

UDK 81'42

Izvorni naučni rad

Daniela MATIĆ (Split)

Sveučilište u Splitu

daniela.matic@fesb.hr

JEZIČNE IGRE MOĆI U DRAMI *WHO'S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF* EDWARDA ALBEEJA

Ovaj rad bavi se analizom diskursa moći u jednome dramskom tekstu prema postavci kritičke diskurzivne analize da jezik sam po sebi nema moć nego mu je daju korisnici jezika koje okolnosti učine podređenima ili nadređenima u njihovome odnosu sa sugovornicima. U analizu uključujemo i pragmatičke teorije kao što su teorija govornih činova J. A. Austina i J. R. Searlea, Princip suradnje i teoriju implikatura H. P. Gricea te Princip uljudnosti P. Brown i S. Levinsona koje neminovno obuhvaćaju govorni događaj u kojemu sudjeluju govornik i slušatelj u okolnostima govorne situacije. Proučavanjem izreka dvaju supružnika, ujedno glavnih likova, željeli smo utvrditi koje postupke i jezična sredstva (jer moć iskazuju i nejezičnim sredstvima) oni koriste kako bi zadobili moć nad svojim suprotstavljenim supružnikom i sukob usmjerili u svoju korist, odnosno kako se jezičnim igrama likova moć iskazuje u diskursu i pokreće radnju prema nekome perlokucijskom cilju, željenome ili ne.

Ključne riječi: *diskurs moći, dramski tekst, kritička diskurzivna analiza, govorni čini*

1. Teorijski okvir

U posthumno objavljenim *Filozofskim istraživanjima*, Ludwig Wittgenstein uvodi pojam „jezična igra“ (1980: 7). Jezik tako više nije isključivo izraz misli, nego skup raznih i raznolikih aktivnosti. Bezbrojne su jezične igre, jer bezbrojni su i načini na koje ljudi koriste jezik:

„Ali koliko vrsta rečenica postoji? Možda tvrdnja, pitanje i zapovest? – Ima *bezbroj* takvih vrsta: bezbroj različitih načina primene svega onoga što zovemo 'znaci', 'reči', 'rečenice'. I ta mnogostrukost nije ništa fiksirano, jednom za uvek dato, nego novi jezički tipovi, nove jezičke igre, kako bismo mogli da kažemo, nastaju, a druge zastarevaju i padaju u zaborav. (...) Izrazom 'jezička igra' treba ovde da se istakne činjenica da je govorenje jezika deo jedne delatnosti ili životne forme“. (1980: 23)

S obzirom da jezik nije fiksiran ni u prostoru ni vremenu, podložan je promjenama i Wittgenstein ga vidi kao vrlo živu djelatnost, a ne statičan konstrukt. Svaka jezična igra ima svoju unutarnju logiku koju učimo ne tako što usvajamo niz pravila, nego djelujući kroz te igre i učeći time pravila. Opisivanje svijeta jedna je od jezičnih igara i nema razloga da zauzima poseban status u društvu, kao ni imenovanje, mada „Davanje naziva i opisivanje nisu u *istoj* ravni: davanje naziva je priprema za opis. (...) davanjem naziva nekoj stvari još *ništa* nije učinjeno“ (49). No jezik ima svoju instrumentalnu funkciju, ne služi samo komunikaciji „Ne: 'bez jezika se ne bismo mogli međusobno sporazumevati' – nego: bez jezika ne možemo na ovaj ili onaj način uticati na druge ljude“ (491).

Jezik dakle omogućava korisnicima da raznim leksičkim, sintaktičkim ili fonetskim sredstvima iskažu svoju dominaciju. Prema postavkama kritičke diskurzivne analize jezik nema moć sam po sebi, već ga takvim čine moćni korisnici (Wodak 2001: 10, Weiss i Wodak 2003: 14). Bourdieu o tome kaže sljedeće: „The power of words is nothing other than the *delegated power* of the spokesperson, and his speech – that is, the substance of his discourse and inseparably, his way of speaking – is no more than a testimony, and one among others, of the *guarantee of delegation* which is vested in him“ (1991: 107) te u još jednome citatu „What creates the power of words and slogans, a power capable of maintaining or subverting the social order, is the belief in the legitimacy of words and of those who utter them. And words alone cannot create this belief“ (1991: 170).

