske *fjabe*: *Ubit ću seee...*, *Dva dobra svidoka* te *Ona od pivca*; sve praizvedene u današnjoj dvorani Doma Brodogradilišta Split, 18. prosinca 1971. Na repertoaru su se zadržale do jeseni 1973., a 40-ak izvedbi svjedoči o njihovoj tadašnjoj velikoj popularnosti. Zahvaljujući drugom velikom zaljubljeniku u kazalište, a osobito ono dijalektalno.²³ Vanča Kljaković sa splitskim GKM-

²² Iz kazališne knjižice predstave *Ol'smo za jedan dan*.

²³ Iz kazališne knjižice predstave *Ol'smo za jedan dan*.

om također uprizoruje Uvodića: *Libar Marka Uvodića* premijerno postavlja 1993., a onda i *Mali libar Marka Uvodića* 1997. Da Uvodić svoje splitske kazališne zagovornike ne izgubi ni u ovom stoljeću, ponajviše je doprinio Goran Golovko koji sa splitskim GKM-om *Drugi libar Marka Uvodića Splitsanina* postavlja 2004. i s njim 2005. gostuje i na Marulićevim danima. Godine 2007. Golovko režira Uvodića i na 53. splitskom ljetu i to pod naslovom *Libar o' libra Marka Uvodića Splitsanina*, u dramaturškoj obradi Olje Lozice²⁴. I za kraj ove priče nastala je predstava *Ol' smo za jedan dan*.

Sljedeća predstava na splitskoj čakavštini koja već godinama oduševljava građane Splita je *Smij i suze starega Splita*. Predstava se izvodi od 2010. godine kada je premijerno izvedena na Splitskom ljetu. Autorski tim su sačinjavali Olja Lozica (adaptacija i dramaturgija), Goran Golovko (redatelj), Ivana Poljak (scenografkinja), Marija Maca Žarak (kostimografkinja), Zoran Mihanović (oblikovanje svjetla), Alen Čelić (scenski pokret), Nela Bujas Luketić (glazbena suradnica), Jagoda Granić (jezična savjetnica). Glumački tim bili su: Ratko Glavina, Zoja Odak, Nenad Srdelić, Vicko Bilandžić, Bruna Bebić, Trpimir Jurkić, Snježana Sinovčić Šiškov, Marko Petrić, Nikša Arčanin, Nives Ivanković, Zdeslav Čotić, Tajana Jovanović, Andrijana Vicković i Goran Marković. Budući da se predstava već godinama izvodi, pretrpjela je neke izmjene u glumačkom sastavu.

Pero Ivana Kovačića na nekoliko tisuća stranica sačuvalo je Split s početka 20. stoljeća. U nizu prozih crtica ostavilo nam je autentično svjedočanstvo o vremenu i ljudima koji su živjeli stvarnost potpuno drugačiju od naše. Ne zato što su bili siromašni, neuki, već stoga što su živjeli stvarnost s načelom. Scenska adaptacija ovog djela ostvarena je na Sustipanu, groblju na kojem je i stvarno i metaforički pokopan stari Split. Predstava *Smij i suze starega Splita* svakako je prilika za zastati, sjetiti se i krenuti dalje sa sviješću da načela tih ljudi nisu bila puka ispraznost, već način opstanka i njegovanja kulturnog i urbanog identiteta, čijem smo urušavanju svjedoci. Specifičan mediteranski vremensko-prostorni kontinuum, Golovko vrlo promišljeno tematizira iz vrlo različitih kutova, postavljajući cijele lepeze civilizacijski bitnih pitanja²⁵.

Poznati splitski skladatelj, svestrani umjetnik i kreativac Ivo Tijardović (1895. – 1976.) „ostavio” je gradu Splitu svoja dva velika djela, dvije operete koje oslikavaju splitsku

²⁴ Iz kazališne knjižice predstave *Ol' smo za jedan dan*.

²⁵ <https://www.hnk-split.hr/predstave/detalj/artmid/906/articleid/9939/smij-i-suze-starega-splita> (5.8.2022.)

svakodnevnicu, mediteranski duh grada, život malih ljudi, njegove potrebe, *dišpet*, sitne *jubavi*... Radi se o *Maloj Floramy* i *Spli'skon akvarelu*” (Tomelić, Vuletić 2021: 147).

Splis'ki akvarel opereta je u tri čina i jedna je od najizvođenijih splitskih predstava. Premijera verzije koja se reprizira godinama u Hrvatskom narodnom kazalištu Split bila je 14. studenoga 2008. Od tada do današnjih dana prikazana je oko sedamdeset puta. Prvo postavljanje operete bilo je 5. ožujka 1928. Bit posla oko *Akvarela* najbolje je opisao redatelj Krešimir Dolenčić: „*Akvarel* zapravo kao musical ili operetno djelo i ne postoji. On je neprekidno na repertoaru grada Splita. (...) Ne događa se *Spli'ski akvarel* u kasnim dvadesetim godinama. On se događa stalno...” (Dolenčić 2008).²⁶

I *Mala Floramy* Tijardovićeve je opereta u tri čina. Praizvedba Narodnog pozorišta za Dalmaciju bila je 14. siječnja 1926. Premijera izvedbe HNK Split bila je 3. studenoga 2016. Redatelj Goran Golovko uoči premijere, osvrnuo se na *Malu Floramy* rekavši da je ova opereta zaštitni znak našeg grada, upisan u naše kolektivno svjesno i nesvjesno, s nezaboravnim likovima i osebnom glazbom (Golovko 2016).²⁷ Dio osvrta²⁸ Magdalene Mrčele za *Dalmaciju danas* glasi: „Tijardovićeve opereta *Mala Floramy* praizvedena je 1926. i još uvijek nije izgubila svoje obožavatelje, što dupkom puno kazalište zorno prikazuje. Klasik u tri čina pisan je čakavskom jezičnom osnovicom koja je današnjim govornicima čak i arhaična.” „*Mala Floramy* najpopularnija je splitska predstava, trajni dio identiteta grada i najizvođenija splitska opereta koja svoju krunu publici najomiljenije nosi još od trijumfalno uspješne praizvedbe prije punih 90 godina.”²⁹

Drama *Kašeta brokava* s podnaslovom *Mali Lear iz Veloga Varoša* primjer je drame nastale po stranom modelu koja se 'udomačila' primjenom čakavštine. Tekst ove predstave napisao je Elvis Bošnjak oslanjajući se na *Kralja Leara* i njegovo pretresanje sudara ljubavi i interesa.

Da je *Kašeta brokava* prava dramska dragocjenost, proizlazi iz činjenice što ona traži ozbiljan odmak od nečega što bismo mogli nazvati stereotipnom *splićanistikom*. Split

²⁶ <https://www.hnk-split.hr/predstave/detalj/artmid/906/articleid/9382/spliski-akvarel> (6.8.2022.)

²⁷ Iz kazališne knjižice operete *Mala Floramy*.

²⁸ <https://www.dalmacijadanas.hr/osvrt-magdalene-mrcele-mala-floramy-ne-da-nije-zastarjela-nego-je-bombasticnija-nego-ikad> (6.8.2022.)

²⁹ <https://narod.hr/kultura/video-14-sjecnja-1926-mala-floramy-praizvedba-najpoznatije-hrvatske-operete-koja-je-postala-trajni-identitet-splita> (6.8.2022.)

Tijardovića i Uvodića dobro je poznat i nije jednom variran, najčešće u smjeru nostalgijskog sentimentalizma s kakvim se već gleda i na Smoju.³⁰

Druga predstava pisana na splitskom govoru po stranom modelu je *Čovik, zvir i kripost*, adaptacija Pirandellove komedije. Čakavizaciju, odnosno lokalizaciju, tog prijevoda na splitski dugujemo Vanči Kljakoviću (1930.–2010.). Režirajući taj komad sredinom sedamdesetih godina prošlog stoljeća, Kljaković je rekao: „...ne vidim razloga da se Pirandello ne ubroji u domaće pisce ... dijalekt omogućuje da se fina struktura komada, njegova intimnost i njegova sudbonosnost u svom procesu rastvora, da se lica, prizori i sukobi sagledaju u svojoj golotinji, odnosno dvostrukosti i čak trostrukosti svoje prirode. Životnost i neokoštalost dijalekta nam je, u jednu riječ, omogućila sudar smiješnoga s ozbiljnim, prizemnoga s patetičnim, nevinoga s dijaboličnim, omogućila nam je osjećanje suprotnosti, što i jest najbitniji smisao Pirandellova humorizma”³¹. Treba imati na umu da je *Čovjek, zvijer i krepost* zapravo nastala od novele *Richiamo all'obbligo* (*Podsjećanje na obvezu*), koja je napisana 1906., dakle u vrijeme kad je Pirandellov smijeh bio puno neviniji, neposredniji i nije imao gorčinu, koja je došla kasnije (Delmestre 2018).³²

Split s početka prošlog stoljeća zanimljiv je za promatranje s različitih gledišta, bilo socijalno, jezično, kulturološki ili na bilo koji drugi način. Može se primijetiti da Hrvatsko narodno kazalište u Splitu pokušava sačuvati i oživjeti jezik grada koji se ne može više čuti na splitskim ulicama i na taj način doprinijeti čuvanju kulturnog nematerijalnog dobra, kako je nazvana splitska čakavština. U nastavku rada bit će stilistički analizirane dvije spomenute predstave – *Ol' smo za jedan dan* i *Smij i suze starega Splita*, sa željom doprinosa očuvanju i istraživanju jezika starog Splita.

³⁰ Iz kazališne knjižice predstave *Kašeta brokava*.

³¹ <https://slobodnadalmacija.hr/kultura/gdje-su-nestali-smijeh-i-zafrkancija-gdje-se-izgubila-nevina-i-naivna-splitska-glenda-525467> (6.8.2022.)

³² Iz kazališne knjižice predstave *Čovik, zvir i kripost*.

5. JEZIČNE ZNAČAJKE SPLITSKE ČAKAVŠTINE

Splitska čakavština pripada južnočakavskom dijalektu, koji je jedan od šest dijalekata (buzetski ili gornjomiranski dijalekt, jugozapadni istarski ili štakavsko-čakavski dijalekt, sjevernočakavski ili ekavskočakavski dijalekt, srednjočakavski ili ikavsko-ekavski čakavski dijalekt, južnočakavski ili ikavskočakavski dijalekt, lastovski ili jekavskočakavski dijalekt) čakavskog narječja (Brozović 1998: 217–229). U nastavku bit će izdvojene najvažnije fonološke, morfološke, sintaktičke i leksičke jezične značajke splitske čakavštine koje će biti bitne za daljnju analizu teksta predstava.

5.1. FONOLOGIJA

Glavna odrednica južnočakavskog dijalekta, kojem pripada i splitska čakavština, je vokal *i* kao odraz refleksa jata (*dite*). Kako Lisac (2009: 17) objašnjava stražnji nazal redovito daje *u* (*put*) i jednako tako samoglasno *ɨ* (vuk). Prednji nazal iza *j* nerijetko je davao *a* (*jazik*). *Šwa* je davao *a* (*danas*), dok je prijelaz dočelnoga *m* u *n* u nastavcima i u nepromjenjivim riječima uglavnom redovit (*gledan*). Nadalje, u govoru je grada Splita, kao u mnogim idiomima uz jadransku obalu, fonem *ɨ* u pravilu supstituiran fonemom *j* (*jubav*). Rotacizam, koji je karakterističan za mnoge govore svih triju narječja, u govoru se Splita često provodi (*moremo*) (Galović 2014: 57–61). Menac-Mihalić i Menac (2011: 10) donose da samoglasnik *e* može stajati na mjestu *a* iza *r* u oblicima glagola *krest*, *rest* i imenice *rebac*. Također, objašnjavaju da su redukcije nenaglašenih kratkih samoglasnika rijetke. Redukcija završnoga *i* provodi se u infinitivu (*mirit*, *vazest*, *bacit*), u tvorbi futura prvoga i drugog (*dobićeš*, *će radit*, *budete slušat*) i u glagolskom prilogu sadašnjem (*čekajuć*, *misleć*). Redukcija *e* rijetka je, a u nekim primjerima se može, ali ne mora reducirati (*aj*, *ajde*; *oćeš*, *oš*). Redukcija *o* vrlo je rijetko potvrđena (*ovamo* > *vamo*). Redukcija *a* potvrđena je u završnom otvorenom slogu (*kuda* > *kud*), dok redukcija *u* nije zabilježena. Zatvaranje vokala vrlo je rijetko zabilježeno (*ubotnica*).

5.2. MORFOLOGIJA

Glavna morfološka značajka koju navodi autor Galović (2014: 63) je: u 3. licu množine prezenta uglavnom je zastupljen nastavak *-du*. Jutronić (2013: 17) navodi upotrebu zamjenice *ča* iako mnogi govornici upotrebljavaju *što* i *šta*. Autorice Menac-Mihalić i Menac

(2011: 7) ističu da splitski govor karakteriziraju i čakavski i štokavski elementi jer je Split doživio velike promjene u zadnjih šezdesetak godina doseljavanjem ljudi iz Dalmatinske zagore i s otoka. Kako je već spomenuto, upitna zamjenica može biti *ča* ili *šta* – *ča* se osjeća zastarjelim i koristi je samo stariji naraštaj, dok *šta* koristi veliki broj Splićana. Nadalje, među morfološkim činjenicama bitno je istaknuti neproširenu osnovu koja u množini jednosložnih imenica muškoga roda i dijela dvosložnih imenica muškoga roda u množinskim oblicima nije proširena segmentom /ov/ ili /ev/. U genitivu množine svih imenica nakon gubitka poluglasa u slabom položaju nije razvijen novi morfem, već se nalazi nulti relacijski morfem u svim trima rodovima (*puno godin*). Zatim, u množinskim padežima dativu, lokativu i instrumentalu nastavci svih triju rodova su se izjednačili pa se govori o sinkretiziranim relacijskim morfemima (Tomelić Ćurlin, Runjić-Stoilova 2007: 77–78).