Gdje postoje nekakve razlike u odnosima postojat će i odnosi moći i dominacije, a često i zloupotrebe moći. Ako zauzmemo stav da je zloupotreba moći loš čin sam po sebi, zauzimamo stav prema onima koji je zloupotrebljavaju i onima nad kojima se vrši zloupotreba i time analiza prestaje biti nepristrana. Naravno, možemo postaviti i pitanje što čini zloupotrebu moći, odnosno koje slučajeve tako definiramo, jer moguće je da je u nekome vremenskom odsječku neka situacija bila sasvim prihvatljiva, dok u drugome postaje primjer zloupotrebe. No, prema Van Dijk (2008: 21) o zloupotrebi

moći možemo uvijek govoriti ako se radi o sustavnome kršenju ljudskih ili građanskih prava, pa tako i u diskursu, ako se diskursom krše prava ili vrijeda osobu. Uz pojam moći vezan je i pojam kontrole nad drugom osobom, što se također može postići upotrebom prisile (*coercive force*) ili pak mentalnom kontrolom (Van Dijk 1997: 17), to jest, upravljanjem namjerama, željama i ciljevima ljudi.

Moć u jeziku (Van Dijk 2008: 37–39) može se izraziti raznim direktnim načinima: zapovijedima, prijetnjama, zabranama, uputama, ali i preporukama i savjetima, koji predstavljaju manje izravne načine djelovanja moći. Moć i dominaciju neka osoba može izraziti kroz razne elemente diskursa, kao što su intonacija, sintaktičke strukture (aktivni ili pasivni oblik), odabir leksika, presupozicije, retoričke figure, odabir govornih činova, izrazi uljudnosti i konverzacijske strategije, vizualna i auditivna svojstva (u multimodalnome pristupu) (Van Dijk, 2008: 5). Osoba može nabrojene elemente koristiti kako bi manipulirala, indoktrinirala, dezinformirala (Van Dijk, 2008: 18), što su razni oblici zloupotrebe komunikacije. U razgovoru, obraćanje, uzimanje riječi i uljudnost također mogu imati neka obilježja moći jer uljudnost se može tumačiti, prema Brown i Levinsonu (1987²) kao niz strategija koje uključuju odabir jezičnih jedinica kako bi se postigao cilj u zadanim društvenim okolnostima. Kad je Grice (1989) koncipirao svoj Princip suradnje vjerojatno je u vidu imao sugovornike istoga društvenog statusa, kako bi mogli jednako doprinosti konverzaciji. Jednak status znači da imaju jednako pravo sudjelovanja, uvođenja i mijenjanja tema i tome slično, što vrlo često u svakodnevnome životu nije slučaj.

Kako ćemo se u ovome radu baviti analizom diskursa moći u jednoj drami, odnosno jezičnim igrama u kojima se očituje instrumentalna ili konativna funkcija jezika, dramskome tekstu možemo prići kao prikazu nekih društvenih pojava i problema koji su nastali u jeziku i koji se izvedu jezikom (Zwagerman, 2010). U analizi ne možemo zaobići, osim jezične interakcije likova, njihove prethodne fikcionalne živote ili ciljeve koje žele ostvariti, nade, vjerovanja, neispunjena očekivanja, ambicije i njihovu pripadnost nekoj društvenoj grupaciji, što može utjecati na njihovo ponašanje, zaključke i reakcije (Herman, 1995).

Dramski dijalog ne preslikava nužno dijalog iz stvarnog života. pisci u dramama naročito se oslanjaju na jezične konvencije koje se ostvaruju u govoru, društvene konvencije koje sudionici dijaloga dijele i kojima se pisci poigravaju. Svakodnevni obični govor sredstvo je kojim dramatičari stvaraju dijalog koji je interaktivna razmjena izreka (*utterances*) kao osnovnih jedinica analize barem dvaju sudionika koje su povezane s onima koje su prethodile i onima koje slijede. Između svakodnevnog govora i dramskog dijaloga nema

potpunog preklapanja unatoč međuovisnosti. Na izreke u dramama utjecat će kontekstualni faktori kao što su uloge sudionika, prikladnost jezičnog ponašanja, vremenski i prostorni kontekst, stupanj formalnosti, stupanj uljudnosti te stupanj ekspresivnosti (ironija, sarkazam, strastvenost, suzdržanost).