5.3. SINTAKSA

Što se tiče sintakse splitskog govora, često je red riječi u rečenici slobodan. U pripovijedanju se javljaju elipse, izostavljanja pojedinih dijelova u rečenicama. Česte su bezlične konstrukcije, kao i etički dativ (Lisac 2009: 154–156). Među pojedinim posebnostima možemo istaknuti: konstrukciju prijedloga *o(d)* + imenice u genitivu (*Dite o' dišpeta, duša o' čovika, blagoslov od nesriće*), konstrukciju *mi je > me* (*doni me Petar ubotnicu, najviše me žaj jedno*), konstrukcije s glagolom (*(u)činiti* (*činit škandale, čini devetnice, čini kuco, čini justiman mot o' asa*), veznik *da* s glagolom u prezentu (*da ne patu, da usmrđidu cilu arju za sobon, vidi da plaću, da moremo počet*), broj jedan na mjestu neodređenog člana (*ven je jedan gulikoža, ča će ti jedan bondinjente u kuću, prolazi jedan „škovacina” na biciklu*), upotrebu posvojnih zamjenica u postpoziciji (*evo Frane moj, judi moji, mužu moj, pape moj*), *za* + infinitiv (*vrime za poč, za pokrstit se, za jist i pit, za ženit se*), ... (Vuletić 2019: 21–28).

5.4. LEKSIK

Govoreći o leksiku splitske čakavštine ne može se ne primijetiti da je velik broj riječi došao iz talijanskog jezika, tj. venecijanskog, dakle govorimo o romanizmima koji su uz splitsko područje zastupljeni općenito na južnočakavskom području. Jednako tako, izrazi službenog oslovljavanja imaju talijanski oblik: *šjor* (gospodin), *šjora* (gospođa), *šinjorina* (gospođica).

6. VERNAKULARNA STILISTIKA DRAME

U ovom poglavlju pokušat ćemo primijeniti prethodno izloženu metodologiju stilistike drame na tekstovima dviju drama Hrvatskog narodnog kazališta u Splitu: *Ol'smo za jedan dan* i *Smij i suze starega Splita*. Obje drame nastale su prilagodbom proznih tekstova za scensku izvedbu.

6.1. OL'SMO ZA JEDAN DAN

Tekst predstave *Ol'smo za jedan dan*, kako je već spomenuto, nastao je adaptacijom desetak Uvodićevih priča.

Predstava započinje monologom Uvodića, autorskog lika koji nam daje uvod u predstavu obraćanjem publici:

Sve ovo ča ću van ispričat, sve se ovo dogodilo, sve je istina. Da se sve ovo ovako ni' dogodilo, ne bi vajalo ništa. Maupassant je na kraju jedne svoje novele napisao: "Najglavnije od ove moje priče je to što je ona istinita".

Zamislite da je ovo ovod ka jedan dvor. U Splitu, kad su tri-četer' kuće posagrađane ka' u naokolo, oni prostor me'u njima se zove: dvor. U dvoru su i kućice za prajce, a u sri' sride dvora je konal, di se lije sve ča jema da se izlije iz ti' kuć'. U jedan se čoš bacije smeće. Pun je dvor mačak' koje jidu branče koje in s ponistar bacijedu, a isto sa svin tin maškan jema pantagani za bacivat. Dvor se nikad ne čisti, ven se čeka kišu da ga ona opere.

U primaliću smo.

Cilu noć su se po dvoru između kuća mišale pantagane. Izlazile su i ulazile u svoje buže. Njuškale su, jile i činile jubav.

Autorski lik nam u ovom uvodu kazuje da je priča koju će ispričati istinita, doznajemo mjesto radnje – Split, vrijeme radnje – proljeće, dakle što se tiče deiksi, upoznati smo odmah na početku s temporalnom i spacijalnom. Kako je već spomenuto, drama često sadrži više razina komunikacije. Ovdje se uočava obraćanje autorskog lika publici. Nedvojbeno je da se odmah primjećuje stilizacija splitskog govora. Uloga je ovako stiliziranog idioma prenijeti jezični duh staroga Splita i prošlog vremena suvremenoj publici. Gledajući leksik i sintaktičko ustrojstvo, primjećujemo značajke splitske čakavštine, npr. sintagma *činiti jubav* tipični je primjer konstrukcije s glagolom (*u*)*činiti*, a riječi kao što su *dvor*, *branče*, *ponistra*, *pantagane*, *buže* pripadaju splitskom leksiku. Ovaj bismo monolog mogli definirati kao oratorski monolog jer je u funkciji razvoja dramske radnje, tj. uvodi nas u istu.

Slijedi predstavljanje dvoje likova publici uz 'objašnjenja' autorskog lika:

ŠPIRO: Mene zovedu Špiro Bello. Ja radin na žurnatu, to ka na nadnicu. Nij' mi mrsko napit se i učinit briškulu i trešetu. Drago mi je zaigrat na balote, a i odit na ribe, a i na tiće, kad je vrime o' tići. Rukova san je'nu Kaštelanku. Zove se...

ŽENA MU: ... Male! Ta i moja tvelva.

UVODIĆ: Mare! Ka i moja svekrva.

ŽENA MU: A kako tan ja, prin ven tan te otala, plala lobu toldatima, onta me tovetu Male Toldatka.

UVODIĆ: A kako san ja, prin ven san se odala, prala robu soldatima, onda me zovedu Mare Solda'ska.

ŽENA MU: A niki me tovedu i Male Lajavita, laga idili, oli Tutijavica, jebo ta tan puno mtava.

UVODIĆ: A niki me zovedu i Mare Lajavica, vraga izili, oli Babak'juče, jer da san puno mršava.... Oni stojidu u prizem'ju s ulazon ispo' balature. Tot je nji'ov zajednički stan.

Glavno je obilježje ovog dijela dramskog diskursa njegova komičnost, koja se postiže obilježjima na fonostilističkoj razini. Mare ne zna izgovoriti glasove *r*, *k*, *s*, *z*, *v*, *d* i to stvara komičan efekt, još više jer nakon njenih iskaza odmah slijedi 'prijevod' rečenog i zbog toga možemo govoriti o metajezičnoj funkciji koja je orijentirana na jezik i na formu iskaza. Nadalje, zbog tog govornog nedostatka Mare je okarakterizirana kao komični lik. Uz govornu karakterizaciju, zanimljivi su i njezini nadimci: *Mare Solda'ska*, *Mare Lajavica*, *Babak'juče*, koji su vezani za njezin izgled, govor i posao. Špirove rečenice tipičan su primjer ekspresivne funkcije. Spominjući Griceova načela kooperativnosti, ako gledamo ovaj dio teksta kao predstavljanje likova publici, možemo primijetiti da se poštuje maksima kvantitete jer Špiro daje odgovarajuću količinu informacija o sebi za daljnji nastavak radnje, ali Mare zato daje višak informacija (gomilanje nadimaka) i na taj način dolazi do humora. Maksima je kvalitete zadovoljena jer se Mare ubacuje u radnju kad Špiro spominje suprugu. No, onda ona narušava maksimu kvantiteta i odnosa, spominje previše nadimaka, što kreira komiku. Primjećujemo konstrukciju *učinit briškulu* koja pokazuje vezu s talijanskim jezikom. Konstrukcija se sastoji od glagola *fare* koji se udružuje s imenicom, kao i upotrebu broja jedan na mjestu neodređenog člana *rukova san je'nu Kaštelanku*. Broj jedan na mjestu neodređenog člana kalk je do kojeg dolazi zbog toga što se u talijanskom jeziku broj jedan upotrebljava kao neodređeni član, a u hrvatskom se jeziku izostavlja. Primjer: *jedna stara gajeta* – prema tal. *una gaetta vecchia*, u hrv. „stara gajeta” (Šimunković, 2009: 99). Većina kroatista ipak smatra da *jedan* ne može biti član pa u djelu *Normativnost i višefunkcionalnost u hrvatskome standardom jeziku* (2006: 138) pronalazimo: „Česta je pogreška da se broj

jedan upotrebljava kao član iako hrvatski jezik nema člana. Ta pogreška često nastaje prevođenjem njemačkoga ili engleskoga neodređenog člana.”

Dio teksta predstave koji slijedi govori o smrti i ponašanju 'starega svita'. Društveno je nepisano pravilo da se mrtvog čovjeka uvijek treba hvaliti.

JEDAN: Je bi čovik, Bog mu da pokoj.

DRUGI: A bi je čovik na mistu.

TREĆI: Ni nikad ni mušici zla učini, Bog mu da sto raji.

ČETVRTI: I pametan je bi.

PETI: I uvik u njega dobra vina.

JEDAN: A ča je triba govorit.

DRUGI: Bi je o' zanata.

TREĆI: I dobra srca.

ČETVRTI: A sinoć je ovod s nan sidi.

PETI: E, s namon je igra za kumpanja.

JEDAN: I on ti igra malu, a ti mu prolaziš asa, i on se ne jidi, ven se s tobon ruga.

DRUGI: A večeras na mizu!

TREĆI: Bože moj, ča smo na ovon svitu!

ČETVRTI: Ja san jutros š njin govori. Gren ja, a on se vraća iz ribarnice i nosi dva žbirca.

PETI: Ja san ga popodne trevi...

JEDAN: I ja san popodne š njin govori. Vidi san ga di kupuje u jedne težačice kavule.

DRUGI: Ma ja san ga vidu po ure prin ven je umra.

UVODIĆ: Vas ovi razgovor su lipo začinjali vinon, a načeli su i prošek, pa u za'nju i rakiju.

TREĆI: Meni ne gre u glavu da je on umra.

ČETVRTI: Ni meni.

PETI: Koliko puti se dogodilo da su čovika živega zakopali.

JEDAN: Jedan put u Kaštila je jedan bi ka umra. Leži on na mizu ka mrtav i svi ga plaču. Kad je bilo niko doba, ka u ponoći, kad se ono mrci ustaju, on se ka malo maka. Onda je red udrut mrca šakon u drob, oli mu dat pest, da jopet legne ako se ka oće ustat. I ovi je Kaštelanin bi progucva tvrdo jedno jaje, a kad su ga udrili šakon u trbuj, iskočilo mu je to jaje iz grkjana i oživi je.

TREĆI: A ja uvik jednu, meni ne gre u glavu da je on umra.

DRUGI: Ni meni.

ČETVRTI: Ni meni.

PETI: Ni meni.

JEDAN: Ja ti govorin da je on živ!

UVODIĆ: Ča su višje pili, sve to višje su jedan drugoga uviravali da Špiro ni umra, da jema bit jiščec živ, dok u za'nju nisu dva išla u komoru di je bi mrtac. Lipo ga donesu u oštariju. Sedu na katridu i s katridon do stola. Piju oni naprid i nudu njemu, a on mrtav ka mrtav.

U ovom dijelu likovi su nazvani brojevima. To je sa stilističkog gledišta zanimljivo jer budući da nisu identificirani, oni su tipizirani, odnosno predstavljeni kao tipski predstavnici svog sloja, mjesta i vremena. Situacijska konverzacija posvećena je slučaju smrti jednog (također neimenovanog) sugrađanina. Možemo primijetiti i poznati stih Tome Bebića 'ča smo na ovon svitu' što je tipični primjer intertekstualnosti, iako se ovaj stih pojavljuje i u proznome tekstu *Libar Marka Uvodića Splitsanina* po kojoj je predstava i rađena, iz čega se da zaključiti da je to zapravo narodni izraz. Kada govorimo o komunikaciji u dramskom tekstu, primjećujemo dvorazinsku komunikaciju. Prva bi bila komunikacija između likova, a druga razina bila bi Uvodićevo 'komentiranje' i na neki način objašnjavanje radnje. On se nalazi u tekstu kao lik-komentator. Budući da se ta njegova uloga, tj. funkcija stiliziranja proteže kroz cijeli tekst možemo je smatrati tekstostilemom. Ovaj je razgovor vrlo živ jer se turnusi izmjenjuju vrlo brzo. Zanimljivo je i hvaljenje pokojnika. Ističu se njegove vrline: *čovik na mistu*, dobar, pametan, zatim se dolazi do 'pohvale' *uvik u njega dobra vina* koja sa sobom donosi komiku jer to nije vrлина te se otvara nova tema što dovodi do narušavanja Griceovih maksima. Nadalje, zanimljiva je implikacija jednog od likova *Koliko puti se dogodilo da su čovika živega zakopali*, koja dovodi do sugestije da pokojnik možda nije mrtav. Kreću priče kako se već događalo da se mrtav čovjek 'oživio' te su se likovi, uz alkohol, uvjerali da je i sam Špiro zapravo živ te su ga mrtvog sjeli s njima za stol i igrali na karte. Ova je scena tragikomična i groteskna. Kako Bešker i Marić (2020: 64) objašnjavaju groteskno se često smatra oblikom humora, satire i karikature odnosno podvrsta je komičnoga. Hibridni je oblik koji polazi od iskustvenog te odbija poštovati uvriježene zakone prirode. Autori zaključuju da groteskno ima samo jednu zakonitost, a to je da poštuje slobodu duha i ovisi o imaginaciji umjetnika i njegovoj sposobnosti da prenese čuvstveno, pretpostavljajući potpunu slobodu umjetnosti. Na primjeru djela Anatolija Kudrjavceva³³ odlično su objasnili pojam groteske u splitskom literarnom svijetu.

Sljedeći dio dramskog teksta govori o jednom paru koji se upoznao na plesu i, zahvaljujući velikoj strasti prema lutriji, ostao zajedno cijeli život.

MIĆE: Čast mi je predstaviti se, Miće Jurić.

ROŽA: Drago mi je. Ja san Roža Bebić.

³³ Vidi više u: Bešker, Inoslav; Marić, Antonela (2020) *Disakrantna groteska Anatolija Kudrjavceva*. U: Nigoević, M. & Rogić Musa, T. (ur.) *Teatar u Splitu i Split u teatru*.

UVODIĆ: On je bi' činovnik o' pošte. Bi je stavi u glavu da oće dobit lotariju, pa je za to uvijek igra na lot, jerbo se s malom plaćom ni bilo lako oženit, onako kako je on oti'. Ona je živila s materom. Bavila se pomalo i krojom pa je kao krojačica čakod i zarađivala. I ona je bila stavila u glavu da oće dobit lotariju, da joj to bude dota, to kao miraz, da se more lagje udat.

I odmar onu prvu večer kad su se upoznali, on joj je učini puno lipi' komplimenti.

MIĆE: Baš si lipa...

ROŽA: Fala ti...

MIĆE: Je, je puno si lipa... i zaraj tega si mi puno draga...

ROŽA: Fala ti...

MIĆE: I pari mi se, da ti sto puta rečen da si lipa, ne bi bilo dosta...

UVODIĆ: Ka ča ni jednoj ženi ni' dosta da joj se i milijun puta to kaže...

ROŽA: A fala ti...

MIĆE: ... ma san ti oti reć... da se ja još ne mogu oženit.

ROŽA: A zaraj čega ne moreš?

MIĆE: Jerbo čekam da dobijem lotariju.

ROŽA: Lotariju??

MIĆE: E, lotariju.

ROŽA: To se ti meni rugaš.

MIĆE: Rugan? Ja tebi? Ma ča to govoriš?

ROŽA: Je, je, rugaš mi se...

MIĆE: Ma zaraj čega, ne razumin?

ROŽA: Niko ti je reka da ja igran na lot, pa si me sad uvatija u đir.

MIĆE: Ma nisan, Roža... Niko mi nij' ništa reka, nego ja igran na lot...

ROŽA: Lažeš, ne virujen ti...

MIĆE: Ma evo sad ćeš vidit da govorim istinu... (*vadi lot iz džepa*)

ROŽA: Ajme... ti zazbi'j igraš... ja san mislila da mi se rugaš jerbo i ja igran, evo vidiš... (*ona vadi karte*)

Iako su u ovom dramskom tekstu didaskalije gotovo u potpunosti zanemarene jer se Uvodić pojavljuje, kako je već spomenuto, kao lik-komentator, u ovom dijalogu prisutne su kako bi potvrdile da je ono o čemu likovi pričaju istina. Ovdje imamo tipično otvaranje dijaloga – predstavljanje. Prema Mukaržovskom (u Katnić-Bakaršić 2013: 30) ovaj tip dijaloga bio bi značenjski jer je usmjeren na komunikaciju kao takvu. Možemo promotriti i ostvaraj Griceove maksime kvalitete (sugovornici bi trebali govoriti istinu i samo ono za što imaju dokaze). Iako Roža misli da je Miće 'zeza' oko igranja lutrije, on vadi listić kao dokaz – maksima je kvalitete zadovoljena. Također, kada govorimo o strategijama i modelima uljudnosti kao o strateškoj manipulaciji jezikom, Mićino laskanje bi svakako odgovaralo Leechovoj maksimi pohvale ili laskanja, kao i maksimi simpatije, koja je ostvorena.

Slijedi razgovor između Uvodića i kume Dujke, starije žene koja je živjela u jednoj konobi.

UVODIĆ: A koliko je van godin?

DUJKA: A ča je bidna znan? Bit će šezdese', bit će sedandese', more bit i više, more bit i manje, ča m' 'e stalo. Koliko je da je, oli jeman komu rendit konat? Da m' 'e šezdese' oli sedandese', kad umren, sve m' 'e isto. Eto ti me ka' te voja.

UVODIĆ: Rekli ste mi da ste se ono prvi put odali. Oli ste se dva puta odavali?

DUJKA: Odala san se ja tri puta, dušo moja lipa i draga!

UVODIĆ: (a parte) Nu te vrag odni', ne tebe, vengo one koji su te tri puta taku uzimali.

Ono što karakterizira kako cijelu dramu tako i ovaj ulomak jest činjenica da je pisana tipičnim razgovornim stilom staroga Splita. Ovaj dio nam je posebno zanimljiv jer se pojavljuje *aparte* ili govor u stranu. Dakle, Uvodić daje svoj komentar o sugovornici publici, bilo čitateljima bilo gledateljima. *Aparte* je najbolji primjer prelaska iz jedne razine komunikacije u drugu. U ovom slučaju taj je govor kletva. Pojava kletvi u tekstovima o starome Splitu česta je te nam pokazuje koliko su kletve bile zastupljene u svakodnevnom govoru starih Splićana.

Sljedeći dijalozi potječu iz priče *Mare Ajduk*. Mare i Lovre završili su na sudu jer je Mare optužila Lovru da je silovao, nakon što mu je ona pomogla u kišnoj noći da se skloni od ljudi od kojih je bježao. On je inače 'Vlaj' i krijumčari duhan, jako je mršav i žut u licu. Mare je također iz okolice Sinja, kršna žena koja se ponaša kao muškarac.

MARE: Šta je? Koji ti je đava? Oklen s' doša tako mokat, sama si voda?

LOVRE: Prođi me se, Mare. Ima dvi ure da vilance trčedu za menon. Bacija san vriću s duvanon, a oni isto za menon u vas let, a kiša ka iz kabla.

MARE: Vidin ja, nesr'čo jedna, da si mokat ka pivac.

LOVRE: Zima mi je...

MARE: Vidin da dršćeš ki prut. Uvatit ćeš kojega belaja, pa će te vrag odnit.

LOVRE: Do kože san ko voda...

(...)

Početak je dijaloga obilježen usporedbama i metaforama: *sama si voda, kiša ka iz kabla, mokat ka pivac, dršćeš ki prut, do kože san ka voda*. Imamo tipično otvaranje konverzacije. Turnusi su kratki i njihova dinamična izmjena izaziva smijeh. Lovrina prva

replika tipičan je primjer referencijalne funkcije koja nam je ključna za prenošenje informacija.

Nastavak se događa u krevetu. Kao čitatelji vidimo samo Marine replike i Uvodićeva objašnjenja situacije, što nam opet ukazuje na postojanje dvorazinskog teksta.

MARE: Jami ruku, ne budi lud. Makneš li se, dat ću ti trisku, da će ti zid dat drugu. I ne čini me vikati, da me svit čuje. Nemoj da te zadavin!

UVODIĆ: Lovre ništa. Muči. Povuka je ruku i ni riči ni' reka. Ma malo poza temu, jopet on ispruži ruku i pogladi Maru po vratu.

MARE: Sebi prste, nesr'ćo jedna, di misliš da si doša? Ne umiriš li se, udrin ću te nogon u trbuj da ćeš iz posteje kroz vrata izletit nasrid ulice. Miruj kad ti kažen, svit će čut!

UVODIĆ: Ma ovi put je to ka polagje rekla, ni vikala, pa je zato Lovre poslin malo ispruži ruku do njezini' prsiju.

MARE: Ma jes' ti pobnavija? Biži, sotono, od mene... Da nije zaraj svita, izletija bi ti iz posteje i iz komore.

UVODIĆ: Lovre sve muči, ne govori ništa, ven jopet on rukon prema njoj, i to malo ka nižje o' prsiju.

MARE: Ne budali, okani me se. Nisi ti moj čovik, nisi me vinča, pa da ću se tako pušćat. Okreni se od mene, ne bi rada da me ko čuje.

UVODIĆ: Lovre ništa. Ka da ne čuje. Muči i jopet pruža ruku i oće da je uvati oko pasa... Mare se brani, ma ne višje ono ka osorno, ka ono isprimice, vengo ka blažje...

MARE: Nemoj, Lovre, nemoj nasrćat, budi pametan, ne more stvar bit kad mi muž nisi. Drugo bi to bilo kad bi ti mene rukova ol, recimo, kad bi obeća da ćeš me vinćat. Nemoj bit nepametan. Gubi mi se iz posteje, ako ćeš bit nepametan. Okani se ćorava posla.

(...)

LOVRE: Dobro je, Mare, sve san razumija. Iđen ja sad do župnika, i sve će bit u redu. Samo te molin, daj mi tri banke, triba mi.

MARE: Nema ti toga kod mene. I dušu ću ti dat, a jaspre ti neću dat. Ne pitaj pineze, a ako ti imaš svojizi, donesi i' ovdan i pridaj meni. Kod mene će ti bit sigurniji nego na ijednoj banki.

UVODIĆ: I ni' mu dala ni pare. A on je onda otiša, i za nikoliko dan Mare ga ni' ni vidila, ni čula. A posli par dan, jednega jutra, ugledala ga je na pazaru. Uvabila ga je za prsi i stavila mu onu britvu pod vrat.

MARE: A di si ti, nesrićo jedna? Ne igraj se s vatron! Učini šta imaš učinit, a ako nećeš na lipe, oćeš na ružne!

LOVRE: Pušći me, uredit ću ja sve. Prija nisan moga.

UVODIĆ: I pustila ga je Mare poslin ven mu je dobro zapritila. Ma on jon se ni posli tega ni' čini vidit, pa je Mare išla u avokata. I tako su došli na sud.

(na sudu)

MARE: ... Zaklat ću te ki kozle... Slavni sude, on je mene silova. I ja njega tužin i gotovo...

SUDAC: Dosta, dooosta! Ovo je sud! Spremi taj nož, ako ne, dat ćemo te uhapsit. Ovdje nema vrijeđanja ni prijetnji, nego sad ti, Mare, kaži kako je bilo.

Temelj cijele situacije između Mare i Lovre je konflikt popraćen komičnim efektom. Svakako vrijedi komentirati odličnu govornu karakterizaciju Mare, koju možemo zamisliti samo čitajući tekst. Mare svojim replikama pokazuje da je 'kršna' i samostalna žena te koristi ustaljene 'vlaške' izraze kao što su: *oklen s' doša, nesr'ćo jedna, ako ti imaš svojizi, donesi i' ovdan i pridaj meni,...* Jednako tako, Lovrina šutnja govori mnogo, on namjerno propušta svoje turnuse i ignorira Marine replike. Omisija Lovrinih replika ukazuje na činjenicu da iako je Mare glasniji lik, Lovre 'u tiho' radi što želi. Njemu ne trebaju riječi kako bi doveo situaciju do željene razine. Jednako tako, primjećujemo kontrast između spomenutih likova, koji se temelji upravo na tome što je Mare iznimno glasna, a Lovre iznimno tih. Nadalje, sudac se ne obraća administrativno-poslovnim stilom, već kolokvijalno: *nego sad ti, Mare, kaži kako je bilo.* Dakle, Mare se sucu obraća s *vi (slavni sude)*, a sudac Mari s *ti*, što nam pokazuje da nema reciprociteta i da se radi o neravnopravnom odnosu, odnosno o dominantnom i subordiniranom sugovorniku. Iako bi se i sudac trebao obraćati Mari s *vi*, na ovaj način se umanjuje ozbiljnost situacije i događaj se svodi na komiku.

Iz dijela scenarija inspiriranog pričom *Ča smo na ovom svitu* izdvojiti ćemo nekoliko zanimljivosti. U dramama je nerijetko da se uz dijaloge i monologe pojavljuju i prozni dijelovi i poezija. U nastavku majka pjeva umrlom djetetu:

KATE: Daj Mare meni, ja ću to...ja ću urešit moju Nanicu, golubicu moju... (pjeva)

Bila golubice ča si na nebesi

Sajdi s neba doli pa me razveseli

Sagradit ću kuću pokraj sinjeg mora

Pokrit ću je dušo, granom o' javora

Ka moj anđel projde neka joj zavonja

Neka joj zavonja grana o javora

TONE: Ajde, ne budi luda, vaja da vazmeš, vaja da živeš. Oli nimaš za koga živit? Vaja da živeš za svoga Matu... a jemaš i dva prajca...

KATE: Jadni mojiiii... nisan in od jučer ništa dala jist... kad nisan nigdi bila, neg uz ovo moje diteeee... A i moj Mate je dobar čouk... i ne dođe doma pijan, neg samo ned'ljon... i nekad suboton... i koji put kad se nađe s ljudima... dobar je Mate... dobar... i ne udre me, neg samo kad se naljutiiii... ili kad je pijan...

TONE: Ajde Kate moja, nismo za jedan dan. Ča bi ja sirota jemala reć? Ostala san prez moga Ive... dobri moj Iveee... koji je dobar i jucak čovik bi, cili čovik jedan...jo, dušo mojjaaa, Ive mooooj... u špidalu je umra... ugasi se ka svića... a niki su otilli reć da je izgorija... ni bi erjav... a ono izutra kad bi odi u kasar, vaka da čovik popije kap rakije... po onoj zimi... rakije misto kapotaaaa... vazmi Kate, vazmi... oće ti se kriposti...

Dijalog Kate i Tone prožet je pauzama koje su prisutne zbog plača. Možemo spomenuti položaj žena u ovom kontekstu. Žena je bila smatrana kućanicom i majkom te su si nerijetko muškarci davali za pravo udarati svoje supruge, što je vidljivo iz Katine replike. U spomenutoj replici, kada Kate govori o svom mužu, prožimaju se ironija i komika. Katina izjava polazi od toga da Mate ne pije (neutralna izjava), ali se zatim redaju iznimke koje nam pokazuju drugačije. Dakle, Katina je izjava jedna vrsta litote koja dovodi do spomenute ironije odnosno komike. Može se primijetiti da se uz vlastita imena koriste povratne i povratno posvojna zamjenica pa imamo primjere: *svoga Matu, moj Mate, Kate moja, moga Ive, moj Iveee, Ive mooooj*, što pridonosi naglašavanju bliskosti među likovima. Tonina replika u kojoj se ona prisjeća svog preminulog muža također je isprekidana zbog njezina jecanja i prisutna je kao jedna vrsta suosjećanja s Katom – svi su nekoga izgubili i teško je, ali treba se boriti. Jednako tako, ove eliptične rečenice pridonose slikovitosti i sentencioznosti same izjave. Ako se prisjetimo Searlovih klasa ilokucijskih činova, jedna od klasa su direktivi prema kojima govornik pokušava potaknuti sugovornika na neku akciju, u ovom slučaju Tone potiče Katu da se smiri i da uvidi da još ima za što i za koga živjeti (*vaja da vazmeš, vaja da živeš. Oli nimaš za koga živit? Vaja da živeš za svoga Matu... a jemaš i dva prajca*). Posebno se možemo osvrnuti na činjenicu da su čovjek i *prajac* u istoj kategoriji, što također dovodi do komike, ali se implicitno dotiče i svrhe života stavljajući čovjeka i životinju u 'isti koš'. Ove rečenice možemo protumačiti i na način da su muž i *prajac* u istoj kategoriji, što se nerijetko kao uvreda čuje u svakodnevnom govoru. Ova usporedba svakako narušava Griceovo načelo modaliteta koje podrazumijeva jasnoću i sugerira izbjegavanje dvosmislenosti. Nadalje, u samom međusobnom obraćanju među likovima vidimo ravnopravan i blizak odnos, koriste se *ti/ti* zamjenice u svrhu oslovljavanja.

Dramski tekst završava proznim tekstom koji se može promatrati kao dugi poetsko-lirski monolog.

Znate li kako se Split budi? Jeste koji put gledali kako u Splitu svanjuje?

Tija je noć zaspala... i ako su te uvatile male ure vanka, vidiš kako se tija noć budi, kako Zora puca. Lipa je zora u Splitu ka ča je lipa svuda po svitu, ma se nan ka čini da je ovod u Splitu lipja ven idir na svitu.

Doša bi ono na pjacetu Carrara, a rebci bi ti zaglušili uši: čičiči..... po onin cablima. Ti prolaziš, a redar je ujapsi jednu grišnicu oli kojega pijanoga. (...) Ti ovo gledaš, a gleda i jedna ča je uranila i došla na funtanu na vodu. Ona se križa. Ti se ne križaš. Greš naprid pa te na Portavuri rebci još boje zaglušu sa sviman oniman iz đardina... čičiči....

Ispod volta gori lumin isprin Gospice, okreneš doli niza kalu i odma čuješ vonj o' friškega kruva. Prolaziš i vidiš kako pekari mučidu - ka da su muti - radu i štivaju krv.

Prin ven si doša na Peristil, čuješ karijole o' škovacini i kako se otvaraju i zatvaraju buže o' konali. A kad si doša na Peristil udre ti poežija u glavu pa gledaš kolone, grongonu i zvonik, najskoli ako je misečina. Onda se uputiš pu' Pjace, dojdeš Ispod ure, a gori leroj udre: daaan, daaan, daaaaaaaauuuun..... Tri bota! Ka' si doša na Štandarac, pulicjot te pozdravi... ča te obišno po danu nikad ne pozdravja. Pjaca je prazna. Ozdal o' pjace obišno kokod gre. Gre sam, a cila Pjaca ozvanja kako takiman tuće o šališ... Uputiš se do na rivu. Vejačinka je jur otvorila butigu. Unutra pri svići sididu, razgovaraju se i piju, a bićerini stivani mali i veli čekaju aventure. Niki ulazu, niki izlazu i dojedan te pozdravije.

“Dobro jutro”!

A ti odgovoriš: “Dobra večer”!

(...)

Onda greš naprid, a na pjacu o' fruti se nosu prvi kavalati za banke, a na onin cablima iz Tirjuna pivaju rebci...

Na vratima o' grada jopet te pulicjot pozdravja i doša si na rivu.

Vidi lip li je Sustipan... vidi fabriku o' Betice, vidi Merjan... vidi Matejušku, vidi lipo li je... vidi đigu... vidi Brač... Vidi ovo, vidi ono, vidi lipo li je... a u istinu je lipo, oni brodi, najskoli ako je bonaca pa u sri' porta po koji trabakul i na njemu još gori feral...

Ferali koji su dosada gorili, utrnu se svu u jedanput. Pa ti se prvi momenat čini da si osta ka u škuro.

Dididididin, din, din... jedan vapor partije, a posli malo čuješ vinč kako istiže ankoru.

Doli nižje, na rivu na šentadu, višje nji' je zaspalo. Jedan je raširi noge, ruke prikrstija na trbuj, a glava mu je pala na prsi. Drugi jedna se nasloni livin lakton na oni gozd, a glava mu pala na livo... i tako daje druge šentade... Svi 'réu..

A onda u sv. Frane zazvoni Ave Marija. Udre ti ono zvono u glavu ka niki memento...

(...)

More mirno ka uje i jošćec modro. I nebo je modro, a svitlost o' prve koje zvizde poigraje ka najlipji brilant. Sunce je išlo u more, a povrj Trogira se nebo zacrjenilo ka da je u Saldunu velika vatra. Sve se smirije i svitlost pomalo nestaje. Mrak i Merjan zavaća. Ne čuje se ven kako fazani zovedu jedan drugoga da gredu spavat. Proleti digodir po koja tica noćarica i čuje se po koji ćuk. Ovamo doli na desnu, Pojud sa svojin grobnican, slikan i čempresiman, a još daje Solin, Klis i Mosor vas još jubičast ka i Kozjak, a povrj svega tega nebo koje je u nas i po noći modro. Ma ni dosta to gledat, ven vaja i vidit. Vaja jemat i dušu i ostalo za sve to razumit.

(...)

Lipa je zora. Vas si žut ka limun... Vas si po obrazu ka zamazan, raščešjan si i ka šporke su ti ruke i nokti, a sva roba po tebi škicana i postoli puni prašine. Usta ti goru o' pušenja i jidiš se ča si sta do te ure, ča si izgubi noć, izgubi san... Dojdeš doma, zatvoriš dobro škure i škurete i koltrin, da ti ne ujde svitlost. Ma se o' sunca ne mo'š obranit. Uvik ono najde koju bužicu pa ti čini štrike po komori... Pokriješ se malo boje i misliš kako je ludo ovako gubit noći. Pa odlučiš višje ne dočikat zoru. Ma u to zaspeš, i zaboraviš ča si odlučija. Ma sad zauvik znaš kako se Split budi.

Navedeni monolog opisuje buđenje grada i za (starije) Splitske predstavlja 'madeleine' kolačić koji oživljava prošla vremena. Monolog započinje dvama retoričkim

pitanjima te slijedi jedna ranojutarnja 'đirada' Splitom. Primjećujemo izravno obraćanje publici koje ostvarajem konativne funkcije, od čitatelja ili gledatelja traži akciju, tj. sudjelovanje. Tekst se otvara obraćanjem u 2. licu množine (*Znate li kako se Split budi?*), zatim prelazi u 2. lice jednine koje je zamišljeno i jezikom ostvareno kao muškarac (*doša bi*). To dovodi do kulturoloških i socioloških pitanja. Pretpostavlja se da je žena u te sitne sati kući, vjerojatno s djecom, a muškarac nakon neprospavane noći i prijašnjih odluka da neće više tako živjeti opet proživljava svoje 'poroke'. To vidimo i u nizu usporedba i kontrasta koji se pojavljuju u tekstu: rana zora nekome je početak radnog dana dok je ovakvoj ličnosti kraj prethodnog dana jer još nije otišao spavati (*Niki ulazu, niki izlazu i dojedan te pozdravije. "Dobro jutro"! A ti odgovoriš: "Dobra večer"!*). Isto vidimo i u primjeru: *Ti ovo gledaš, a gleda i jedna ča je uranila i došla na fontanu na vodu. Ona se križa. Ti se ne križaš – njega ne čudi to što je policajac uhapsio nekoga, to je dio njegove svakodnevnice, dok je ženi koja je u ranu zoru došla po vodu to nezamislivo. Nadalje, obraćanje publici s ti – muško ti sugerira sličnost, bliskost ili socijalnu jednakost govornika i slušatelja. Kroz cijeli monolog autor se obraća publici i uključuje je (muško 'ti' kao univerzalno 'ti' tipskog Splićanina) u reprezentirani doživljaj - *vidiš kako se tija noć budi, a rebci bi ti zaglušili uši, ma se nan ka čini, ti ovo gledaš*. Autor nam donosi žive vizualne (*Pjaca je prazna, jedan vapor partije, glava mu je pala na prsi, nebo je modro, sunce je išlo u more, i svitlost pomalo nestaje, šporke su ti ruke i nokti, ...*), auditivne (*svi 'rću, rebci bi ti zaglušili uši, čuješ karijole o' škovacini, čuješ vinč, udre ti ono zvono u glavu, fazani zovedu jedan drugega, ...*) i olfaktivne (*vonj o' friškega kruva*) slike. Pojavljuju se i onomatopeje – *čičiči, daaan, daaan, daaaaaaaaauuuuun, dididididin, din, din*. Spomenute slike i onomatopeje posebno čine ovaj monolog živim i osjetilno bliskim, uz izmjenu kratkih i dugih rečenica. Pripovijedanje je u prezentu kako bi prikazano bilo živo i slušatelju ili čitatelju neposrednije i bliže. Možemo primijetiti prepletanje mediteranističke ekstrovertiranosti i splitskog spleena. Cijeli monolog zapravo ukazuje na ova dva splitska kulturema³⁴ – mediteranski način života koji je na ulicama, na otvorenom, iskorištava se lijepo vrijeme i život se vodi izvan kuće; te na splitski spleen koji najbolje vidimo u rečenicama - *Vas si žut ka limun... Vas si po obrazu ka zamazan, raščešjan si i ka šporke su ti ruke i nokti, a sva roba po tebi škicana i postoli puni prašine. Usta ti goru o' pušenja i jidiš se ča si sta do te ure, ča si izgubi noć, izgubi san*.*

³⁴ Osnovna jedinica etnolingvističkoga opisa; u njegovu određenju prepleću se psiholingvističke i etnolingvističke silnice. Postoje *kulturemi u užemu smislu i kulturni scenariji* (vidi više u Pišković, Tatjana (2012): *Hrvatski gramatički rod kao kulturem*).

Može se zaključiti da je dramski tekst predstave *Ol'smo za jedan dan* vrijedan izbor za promatranje, što sa stilističkog, što s vernakularnog gledišta. Tekst predstave, pisan na temelju proznog predloška, donosi uspomene na svakodnevni život i govor starog Splita koji više ne postoji. Deitička artikulacija jezika, tj. jezično označavanje prostora, vremena i osoba u govoru zastupljena je u tekstu.

Nadalje, ovaj je dramski tekst odličan primjer za višerazinsku komunikaciju u tekstu jer je često prisutna komunikacija usmjerena na publiku, tj. gledatelja ili čitatelja. U tekstu su prisutni i monolog i dijalog, a na jednom se mjestu pojavljuje i *aparte* odnosno govor u stranu. Kada se osvrnemo na turnuse odnosno na dijelove jedne interakcijske sekvence, primjećuje se da se turnusi ravnomjerno izmjenjuju, što se može pripisati stilskoj reprezentaciji svakodnevnog govora o svakodnevnim temama.

Iako je tekst okarakteriziran kao komedija, imali smo priliku vidjeti i groteskne odnosno tragikomične trenutke (smrt Špira), kao i tragične (smrt male Nanice). Tekst nam na komičan način predstavlja surovu realnost prošlog vremena odnosno veliku važnost u predstavi ima socijalni kontekst.

Didaskalije u ovom dramskom tekstu (gotovo) ne postoje. Govorna karakterizacija likova istaknuta je jer su svi likovi govorno okarakterizirani, bili oni Splitsani ili Vlaji, a pojavljuje se i lik s govornom manom. Takva govorna karakterizacija posebno pridonosi komici teksta.

Kraj teksta, tj. završni monolog poetski je i intimistički obojen te na svojevrsan način zaokružuje cijelu priču o starome Splitu. Skupno promatrajući jezične karakteristike analiziranih ulomaka, dolazi se do zaključka da tekst vjerno prati značajke splitske čakavštine na svim razinama: fonološkoj, morfološkoj, sintaktičkoj i leksičkoj. Na fonološkoj razini primjećuje se vokal *i* kao odraz refleksa jata (*čovik, misto, dite*), prijelaz dočelnoga *m* u *n* (*radin, govorin, rečen*), uz ostale posebnosti. Na morfološkoj razini nezaobilazno je spomenuti upotrebu zamjenice *ča* (*sve ovo ča ću van ispričat, ča smo na ovon svitu, a ča je triba govorit*). Spomenuto je da se pojavljuju riječi tipične za splitski leksik (*ponistra, pantagana, buža, ...*) te da se često pojavljuju konstrukcije stare splitske sintakse (*činit ljubav, činovnk o' pošte*).

6.2. SMIJ I SUZE STAREGA SPLITA

Drugi dramski tekst koji u ovom radu analiziramo nastao je po motivima proze Ivana Kovačića koji su preradili i uredili za dramsko izvođenje Olja Lozica i Goran Golovko. *Smij i suze starega Splita* puno su više od slova na papiru – to je priča kojoj se mnogi Splićani rado vraćaju jer oživljava Split koji je nestao. Slijedi vernakularno-stilistička analiza odabranih dramskih ulomaka.

IVAN: Rodija san se 1897, naravski, ovod u Split. Bija san peti od 17 dice od matere Marjete i pokojnega mi oca Špira ča ga je ubila mina u Vranjic. Ostalo nas je četiri. Najranije ditinstvo prošlo mi je u rađanju i sprovodima braće i jedine sestrice. Spliski san pučanin, bivši poštjer, sadašnji i bivši i budući Velovarošanin.

ŽENSKI GLASOVI: Došle su nan pivat luške goluzače...

IVAN: Na početku prošlega vika grad Split je jema sedamnajst-osamnajst ijad duš, a od tega bilo je težakov dva dila, dok jedan dil svi' ostali, koje smo zvali „grajani” (gospoda) i „artišti” (radnici).

ŽENSKI GLASOVI: Marine, Marine mali! Aj skupi još jednu jarpu gnjoja pa ćete ti i tvoj čale obidovat!

IVAN: U moje rano ditinstvo ni' tle naše kuće bilo popločano, ven je bila nabijena gnjila, tako da je zimi bilo i blato po kužini i konobi. Da nevoja bude veća i tovara smo tiščali u konobu šotoskale, pa niko vrime i malega praščića u jednoj staron kaci. Dakle bilo je i smrada, sve zara velike potribe...

Dramski tekst započinje oratorskim monologom isprekidanim ženskim glasovima. Homodijegetski naratorski lik Ivan (autobiografski lik) predstavlja sebe i Split. Riječju „naravski” signalizira da pripada istoj društvenoj skupini (Splićana) kao i njegova publika/čitateljstvo: „Rodija san se 1897, *naravski*, ovod u Split”. Svoju odanost gradu, svoj (mirko)lokalpatriotizam Ivan potvrđuje kao ključnu odrednicu osobnog identiteta tijekom čitava života (*i sadašnji i bivši i budući Velovarošanin*). Njegov je identitet, osim pripadanjem gradu i gradskoj mirkolokaciji (Veli Varoš), određen i klasno. Saznajemo tako i o socijalnoj stratifikaciji onodobnog Splita (*težaci, građani, artišti*) te o njegovoj osobnoj i obiteljskoj situaciji (smrt braće i sestre). Ivan kao dramski lik izvještava dijakronijski udaljenu, no lokacijski blisku publiku o svom kontekstu stilom koji je dan u objektivnom, ali i humaniziranom tonu (*Spliski san pučanin, bivši poštjer*) iznoseći činjenice obojane pečatom suosjećanja (*Da nevoja bude veća i tovara smo tiščali u konobu šotoskale, pa niko vrime i malega praščića u jednoj staron kaci*). Takvim narativno-dramskim postavljanjem, implicitni čitatelj/gledatelj ovog dramskog teksta impostiran je kao onaj koji također živi „ovod u Split” i „naravski” razumije sve jezične i sociološke kultureme 'našeg mista'.

U monologu pronalazimo sve tri temeljne deikse: personalnu (autor, Ivan), temporalnu (1897., *na početku prošloga vika*) i spacijalnu (Split). Ponovno se vidi zanimljiv odnos pisac – djelo zbog toga što se autor pojavljuje kao lik, što stvara višerazinsku komunikaciju. Kao i u prethodnom dramskom tekstu, odmah primjećujemo da je tekst pisan na splitskoj čakavštini. Neka obilježja koja nam to pokazuju su ikavski refleks *jata* (*dica, ditinstvo, vik, ...*), upitno-odnosna zamjenica *ča* (*ča ga je ubila mina*), apokopirani infinitiv (*pivat, obidovat*), ništični gramatički morfem genitiva množine (*težakov*) itd.

Didaskalije su u ovom dramskom tekstu, za razliku od prethodnog, prisutne. Kako je već objašnjeno u teorijskom dijelu rada, one predstavljaju autorski govor u drami.

(Ivan se igra s praćkom, gađa nešto. Baba ga vidi. Ivan spremi praćku. Baba dođe do njega, pregleda mu džepove, nađe praćku i uzme je. Baba se povuče na jednu stranu, Ivan na drugu. Ivan promatra Babu kako ona proučava praćku i pokušava ispaliti kamen iz nje.)

Ova didaskalija postavlja i objašnjava dramsku situaciju između Ivana, babe i praćke – to je svojevrsna komična situacija koja je u dramskoj izvedbi postignuta 'bez riječi', a u tekstu je kreirana upravo didaskalijama. Stilogena se naracija u ovom primjeru postiže kratkim rečenicama, kao i pripovjedačkim prezentom (*vidi, dođe...*). Ovdje se radi o neizgovorenoj motivacija uzimanja praćke – očekivana je zabrana, ali se dogodio preokret gdje se baba igra praćkom. Promatranje druge osobe nakon što se 'svatko povukao na svoju stranu' – također donosi preokret s komičnim učinkom (*Ivan promatra babu...*). Motiv promatranja drugog na 'uličnom teatru' također je jedan od mediteranističkih kulturema koje možemo iščitati iz teksta. Luko Paljetak o tome kaže: „Na Mediteranu nas uvijek netko/nešto gleda. Sve je uvijek pod prismotrom. Sve oči Mediterana uprte su u nas. Progledani smo. (...) Pogled se tako pretvara u riječ, vidjeti u znati, znati u prepoznati, prepoznati u priznati, priznati u pozdraviti. To je pogled Dalmacije” (Paljetak 2011: 599).

(Stipe iskoči iz groba i počne trčati dalje od njih. Svi na mjestu ukopani od straha.)

Druga je didaskalija čisti opis situacije. Komika se temelji na suprotnosti između dobro poznatog frazema: biti ukopan od straha i činjenice da Stipe iskače iz groba. Jednako tako prisutan je element čuđenja.

(Jovana i Keper, pijani, idu prema kući. Jovana gura kar na kojem je demejana o dvadeset litara vina. U jednom trenutku Jovana se poslizne, demejana ispadne s kara i razbije, ali razbije se i Jovana.)

Navedena didaskalija najavljuje tragikomični trenutak – Jovana se udarila, ali se i proliilo vino što je tekstom predstavljeno kao 'veća tragedija'. Komika se postiže tako što se prvo spominje 'šteta' za demejanu, a potom za Jovanu. Obrat je iznenađenja postignut tako što se u prvim dvjema rečenicama, ali i u prvoj polovici treće rečenice, Jovana pojavljuje kao djelatni subjekt (ide, gura, posklizava se) i spominje se na početku rečenice prema uobičajenom radu riječi S-P-O. Nasuprot tome, drugi dio treće rečenice na prvo mjesto postavlja demejanu, dok je Jovanin pad gramatički prezentiran kao popratni učinak. Također, isti glagol se koristi i za demejanu i za Jovanu, obje su se 'razbile', što je glagol koji se i danas u splitskom govoru kolokvijalno koristi za značenje jakog udarca.

(Protrči Stipe Bala sa konopcem vezanom „komoštron” oko pasa. Svi gledaju Stipu kako trči tamo-amo. Djeca se smiju. Žene počinju raspremati – neke peru pod, druge brišu prašinu, treće izvlače iz ormara robu i stavljaju je vjetrit.)

Ova didaskalija u tekstu doprinosi reprezentiranju splitske mediteranske atmosfere. Možemo zamisliti situaciju – Stipe trči, djeca se smiju, žene obavljaju razne poslove. Didaskalija dakle svjedoči o 'uličnom teatru' kao mediteranističkom kulturemu. Stipe kao ulični 'redikul' donosi svojevrsnu zabavu za puk, a kako su 'redikuli' nezaobilazna tema u Splitu, pogotovo kada se radi o humoru i izrugivanju (ostaje dojam da je u "dalmatinski mentalitet" upisano da su od redikulstva stvorili instituciju kojom se hvale (ili za njom tuguju) (Ljubć Loger 2015: 22)), tako je i Stipe Bala značajan lik za ovaj dramski tekst i njegovu analizu (o ovome liku bit će još govora kasnije u tekstu).

Izdvojeno je samo nekoliko primjera didaskalija iz teksta. Sve didaskalije pisane su u prezentu i u ulozi su dodatnog objašnjenja ili dramskog zaokruživanja situacije. U dramskom izvođenju na sceni svakako služe glumcima kako bi prenijeli scenu onako kako je autor zamislio. Možemo primijetiti da su sve navedene didaskalije metajezične didaskalije, odnosno didaskalije koje preuzimaju ulogu pripovjedne tehnike komentara. One tako komentiraju i tumače replike i ponašanje likova te komentiraju tijekom dramske radnje. Sve didaskalije pisane su istim jezikom kao i ostatak dramskog teksta, tj. na splitskom vernakularu.

Kako je već spomenuto, poezija se nerijetko javlja u dramskim tekstovima. U ovom dramskom tekstu javlja se osam pjesama. Četiri su tematski vezane uz četiri godišnja doba – proljeće, ljeto, jesen i zimu. Jedna pjeva o odlasku mladih mornara, druga je vezana uz

maškare i karneval, treća je ljubavna serenada, a posljednja je Božićna kolenda. Jedna od spomenutih pjesama je i sljedeća:

*U proliće svako cviče
Diže glavu van
Noći teple i ugodne
Poveća se dan.*

*Crna zima napustila
Siromašni svit
Dica pa starci odanuli
Dišuć miris cvit.*

*Laste i tice skakutaju
Pivaju, cvrkuću
Veselje je napunilo
Deboto svaku kuću.*

*Sve je živo, sve se kreće
Priroda se budi
Svi smo žejni takvi dana
Žene, dica, judi.*

*Sve izlazi po livadan
Pluzi oru sad
Ode zima, crna, juta
S njon mraz i svaki jad.*

Pjesma se sastoji od pet katrena u kojima su rimovani drugi i četvrti stih i temelji se na opoziciji proljeće – zima. U proljeće se sve budi, dan je duži i topliji, niče cvijeće, ptice pjevaju, sve je lijepo jer je 'crna' zima završila. Na grafostilematskoj razini uočava se upotreba točke na kraju svake strofe što naglašava zaokruženost svake pojedine strofe te održava ritam. Proljeće je personificirano te se u pjesmi oslikava živost buđenja. U stihovima *Siromašni svit//Dica pa starci odanuli//Dišuć miris cvit* možemo primijetiti spominjanje najranjivijih skupina društva: siromašni, djeca i starci, a proljeće je prikazano kao najveća radost upravo njima. Posebno su zanimljivi stihovi *Svi smo žejni takvi dana // Žene, dica, judi* u kojima se uočava i parcelizacija (Katnić-Bakaršić 2001: 262). Zamjenica *svi* značenjski je parcelizirana u sljedećem stihu na žene, djecu i *ljude* po čemu se uočava istoznačnost imenica čovjek i muškarac (mn. ljudi, muškarci) u splitskom vernakularu. Ova se značajka može tumačiti kao implikacija na vrijednost muškarca u patrijarhalnoj strukturi društva.

U sljedećem dijalogu razgovaraju mali Ivan i njegov otac dok otac radi u polju. Ivan ga stalno zapitkuje oko naziva različitih biljaka, otac mu u početku odgovara, a zatim slijedi ovaj dio:

IVAN: Čaa!?! Čaa!?!

OTAC: Asti ga, ča san reka malo prin?

IVAN: Ča, kako se zove ovi cvit?

(Otac šuti.)

IVAN: Ajde, recite višje.

(Otac šuti.)

IVAN: Još niste rekli?

OTAC: To je vrag! Pusti me višje na miru da radin!

IVAN: Vrag!?! Ma di su vrazi tako lipi?!

Komični efekt ovoga dijaloga temelji se na narušavanju Griceove maksime kvalitete koja tvrdi da bi sugovornici trebali govoriti samo istinu: Ivan se pretvara da je očevu repliku shvatio u doslovnom smislu riječi (*To je vrag!*) kao imenovanje cvijeta. Humor se također zasniva na metaforičkom poigravanju sa semantičkim poljem svetog/religije (*vrag*) i svakodnevnice (*cvijet*). Nadalje, očeve šutnje također predstavljaju stilogenost i pojačavaju intenzitet ovoga dijaloga. Možemo primijetiti da se Ivan svome ocu obraća s *vi*, odnosno s poštovanjem autoriteta roditelja.

Sljedeći je dijalog između Gospođe s kapelinom, tj. fine gospođe i Jovane. Gospođa traži Anu Kovačić, ali joj se ne može sjetiti 'prišivarka', tj. nadimka, što nam govori o starim običajima u gradu Splitu kada je svaka obitelj imala svoj nadimak.

G-ĐA S KAPELINON: Skužajte, znate li Vi di stoji Ane Kovačić?

JOVANA: A koja Ane Kovačić? Ovod ji' jema nekoliko?

G-ĐA S KAPELINON: Ane Kovačić... Ajme, ne mogu jon se sitit prišvarka.

JOVANA: A jema Ane Livronova, ondar jema...

G-ĐA S KAPELINON: E ta! Ta mi triba.

JOVANA: Ona van tot stoji, u onu kuću, oni tamo dvor.

G-ĐA S KAPELINON: Fala van lipa. Adio!

Ovaj kratki dijalog ima tipičnu formu otvaranja i zatvaranja konverzacija. Tipičan je primjer svakodnevnice konverzacije. Gospođa s kapelinom se obraća Jovani sa *Vi* – odmah

primjećujemo uljudan, no distanciran odnos, tj. primjećujemo da gospođa nije dio svakodnevnice likova koje pratimo kroz dramski tekst. Konverzacija između ova dva lika temelji se na *vi-vi* komunikaciji koju karakterizira reciprocitet, jer i Jovana persira Gospođi s kapelinom. Nominalizacijom se pak ističe klasna razlika između ova dva lika, samim time što je gospođa nazvana 'Gospođa s kapelinom' jer su u tim vremenima 'kapeline' nosile gospođe koje su si to mogle priuštiti, dakle dame iz viših socijalnih slojeva. Primjećuju se i talijanizmi koje koristi Gospođa s kapelinom: *Skuzajte, Adio*. Kako je već spomenuto, talijanizmi su bile najčešće usvojenice u splitskom vernakularu. Dakle, riječ *skužati* je došla od talijanske riječi *scusare*, a *adio* od talijanske *addio*.

Za stilsku analizu ove drame posebno je zanimljiva scena razgovora o hobotnici koja je nestala iz lonca dok se kuhala:

BABA: Ujm' Oca i Sina! (*Križa se.*) Nij' moguće. Ne more bit. (*Polako, oprezno podiže ponovo poklopac od bronzina i gleda unutra.*) Ujm' Oca i Sina! Ane!?! Ane!?! (*Ogleda se oko sebe.*)

TET' ANE: Ča je bilo?

BABA: Ane!?!

TET' ANA: Ča se dogodilo?

BABA: Ane!?!

TET' ANE: Evo me! Ča je?

(*Ane dotrčava do babe.*)

BABA: Pobigla je, nestala je!

TET' ANE: Ko je pobiga?

BABA: Do malo prin je bila ovod. Sa' je nima.

TET' ANE: Ma koga nima?

BABA: Nisan se ni okrenila, a nje nima.

TET' ANE: Ma koga nima šjora File?

BABA: Ubotnice, Ane, ubotnice!

TET' ANE: Koje ubotnice?

BABA: Doni me Petar ubotnicu. Stavila san je u bronzin, a sa' je nima.

TET' ANE: Kako je nima? More bit da niste dobro vidili.

BABA: Jesan. Dva puta san pogledala. Nima je!

TET' ANE: A moren li ja vidit u ti bronzin?

BABA: Ne viruješ mi, an?

TET' ANE: Ma nij' vengo...

BABA: Na ti ga, pogledaj.

Ovaj dijalog, uz naglašenu komičnost, odličan je primjer fatičke funkcije koja je usmjerena na kontakt, tj. uspostavu komunikacije. Ta uspostava komunikacije (*Ujm' Oca i Sina! Ane!?! Ane!?! (...)Ane!?! (...) Ane!?!*), koja je narušena i vrijeme potrebno da se ostvari komunikacija pridonosi komičnosti situacije. Gomilanje poziva/pitanja na koja se ne dobiva odgovor i na taj način rušenje komunikacijskog čina čine ovaj dijalog posebno zanimljivim. Babino dozivanje Ane je obilježeno i ekspresivnom funkcijom (šok, nevjerica, uzbuđenje) što doprinosi komici. Nemogućnost jezičnog izražavanja iznenađenja (ponavljanje dozivanja), tj. jezični minimalizam vjerno je dočarao stanje šoka. Posebno je zanimljiva personifikacija hobotnice (*Pobigla je, nestala je!*). U šoku, baba (mrtvoj) hobotnici daje i magijske sposobnosti oživljavanja i bijega. Primjećujemo i paralelizam – *Do malo prin je bila ovod. Sa' je nima*, koji snažno podcrtava Filinu nevjericu koju možemo postaviti i na vremenskoj (deikse maloprije vs. sad) i na 'ontološkoj' osi. Ima li hobotnice ili je nema – ovo *biti ili ne biti* hobotnice kao hrane u kontekstu siromaštva poprima u podtekstu impliciranu oskudicu likova i važnosti hobotnice kao hrane. Jednako tako, odgađanje imenovanja (hobotnice) dovodi do komike na tragu komedije situacije odnosno nesporazuma na osi živo/neživo, ili osoba/hrana (*koga nima ili čega nima*): TET' ANE: *Ma koga nima?* BABA: *Nisan se ni okrenila, a nje nima.* TET' ANE: *Ma koga nima šjora File?* BABA: *Ubotnice, Ane, ubotnice!* Primjećuje se da Baba Anu oslovljava s *ti*, dok Ane Babu oslovljava s *vi*, dakle govorimo o nerekipročnom odnosu, u ovom slučaju iz poštovanja prema starijoj osobi. Nadalje, turnusi se izmjenjuju dinamički i vrlo su kratki, a kratke su i didaskalije na početku ulomka, što doprinosi živosti, neposrednosti i komičko-naturalističkom dojmu scene.

Nadalje, u ovom dramskom tekstu frazemi, poslovice, pejorativi i kletve često se koriste u svrhu izazivanja komičnog efekta.

Kletve, kao usmeni književni oblik, prisutne su u raznim kulturama. Suvremena književna znanost ovu književnu vrstu terminološki svrstava u najjednostavnije oblike koji se često nazivaju i mikrostrukturama³⁵. Kletve imaju posebne zakonitosti i ubrajaju se u narodne govorne tvorevine. Kako objašnjavaju Tomelić Ćurlin i Runjić – Stoilova (2010: 381), kletvu najkraće možemo definirati kao želju da nekoga snađe zlo. Na kletve se nailazi u različitim

³⁵ usp. Jolles (2000). *Jednostavni oblici* ; Škreb (1998). *Uvod u književnost*

kulturama te se može reći da prenose određene kulturalne posebnosti sredine u kojoj se rabe. Formom su kratke i vezane uz kontekst, ritmizirane su i stilski efektne.

Poslovice su strukture koje u sažetom obliku iznose zaokruženu misao, kontekstualno uključenu, ali opet univerzalnu. Kao govorni čin one su specifične – poslovicom se iznosi misao koja vrijedi za sve: dolazi od mnoštva pojedinaca koji su proživjeli isto i čije se iskustvo saželo u određenu poslovicu, a iznosi se u konkretnoj situaciji u kojoj sudjeluju govornik i sugovornik. Oblikom su uglavnom izjavne rečenice, ali mogu se pojaviti i svojevrsni citati, strukture koje govornik preuzima kao gotove uklapajući ih u konkretan trenutak (Matas Ivanković, Blagus Bartolec 2015: 129).

U dramskom tekstu *Smij i suze starega Splita* pronašli smo sljedeće kletve, poslovice i frazeme te pejorativne riječi:

KLETVE:

- IVAN: Nisan baba ja kriv. Gospe me sapela ako jesan!

Može se primijetiti da je ovo samokletva, kojom se želi potvrditi nevinost.

- BABA: Ma ča svetica? U paklu će se peć sa svin grišniciman – od Belzebuba, Samuela do Lucifera!

Upletanje religije i religijski pojmova i lica je često u kletvama. Slijedeći kategorizaciju u Tomelić Ćurlin i Runjić-Stoilova (2010:) tematski je možemo svrstati u tzv. religijske kletve.

- BABA: Muči Petre, kankari te rastočili!

Kletva je vezana uz smrt, ali za sobom povlači komiku, iako zvuči vrlo zlonamjerno. Tematski je možemo svrstati u semantičko polje bolesti i/ili smrti.

- BABA: Puka u te grom!

Također, kletva vezana uz semantičko polje smrti ili bola.

- BABA: Vamo daj tu vrićicu! Tovari! Ime van se pomrsilo, inbrojuni šporiki!

Uz pejorativ šporiki, nalazi se i kletva *Ime van se pomrsilo*, koja označava ili gubitak 'dobrog' imena ili kraj loze. Tematski bismo je mogli svrstati u kletve vezane uz lozu odnosno obitelj.

- BABA: Ma kako je neću proklinjat?! Šporkuja jedna, gubava, furbasta...

Navedeni je primjer tipičan za svakodnevnicu. Zapravo je nizanje uvreda, ali lik sam leksikalizacijom naglašava da proklinje drugog lika. Riječ je o impliciranoj (neizrečenoj) kletvi koju govornica opravdava uvredama.

POSLOVICE I FRAZEMI:

- BABA: Jesi, ti si kriv! Dat ću ti po raj i paklu!

U ovom frazemu vidimo uvođenje religijskih motiva i izreku čije značenje možemo protumačiti kao 'nitko i ništa ti ne može pomoći'. Koristi se i suprotnost raj-pakao. U današnje vrijeme ovaj se frazem ne koristi ili se rijetko koristi (potencijalno je još prisutan u govoru starijeg stanovništva).

- TET' ANE: Bog da, Bog vazeja!

Ova poslovice nosi značenje 'sve je prolazno'. Također, vidljiva je upotreba paralelizma te je poslovice semantički vezana uz religiju. Upotrebljava se i u razgovornom jeziku današnjeg Splita.

- DUJKA: Ma vidi ga, kida lance ka šnajder konce!

Prethodni je frazem zapravo usporedba kojom se želi skrenuti pozornost na nečiju fizičku snagu.

- OTAC: Ma dikod trče zec, a dikod i lisica!

Ova poslovice govori da treba biti oprezan jer nikad se ne zna na koga možemo naići.

- KEPER: Ajme meni, Jovana moja, bugla si o' cestu ka Vlaj slinon!

Usporedba između Jovaninog pada i načina na koji Vlaj ispuhuje nos, svakako pridonosi komici.

- KEPER: Kako te neće bolit ka' si se prostrla na cestu ka vrića gnjoja.

Usporedba vrlo slična prethodnoj, koristi se za postizanje komike u dramskom tekstu.

- TET' ANE: Jo, Osibe, Osibe, jazik ti usa!

Poznato je da se u poslovicama često koriste dijelovi tijela, tako je i u ovom slučaju, a značenjski je izražavanje želje da netko ne može govoriti.

- OTAC: (Svećeniku.) Malo ste se upotili u ovoj paklenoj vrućini.

Zbog pridjeva *malo* primjećujemo litotu, a komici pridonosi suprotnost svećenik – paklena vrućina.

PEJORATIVI:

- ŽENSKI GLASOVI: Šupjačo! Šuupjača ti je mater!

Uočava se struktura X ti je mater, što je čest oblik pejorativa u splitskom podneblju.

- DID: Vamo dođi, Arkaću šporki!

Nerijetko se u uvredama koriste pridjevi kao *šporki*, *smrdljivi* i sl.

- BABA: Sotono!

Religija je također uvelike prisutna, što u kletvama, što u poslovicama, što samo u 'običnim' uvredama.

Stipe Bala lokalni je 'redikul' i govorno je okarakteriziran jer muca. Tom govornom karakterizacijom postiže se komičan efekt.

OSIB: Stipe, reci „tri brata Taratajeva”!

STIPE: A-a-a-a t-tr-tr-a-tr-a-tr-a-a-a br-br-br-bra-a-brat-a-brata a-a-a Ta-a-ta-a-tarat-a-a-tarar-a-je-va!

TET' ANE: Ma vidite ča ga inšempjaje. Osibe!?

OSIB: Nisi dobro reka, Stipe. Reci – tri brata Taratajeva.

STIPE: Tr-tr-tr-i br-br-br-bra-a-brat-a-brata a-a-a- Ta-a-ta-a-tarat-a-a-tarar-a-je-va!

*

OSIB: Ja san ga uvati u đir? Ja? Stipe, vanka „pušku”!

(Stipe gura ruku u hlače i sprema se izvaditi „pušku”. Osib se smije.)

TET' ANE: Ajme meni, Gospe moja...

OSIB: *(Smije se.)* Asti! Stipe jema „pušku” ka veliki!

TET' ANE: Stipe, vrati „pušku” u gaće!!!

STIPE: Sss-st-sti-p-p-pe vr-vr-vra-a-a-a vrati-vrati aaa ppp-puš-pušku u ggg-gg-gaće.

(Stipe vraća „pušku” u hlače. Osib se smije.)

*

FRANE: Ča je Stipe, i ti bi bokun sirnice, an?

STIPE: Ča-a-a je-je-jeee Sti-ti-p-e-e-e i-i-i ti b-b-bi bo-bo-bokun si-si-rni-sirni-ce, an?

Stipe ponavlja za drugim likovima, a i oni ga često izazivaju ne bi li se sami nasmijali. Stipe je kao lokalni 'redikul' okarakteriziran od strane samoga autora. U Splitu i dan danas ima govora o lokalnim 'redikulima'. Oni su na neki način kao splitski kulturemi obilježje grada i mentaliteta njegovih stanovnika. Pisac Dragan Markovina se u razgovoru³⁶ o upravo ovom 'sloju' društva, o mediteranskim osobenjacija i izopćenima osvrće na mediteransku klimu i kaže:

Skoro pa je najgore prokletstvo Mediteranca kad mora ući u svoja četiri zida, kad ostane sam sa sobom i svojom familijom. A količina nesreće unutar ta četiri zida nije zanemariva, unatoč temperamentu, moru i suncu. To je razlog zašto toliko ljudi provodi što više vremena na ulici kako bi uživali u suncu i nekoj vrsti uličnog teatra. E, tu je kvaka. Za taj teatar netko mora predstavu i izvoditi, he, he, he. A taj koji izvodi predstavu uživa veliku količinu i samilosti i obožavanja, ali i ozbiljnog ponižavanja. Tu postoji još nešto. Mediteran je izrazito konzervativna, patrijarhalna sredina i vrlo se sporo mijenja.

Ljubić Lorger (2015: 24) pak navodi da je dalmatinski humor najčešće grubo i surovo ruganje bolesnima, nemoćnima i drugačijima, što zapravo dovodi do neprihvatanja drugih i drugačijih. Nadalje, autorica ističe činjenicu da je na ovim prostorima česta zamjena humora za ismijavanje redikula. Mlađe će generacije najbolje shvatiti pojam redikula ako se spomenu Tarzan, Bože Transporter, Kontrola Leta, Dida Mraz, Jere i mnogi drugi.

Dramski tekst *Smij i suze starega Splita* završava monologom autobiografskog lika Ivana:

IVAN: Evo poslin toko godin došlo je i vrime moje jematve... da san baranko treći dil moga libra vidija u živo. Puno učeniji, pametniji judi govorili su mi da nij' sve ča san napisa prazna slama, da jema i koje vridno zrno, pa da bi miritalo to pritrest, očistit, otribit i pokazat svitu... I ja san in povirova. Nikogar nisan ti' uvridit, ven samo ispriovidit onako ka ča je bilo, kako je naš nikadašnji Split i trudi i rabota, smija se i plaka, veselija i sulaca... Nemoj se ofendit, ol' vazest na žaj! Bilo je pa prošlo, i dobro, i zlo, i lipo, i grubo... Sustipan i Trščenica sve su pokrili i sakrili, pomirili i umirili, ugasili smij, osušili suzu... Ma, najviše me žaj jedno: ča je prošlo naše ditinstvo i naša mladost – i Split našega ditinstva i naše mladosti...

Zdravi bili i zbogon van!

Ovaj završni monolog stilistički je jako mjesto teksta kao i završni monolog u prethodno analiziranom tekstu. Ovaj monolog metadiskurzivno komentira cilj

³⁶ <https://express.24sata.hr/kultura/da-je-einstein-iz-splita-i-njega-bi-proglasili-redikulom-14580> (15.12.2022.)

čitanog/izvedenog teksta: *ispripovidit onako ka ča je bilo, kako je naš nikadašnji Split i trudi i rabota, smija se i plaka, veselija i sulaca...* Isto, možemo dodati, cilj izvođenja tog dramskog teksta je očuvanje splitske čakavštine te pamćenje i očuvanje splitskih običaja i nekadašnjeg načina života. Monolog je intiman i kao čitatelji osjećamo da su ove riječi 'iz srca'. Nedovršene rečenice nam ostavljaju vremena da osjetimo što nam pisac želi prenijeti, kao da su, za današnje čitatelje, uzdasi u kojima se slike starog Splita pojavljuju u mislima. Iako je vrijeme u kojem je tekst pisan davno prošlo, činjenica da nam priču priča autobiografski lik - pripovjedač, dakako, s vremenskim odmakom, stvara posebnu intimu i izražajnu bliskost i s pripovjedačem i vremenom o kojem se govori. U prvoj rečenici možemo primijetiti značajnu metaforu: *vrimo moje jematve*, kojom nam autor govori da je njegovo vrijeme prošlo i da je jedino što mu je preostalo upravo ovo što završava ovim riječima – napisati zapis o tom njegovom vremenu koji će generacijama prenositi što uspomene, što spoznaju, što čitav jedan svijet. U odlomku se ističe paralelizam i kontrast: *i trudi i rabota, smija se i plaka, veselija i sulaca...; i dobro, i zlo, i lipo, i grubo...* što pridonosi samome ritmu teksta.

Smij i suze starega Splita, govorilo se o Kovačićevom proznom tekstu ili adaptaciji za dramsko izvođenje, posebna su ostavština za grad Split. O tome svjedoče puna gledališta svako Splitsko ljeto i činjenica da se uvijek traži karta više. Analizirani dijelovi dramskog teksta pokazuju nam njegovu vrijednost za stilističku i za jezičnu analizu. Tematika teksta je svakodnevica Splitskana na početku prošlog stoljeća. Susrećemo se s 'običnim' ljudima i njihovim običajima.

U tekstu se pojavljuju i monolozi i dijalozi te višerazinska komunikacija. Analizirani monolozi (početak i kraj dramskog teksta) poetični su i intimni, donose svijest o gradu koji kao takav više ne postoji. Didaskalije su prisutne i donose posebnu razinu u razvoju komike u tekstu. Jednako tako, prisutne su brojne kletve, poslovice i frazemi, što otvara još jedno područje analize.

Deitička artikulacija u drami je zastupljena odnosno znamo o kojem se vremenu radi, na kojem prostoru te je odnos *ja* i *ti* očit. U dramskom tekstu intertekstualno se pojavljuje i nekoliko pjesama. Analizom dijelova ovog dramskog teksta osvrnuli smo se i na načela uljudnosti točnije na oslovljavanje među likovima. Zanimljivo je promatranje odnosa između likova samo kroz način oslovljavanja (primjeri vi-vi Gospođa s kapelinom i Jovana; ti-vi Ane i Baba).

Ova analiza otvorila je i pitanje kulturema splitskih redikula, odnosa prema njima i općenito humora koji se stvara na njihov račun, što se nastavlja i u današnja vremena. Jezične značajke splitske čakavštine vidljive su na svim razinama, ali posebno se možemo osvrnuti na sintaksu i leksik. Sintaksa vjerno prati obilježja starog splitskog govora pa se pojavljuju konstrukcije prijedlog *o(d)* + imenica u genitivu (*Dite o' dišpeta, poklopac od bronzina, duša o' čovika*), *mi je > me* (*doni me Petar ubotnicu*), veznik *da* s glagolom u prezentu (*Pusti me višje na miru da radin!, da se čuvaš vragov*) i dr. Leksik obiluje posuđenicama iz talijanskog jezika (*šporko, adio, bronzin, kužina*).

6.3. OSVRT

Dramski tekstovi predstava *Ol'smo za jedan dan* i *Smij i suze starega Splita* pisani su na splitskoj čakavštini i spomen su vremena koje više ne postoji. Oba teksta nastala su adaptacijom proznog predloška – Uvodićevih priča među kojima su: *Dvor o'ćakul, Žalovanje, Sritni su bili, Za pošteno priživit, Mare Ajduk, Ča smo na ovom svitu, Mrtaški postoli, Sprovod jednega diteta, Kako se Split budi* i Kovačićeve knjige *Smij i suze starega Splita*.

Oba dramska teksta pisana su vrlo slično, pokazuju svakodnevnicu u Splitu početkom prošlog stoljeća. Nailazimo na 'obične' ljude koji su živjeli dan za dan sa svojim problemima, poslovima, koji su se susretali sa smrću, koji su imali malo, ali s druge strane imali su puno. Nadalje, autori prikazuju običaje, hranu, psovke, tipične izraze koji oživljavaju taj svijet. Također, autori se dotiču i klasne razlike pa se spominje i bogati sloj društva. Dakle, kroz ove dramske tekstove doznajemo i o socijalnoj klasifikaciji splitskog stanovništva s početka 20. stoljeća. Većina je ljudi živjela u oskudnim uvjetima s vrlo malo privatnog prostora. Osnovne životne potrebe bile su skromne, a osiguravanje prihoda i hrane bilo je vrlo teško. Ljudi su uglavnom radili u teškim uvjetima, bilo na moru ili na kopnu, kako bi prehranili svoje obitelji. Zbog nepovoljnih životnih uvjeta javljalo se mnogo društvenih problema, poput alkoholizma i kriminala, što je i prikazano u oba dramska teksta. Unatoč svim tim izazovima, ljudi u Splitu bili su vrlo povezani i kao da su se zajednički borili za bolje sutra. U djelima se ne može ne primijetiti splitski mentalitet i posebna ljubav prema gradu, što se zadržalo i do današnjih dana.

Deiksa, koju opisujemo kao korištenje riječi i izraza kojima se uspostavlja odnos između likova u drami, prostora i vremena, ali i konteksta u kojem se radnja odvija, u oba je teksta zastupljena i to kroz cijele drame. Znamo uvijek tko govori, gdje se nalazi i kada. Sve

je to sa svrhom da se govornikova poruka može bolje razumjeti i interpretirati. Primjerice, u dramskim tekstovima susrećemo se s izrazima poput 'ovdje', 'sada', 'tamo' i sl. što pomaže razumijevanju položaja i vremenskog okvira u kojem se neka radnja odvija i na taj način otvara se mogućnost za bolju interpretaciju životnih situacija i dijaloga. Upravo zbog toga korištenje deikse ima veliku ulogu uspostavljanja atmosfere u dramama.

Što se tiče višerazinske komunikacije, ona je također prisutna u oba teksta, tim više što se u tekstovima pojavljuju autori kao sudionici radnje, bilo da je komentiraju ili dugim monozimima objašnjavaju radnju ili se direktno obraćaju publici ili čitateljima. To stvara složeniju i bogatiju tekstualnu strukturu te pridonosi različitim razinama značenja. Višerazinska se komunikacija koristi kako bi se dodatno naglasile teme i poruke koje se žele prenijeti. Monolozi i dijalozi kao glavni jezik dramskog diskursa pojavljuju se u oba dramska teksta, međutim didaskalije, tj. autorski govor, gotovo izostaje u dramskom tekstu *Ol' smo za jedan dan*, dok je u tekstu *Smij i suze starega Splita* učestalo prisutan te se često koristi za stvaranje humora. Izostanak didaskalija u prvom dramskom tekstu možemo protumačiti kao ostavljanje veće slobode za dramsko izvođenje predstave.

U oba teksta pojavljuju se stihovi, tj. pjesme, u drami *Ol' smo za jedan dan* samo jednom, dok su u drami *Smij i suze starega Splita* na više mjesta imamo cijele pjesme. Može se primijetiti da su pjesme korištene kako bi ili naglasile emocije likova ili upotpunile radnju. Dakle, koriste se u slučajevima kada se htio naglasiti neki osjećaj (npr. tuga zbog smrti djeteta) ili poruka (npr. pjesma o odlasku mladih mornara). Govor je u oba teksta svakodnevan, prirodan i spontan. Govorom je naglašena autentičnost dijalekta, koriste se često riječi, fraze i strukture karakteristične za splitsku čakavštinu. Također, bitan je za karakterizaciju likova. Turnusi se u dramama uglavnom izmjenjuju logično i ravnopravno.

Nadalje, oba teksta na (tragi)komičan približuju neke tužne trenutke, npr. smrt male Nanice u *Ol' smo za jedan dan*. Iako bismo oba dramska teksta svrstali u komedije, između redaka krije se pozadina ne baš lakog života u siromaštvu i bijedi. Upravo se tragikomični trenutci i koriste za prikazivanje složenih društvenih tema jer je 'lakše' kroz smijeh podnijeti tragediju. Socijalne su situacije glavni pokretači za 'smijeh kroz suze' u primjerima ovih dramskih tekstova. Dakle, stvara se humoristični ugođaj, ali ostaje sačuvana težina teme.

Ako ćemo Griceova načela primijeniti između tekstova i čitatelja, onda svakako moramo primijetiti da su uvažena i da je ta komunikacija uspješna. Maksimalna kvantiteta koja zahtijeva odgovarajuću količinu informacija ispoštovana je jer mi kao čitatelji dobivamo

konkretne informacije o prošlom vremenu i možemo stvoriti sliku kako se nekada živjelo, maksima kvalitete traži istinu i dokaze – tekstovi su napisani prema tekstovima autora koji su živjeli u tom vremenu. Autori su relevantni, jasni i nedvosmisleni. U tekstovima drama ova se načela krše u situacijama gdje se želi stvoriti komika npr. Marino predstavljanje u *Ol'smo za jedan dan* ili u Očevom objašnjavanju imena biljaka u *Smij i suze starega Splita*.

Šutnja kao stilogeni element pojavljuje se u primjeru u tekstu drame *Smij i suze starega Splita*, dok je u tekstu drame *Ol'smo za jedan dan* zabilježena samo pauza u svrsi jecanja i plača. Budući da su tekstovi pisani na splitskom govoru, možemo reći da su svi likovi govorno okarakterizirani. To primjećujemo u odabiru riječi, izgovoru, tempu govora, govornim manama i sl. Pojavljuju se 'pravi' Splićani, Vlaji, ali i likovi koji su posebno govorno okarakterizirani kao što je Mare u *Ol' smo za jedan dan* ili Stipe Bala u *Smij i suze starega Splita*.

Kada se govori o učestalosti poslovice i kletvi u dramskim tekstovima, primjećuje se da je tekst *Smij i suze starega Splita* njima bogatiji, ali one se pojavljuju i u tekstu *Ol'smo za jedan dan*, što potvrđuje da su se kletve i poslovice upotrebljavale u svakodnevnom govoru na početku prošloga stoljeća u znatno većoj mjeri nego danas na istom prostoru. Može se reći da su dio folklor a i usmene tradicije ovog područja. Također, primjećuje se da su splitske kletve pune snage te da su vrlo domišljate i zanimljive za promatranje.

Značajna sličnost među ovim dramskim tekstovima jest njihov početak i njihov kraj. Oba teksta započinju i završavaju monolozima autora, pri čemu su završetci izrazito poetski i intimno obojeni. Izražavaju duboke i iskrene unutarnje osjećaje te povećavaju nostalgiju za prošlim vremenima. Na taj način ovi monolozi pokazuju da splitska čakavština osim jezičnih posebnosti predstavlja i jaku emocionalnu vezu s kulturom i poviješću ovih prostora.

Napokon, može se zaključiti da su oba teksta vrijedna ostavština za splitsku kulturu i govor koji je s godinama nestao, koji se više ne može čuti u svakodnevnom životu, ali upravo uprizorenje ovih tekstova na nekoliko sati na kazališnim daskama daje gledateljima priliku da na emocionalan način ožive stari Split i da se prisjete. Uz sve navedeno, važno je da se na nove generacije prenese ova ostavština koja će uvijek imati utjecaj na mentalitet i razvoj ovog grada što je ključno za očuvanje splitskog identiteta u budućnosti. Prenoseći emocionalnu povezanost s prošlim vremenima i kulturom, osigurava se da se splitska čakavština i kultura neće izgubiti, već da će i dalje živjeti s novim generacijama. Kazalište i ovakvi dramski tekstovi prikladan su način za očuvanje naše kulturne baštine. Kazališne predstave ovog tipa

ne samo da nas podsjećaju na vrijednost i bogatstvo naše kulture, već nas podsjećaju na nas same i odakle dolazimo. To je snažna emocija koja se ne bi trebala zanemariti u vremenima koja se stalno mijenjaju.

7. ZAKLJUČAK

Stilistika je filološka disciplina kojoj je cilj proučavanja stil, dok je vernakularna stilistika posebna grana stilistike koja se bavi tekstovima koji nisu pisani na standardu. Nažalost, u hrvatskoj stilografskoj literaturi vernakularna stilistika ima zanemariv status i gotovo da ne postoji. Budući da vernakularni tekstovi imaju kulturni, jezični i povijesni značaj jer odražavaju raznolikost i bogatstvo različitih regionalnih jezičnih varijeteta, potrebno je poticati stilističke analize takvih tekstova kako vernakularna stilistika ne bi bila zanemarivana. Stoga, nedovoljno bavljenje vernakularnom stilistikom predstavlja propušteni potencijal za razumijevanje bogatstva i raznolikosti jezika, ali i kulture.

Dramski je diskurs posebno zanimljiv za stilističko istraživanje, ali jednako je tako najmanje istraživani i proučavan. Stilističkih proučavanja dramskih tekstova pisanih na vernakularu gotovo i nema. Ovaj se rad bavi stilističkom analizom dva dramska teksta pisana na starom splitskom govoru: *Ol'smo za jedan dan* i *Smij i suze starega Splita*. Oba teksta nastala su adaptacijom prozних predložaka za dramsko izvođenje ansambla Hrvatskog narodnog kazališta u Splitu. Može se zaključiti da je kazalište medij koji pokušava zaštititi i sačuvati ono što je ostalo od starog splitskog govora i uprizorenjima privući nove generacije te na taj način zaštititi od zaborava cijeli jedan svijet koji je s vremenom nestao. Iz stilističke analize dijelova spomenutih dramskih tekstova može se izdvojiti višerazinska komunikacija koja je prisutna u oba dramska teksta. Autori se pojavljuju u tekstu kako bi komentirali radnju i obraćaju se publici i budući da se to pojavljuje učestalo možemo zaključiti da je riječ o tekstostilemu. Nadalje, primjećuje se da je komičnost tekstova ujedno i njihovo glavno obilježje. Ostvaruje se na brojne načine kao što su govorne mane likova (fonostilistička razina), narušavanjem Griceovih maksima, korištenjem kletvi i sl. Također, veze s talijanskim jezikom primjećuju se što u leksiku, što u sintaktičkim ustrojstvima. Tekstovi otvaraju pitanja o položaju žena te dotiču se 'uličnog teatra'. Dramski diskurs zanimljiv je i zbog činjenice da je pisan za izvođenje na sceni. Analize provedene na dramskim tekstovima predstava *Ol'smo za jedan dan* i *Smij i suze starega Splita* pokazuju nam kako se kroz kršenje određenih pravila dolazi do postizanja komike i humora i kako se 'teške' teme kod ovih pisaca prezentiraju u ključu tragikomedije.

Analizom smo se dotakli i pojave redikula kao splitskog kulturema te primijetili njegov kontinuitet od početka prošlog stoljeća do današnjih dana. S druge strane, na temelju

analiziranih tekstova primijetili smo veću učestalost upotrebe kletvi i poslovice u prijašnjim vremenima, za razliku od danas.

Pokušaj analize ovih dramskih tekstova čini se veoma važnim za očuvanje splitskog identiteta jer se prenoseći emocionalnu povezanost s prošlim vremenima osigurava suživot starosplitskog mentaliteta s novim generacijama. Ukratko, ovim smo radom otvorili vrlo zanimljivo poglavlje i pitanja relevantna i za hrvatsku stilistiku i za hrvatsku dijalektologiju. Svakako je cilj ovog rada da se uz ove analize sačuva i uspomena na vrijeme, jezik i život koji više ne postoje.

8. PRILOG

- Suglasnost za korištenje teksta predstave *Smij i suze starega Splita*:

Poštovana kolegice,

u privitku je posljednja verzija adaptacije teksta Ivana Kovačića. Suglasan sam da je koristite isključivo za potrebe svoga završnog rada.

Srdačan pozdrav,

izv. prof. art Goran Golovko

Intendant HNK Split

- Suglasnost za korištenje teksta predstave *Ol'smo za jedan dan*:

Poštovana Marina Rea,

uz dopuštenje gosp. Trpimira Jurkića, redatelja i glumca u istoimenoj predstavi šaljem tekst „Ol'smo za jedan dan”.

Lijep pozdrav,

Direkcija Drame HNK Split

Dolores Mahorić

VERNAKULARNA STILISTIKA DRAME NA PRIMJERU TEKSTOVA *OL'SMO ZA JEDAN DAN I SMIJ I SUZE STAREGA SPLITA*

SAŽETAK

*Stilistika je filološka disciplina kojoj je predmet proučavanja i jezični i književni stil, a vernakularna je stilistika grana stilistike koja se bavi tekstovima koji nisu pisani na standardu. Vernakular je po definiciji lokalni ili regionalni govor, govor grada, regije i slične zajednice. Drama je tekst namijenjen glumačkoj izvedbi pred publikom. Može se reći da je proučavanje dramskih tekstova u okviru stilistike zanemareno. U stilističkoj analizi dramskog teksta od posebnog su značaja deiktička artikulacija jezika, komunikacija koja može biti jednorazinska i višerazinska, tipovi jezika, monolozi, dijalozi, izmjena turnusa, jezične funkcije, pragmatički aspekti s posebnim naglaskom na Griceova načela, didaskalije, pauza i šutnja u tekstu te govorna karakterizacija likova. Splitsko kazalište, održavanjem predstava na splitskom govoru, čuva to kulturno nematerijalno dobro. Među ostalim predstavama na splitskoj čakavštini pojavljuju se i predstave *Ol'smo za jedan dan i Smij i suze starega Splita* koje su stilistički analizirane u ovom radu.*

Ključne riječi: *stilistika, vernakularna stilistika, dramski diskurs, splitska čakavština, Ol'smo za jedan dan, Smij i suze starega Splita*

VERNACULAR STYLISTICS OF DRAMA: ANALYSIS OF "OL'SMO ZA JEDAN DAN" AND "SMIJ I SUZE STAREGA SPLITA"

SUMMARY

*Stylistics is a philological discipline that studies both language and literary style, while vernacular stylistics is a branch of stylistics that deals with texts that are not written in a standard way. By definition, vernacular is the local or regional speech, the speech of a city, region and similar community. A drama is a text intended to be performed by an actor in front of an audience. It seems that the study of dramatic texts within the framework of stylistics has been neglected. The deictic articulation of the language, communication which can be single-level and multi-level, types of language, monologues, dialogues, change of turns, language functions, pragmatic aspects with a special emphasis on Grice's principles, didaskalia, pause, silence and speech characterization are of great importance in the stylistic analysis of the dramatic text. Split theater preserves this cultural intangible asset by staging plays in speech of Split. Among other plays in the Split Chakavian language, there are also the plays *Ol'smo za jedan dan* and *Smij i suze starega Split*, which are stylistically analyzed in this paper.*

Keywords: *stylistics, vernacular stylistics, dramatic discourse, Split Chakavian language, Ol' smo za jedan dan, Smij i suze starega Splita*

LITERATURA

1. Bagić, Krešimir (2004). *Treba li pisati kako dobri pisci pišu*. Zagreb: Disput.
2. Bešker, Inoslav; Marić, Antonela (2020). *Disakrantna groteska Anatolija Kudrjavceva*. U: Nigoević, M. & Rogić Musa, T. (ur.) *Teatar u Splitu i Split u teatru*.
3. Biti, Vladimir (2000). *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Matica Hrvatska
4. Božanić, Joško (2019). *Vernakularna stilistika*. Split: Književni krug Split.
5. Božanić, Joško (2011). *Prolegomena za vernakularnu stilistiku*. Časopis Hrvatskih studija, Vol. 7 No. 1
6. Božanić, Petra (2021). *Morfološke i sintagmatske specifičnosti vokativnih obilježja splitske čakavštine 20. stoljeća*. Čakavska rič
7. Božić, Vanda (2017). *Konverzacijska analiza chat savjetovanja s djecom i adolescentima*. Sveučilište u Zagrebu, Hrvatski studiji. Diplomski rad
8. Brozović, Dalibor (1998). *Čakavsko narječje u Hrvatski jezik*. Opole: Uniwersytet Opolski:Instytut Filologii Polskiej.
9. Buljubašić, Eni (2015). *O multimodalnoj stilistici*. U: Ryznar, A. (ur.), *Svijet stila, stanja stilistike*. Zbornik radova. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
10. Buljubašić, Eni (2013). *Vježba iz feminističke stilistike*. Umjetnost riječi : Časopis za znanost o književnosti, izvedbenoj umjetnosti i filmu, Vol. 57 No. 3-4
11. Culler, Jonathan (2001). *Književna teorija – Vrlo kratak uvod*. AGM
12. Eco, Umberto (2005). *Šest šetnji pripovjednim šumama*. Algoritam
13. Fairclough, Norman (1992). *Discourse and Social Change*. Cambridge: Polity Press.
14. Finka, Božidar (1966). *Stilistika u dijalektologiji*. Suvremena lingvistika, Vol. 1 No. 1
15. Foucault, Michel (1994). *Znanje i moć*. Nakladni zavod Globus, Filozofski fakultet u Zagrebu, Humanističke i društvene znanosti - Zavod za filozofiju, Zagreb
16. Frančić, Anđela; Hudeček Lana; Mihaljević Milica (2006). *Normativnost i višefunkcionalnost u hrvatskome standardom jeziku*. Hrvatska sveučilišna naklada
17. Galović, Filip (2014). *Prilog poznavanju splitske čakavštine prve polovice 20. stoljeća*. Izvorni znanstveni članak. Zagreb.
18. Gluhak, Alemko (1993). *Hrvatski etimološki rječnik*. August Cesarec Zagreb.
19. Guiraud, Pierre (1964). *Stilistika*. Sarajevo.
20. Guberina, Petar (2016). *Stilistika*. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.
Dostupno na: <https://stilistika.org/i-sto-je-stilistika>, pristup: 5.7.2022.

21. Jolles, André (2000). *Jednostavni oblici*. Matica hrvatska. Zagreb
22. Josić, Ljubica (2021). *Hrvatska lingvostilistika*. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.
23. Jutronic, Dunja (2010). *Splitski govor – od vapura do trajekta*. Naklada Bošković. Split.
24. Jutronic, Dunja (2013). *Rječnik splitskoga govora*. Slobodna Dalmacija.
25. Jutronic, Dunja; Tomelić Ćurlin Marijana; Runjić – Stoilova Anita. (2016). *Libar o jeziku Marka Uvodića Splicićanina*. Split: Filozofski fakultet u Splitu.
26. Katnić-Bakarišić, Marina (2001). *Stilistika*. Sarajevo.
27. Katnić-Bakarišić, Marina (2013). *Stilistika dramskog diskursa*. Sarajevo.
28. Lazar, Michelle M. (2010). *Feminist Critical Discourse Analysis: Articulating a Feminist Discourse Praxis*. Critical Discourse Studies
29. Lešić, Zdenko (1985). *Književnost i njena historija*. Sarajevo. Veselin Masleša.
30. Lešić, Zdenko (2005). *Teorija književnosti*. Sarajevo: Sarajevo publishing.
31. Lisac, Josip. (2009). *Hrvatska dijalektologija 2. Čakavsko narječje*. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga.
32. Ljubić Lorger, Mira (2015). *Lijeni, glupi, temperamentni? Upotreba stereotipova o dalmatinskom mentalitetu*. Narodna umjetnost : hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku, Vol. 52 No. 2
33. Matas Ivanković, Ivana; Blagus Bartolec, Goranka (2015). *Subjekt u hrvatskim poslovicama*. FLUMINENSIA : časopis za filološka istraživanja, Vol. 27 No. 2
34. Menac-Mihalić, Mira; Menac, Antica (2011). *Frazeologija splitskog govora s rječnicima*. Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje.
35. Milinović Hrga, Anđela (2020). *O značenju leksema splićanistika*. Teatar u Splitu i Split u teatru: zbornik radova sa znanstveno-stručnoga skupa o Anatoliju Kudrjavcevu
36. Moguš, Milan (1977). *Čakavsko narječje – Fonologija*. Školska knjiga. Zagreb.
37. Paljetak, Luko (2011). *Pogled u sve oči Mediterana*. U M. Kuzmić, & A. Mekinić (Ur.), *Dalmacija – hrvatska ruža svjetova*. Stobreč: Croma Co.
38. Pfister, Manfred (1998). *Drama – teorija i analiza*. Biblioteka Mansioni.
39. Pišković, Tatjana (2012). *Hrvatski gramatički rod kao kulturem*. FLUMINENSIA, god. 24, br. 2, str. 61-70
40. Pranjić, Krunoslav (1998). *Stil i stilistika*, U: Škreb, Zdenko i Stamać, Ante (Ur.) *Uvod u književnost*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 253-302.
41. Solar, Milivoj (2005). *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.

42. Šarić, Ana (2018). *Stilistika didaskalija u drami hrvatskog ekspresionizma*. Osijek: Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek . Diplomski rad
43. Škreb, Zdenko; Stamać, Ante (1998). *Uvod u književnost*. Teorija, metodologija. Zagreb: Globus.
44. Tomelić Ćurlin, Marijana; Runjić–Stoilova Anita (2007). *Morfološke jezične značajke splitske čakavštine Marka Uvodića Splićanina*. Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Splitu, No. 1
45. Tomelić Ćurlin, Marijana; Runjić–Stoilova Anita (2010). *Sapletene kletve*. Anali Zavoda za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku, Vol. No. 48
46. Tomelić Ćurlin, Marijana; Vuletić, Marina Rea (2021.) *Splitska čakavština na kazališnim daskama (jezična analiza sintaktičkih posebnosti u predstavi Smij i suze starega Splita)*. *Ethnologica Dalmatica*, Vol. No. 28.
47. Vrsaljko, Slavica (2010). *Pregled proučavanja u stilistici*. Školski vjesnik: časopis za pedagoškijsku teoriju i praksu, 59 (3), 399-414.
48. Vuletić, Marina Rea (2019). *Splitska čakavština na kazališnim daskama (s posebnim osvrtom na sintaktička obilježja predstave "Smij i suze starega Splita")*. Split: Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet. Završni rad.
49. Werkmann, Ana (2011). *Ironični iskazi i Griceovo načelo suradnje*. Hrvatistika : studentski jezikoslovni časopis, Vol. 5. No. 5.
50. Wodak, Ruth; Meyer, Michael (2001). *Methods of Critical Discourse Analysis*. London: Sage

Kazališne knjižice:

Kazališna knjižica predstave *Ol'smo za jedan dan*.

Kazališna knjižica predstave *Kašeta brokava*.

Kazališna knjižica predstave *Čovik, zvir i kripost*.

Kazališna knjižica predstave *Mala Floramye*.

Internetski izvori:

https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=f19uWhN8 (2.8.2022.)

<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=25156> (4.8.2022.)

<https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=16173> (4.8.2022.)

<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=42333> (8.8.2022.)

<https://hr.yestherapyhelps.com/john-searle-biography-of-this-influential-philosopher-14743> (10.8.2022.)

<https://www.hnk-split.hr/predstave/detalj/artmid/906/articleid/9939/smij-i-suze-starega-splita> (5.8.2022.)

<https://www.hnk-split.hr/predstave/detalj/artmid/906/articleid/9382/spliski-akvare> (6.8.2022.)

https://lektire.skole.hr/wp-content/uploads/2020/01/krleza_gospodaglembajevi.pdf (25.3.2023.)

https://lektire.skole.hr/wp-content/uploads/2020/01/gundulic_dubravkae.pdf (25.3.2023.)

https://kupdf.net/download/miro-gavran-kad-umre-glumac_5af3d679e2b6f55e1bb1b5b4_pdf (25.3.2023.)

Novinski članci:

Mrčela, Magdalena (2018). *Mala Floramye – ne da nije zastarjela, nego je bombastičnija nego ikad!* Dalmacija danas, 10. 1. 2018.

Dostupno na:

<https://www.dalmacijadanas.hr/osvrt-magdalene-mrcele-mala-floramye-ne-da-nije-zastarjela-nego-je-bombasticnija-nego-ikad> (6.8.2022.)

Parić, Jasmina (2018). *Gdje su nestali smijeh i zafrkancija? Gdje se izgubila nevina i naivna splitska glenda?* Slobodna Dalmacija, 8. 1. 2018.

Dostupno na:

<https://slobodnadalmacija.hr/kultura/gdje-su-nestali-smijeh-i-zafrkancija-gdje-se-izgubila-nevina-i-naivna-splitska-glenda-525467> (6.8.2022.)

Županić, Sergej (2018). *Da je Einstein iz Splita, i njega bi proglasili redikulom*. Express, 7. 3. 2018.

Dostupno na:

<https://express.24sata.hr/kultura/da-je-einstein-iz-splita-i-njega-bi-proglasili-redikulom-14580> (15.12.2022.)

14. siječnja 1926. Mala Floramye – praizvedba najpoznatije hrvatske operete koja je postala trajni identitet Splita. Narod.hr, 14. 1. 2019.

Dostupno na:

<https://narod.hr/kultura/video-14-sijecnja-1926-mala-floramye-praizvedba-najpoznatije-hrvatske-operete-koja-je-postala-trajni-identitet-splita> (6.8.2022.)

SVEUČILIŠTE U SPLITU
FILOZOFSKI FAKULTET

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja MARINA REA VULETIĆ, kao pristupnik/pristupnica za stjecanje zvanja magistra magistrice HRVATSKOG I TALIJANSKOG JEZIKA I KNJIŽEVNOSTI izjavljujem da je ovaj diplomski rad rezultat isključivo mogega vlastitoga rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio diplomskoga rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranoga rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ovoga diplomskoga rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Split, 30.3.2023.

Potpis



Izjava o pohrani završnog/diplomskog/specijalističkog/doktorskog rada (podcrtajte odgovarajuće) u Digitalni repozitorij Filozofskog fakulteta u Splitu

Student/ica: MARINA REA VULETIĆ

Naslov rada: VERNAKULARNA STILISTIKA ODJEKE NA PRIMJERU TEKSTOVA

Znanstveno područje: „OLŠMU ZA JEDAN DAN“ I „SMJ I SLIJE STARIJA SPLITA“

Znanstveno polje: HUMANISTIČKE ZNANOSTI

Vrsta rada: FILOLOGIJA

Mentor/ica rada: DIPLOMSKI RAD

ENI BUKJUBAŠIĆ, da. dr. sc.

(ime i prezime, akad. stupanj i zvanje)

Komentor/ica rada: MARIJANA TOMELIĆ ČURLIN, prof. dr. sc.

(ime i prezime, akad. stupanj i zvanje)

Članovi povjerenstva (ime i prezime, akad. stupanj i zvanje):

LUCIJANA ARMANDA ŠUNDOV, doc. dr. sc.

NIKOLA SUNARA, dr. sc.

Ovom izjavom potvrđujem da sam autor/autorica predanog završnog/diplomskog/specijalističkog/doktorskog rada (zaokružite odgovarajuće) i da sadržaj njegove elektroničke inačice u potpunosti odgovara sadržaju obranjenog i nakon obrane uređenog rada. Slažem se da taj rad, koji će biti trajno pohranjen u Digitalnom repozitoriju Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Splitu i javno dostupnom repozitoriju Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu (u skladu s odredbama Zakona o znanstvenoj djelatnosti i visokom obrazovanju, NN br. 123/03, 198/03, 105/04, 174/04, 02/07, 46/07, 45/09, 63/11, 94/13, 139/13, 101/14, 60/15, 131/17), bude:

a) rad u otvorenom pristupu

b) široj javnosti, ali nakon proteka 6 / 12 / 24 mjeseci (zaokružite odgovarajući broj mjeseci).

(zaokružite odgovarajuće)

Split, 30.3.2023.

Potpis studenta/studentice: M. Vuletić