Dramu promatramo kao diskurs fikcije i odjeljujemo sudbinu fikcionalnih likova iz drame od sudbina glumaca koji je izvode. Tvorci teorije govornih činova, J. Searle (1969, 1979) i Austin (1975²) nisu blagonaklono gledali na književne forme i uopće oblike figurativnoga izražavanja, smatrajući ih „parazitskima“, no mišljenja smo da primjena kritičkih i pragmatičkih teorija, pa i teorije govornih činova, može biti uspješno uklopljena u analizu dramskog diskursa bez obzira na neispunjavanje najčešće uvjeta iskrenosti (Searle, 1969). Pitanje iskrenosti da se provede namjera u djelo etičko je, a ne jezično pitanje, a izricanje govornoga čina u fikcionalnom i u nefikcionalnom svijetu nipošto ne pretpostavlja iskrenost govornika, njegovu istinoljubivost i uvjerenost u ono što govori. Dramski je tekst fikcionalan svijet za sebe u kojemu su likovi, kao i u nefikcionalnom svijetu, iskreni i lažljivi, dobri i zli i djeluju i iskrenim i neiskrenim činovima na osobe i društvo koje ih okružuje.

2. Predmet istraživanja

Govorni čin nije izolirana jedinica, već se nalazi unutar konteksta koji obilježavaju izvanjezični faktori. Tumačenje lokalnih pragmatičkih činova (Mey, 2001²) neće ovisiti samo o izrazima koji su upotrijebljeni, već o cijelom sklopu okolnosti koje prate izricanje pojedinoga govornog čina unutar pragmatičkog. U svakome govornom činu postoji želja govornika da postigne nekakav perlokucijski učinak, verbalan ili neverbalan, čak i ako ona nije jasno artikulirana. Slušatelj će također čuti izreku, ona će na njega na neki način utjecati bilo da je prihvati, odbaci ili ignorira, čime će izraziti stav.

Govorni činovi kojima se bavimo u ovome dramskom tekstu iskaz su ponajprije govornikova neodobravanja verbalnih ili neverbalnih postupaka sugovornika, pa nam kao predmet istraživanja može poslužiti funkcionalno-komunikacijsko polje neodobravanja koje se inače sastoji od činova prekoravanja, predbacivanja, ekspresivnog kritiziranja i okrivljavanja (Ivanetić, 1995). Ipak u ovoj drami, što je izuzetno važno za našu analizu, ne radi se toliko o nastojanju jednog govornika da promijeni nešto u tuđem ponašanju, što bi impliciralo postojanje neke smislene strategije i što bi načelno bio osnovni perlokucijski cilj činova neodobravanja koji u sebi onda sadrži i deontičku dimenziju karakterističnu za direktive, koliko o želji za iskazivanjem moći nad naizgled slabijim sugovornicima i nasladi kad takav čin bude uspješan i ostvaren perlokucijski cilj i učinak, odnosno osoba povrijeđena ili ponižena.

Prema Principu uljudnosti činovi neodobravanja po definiciji ugrožavaju slušateljevu pozitivnu sliku o sebi, pa to nećemo posebno isticati u analizi.

Budući da u slučajevima kad govornik inače iskazuje kritiku slušatelja nadajući se da će nešto promijeniti u ponašanju slušatelja i da će svoje ponašanje uskladiti s vrijednostima koje govornik smatra poželjnim i koje nameće, ovakvi činovi često mogu imati elemente zahtjeva, jer govornik pokušava uskladiti svijet prema svojim riječima (*world-to-word fit*, Searle, 1979), ali i asertiva (sa ili bez elemenata epistemičke modalnosti), jer govornik iznosi konstataciju o stanju stvari kako ga on vidi (*word-to-world fit*, Searle, 1979). Asertivi nemaju samo informativnu ulogu, s obzirom na to da govornik ne mora samo tvrditi ili opisivati nego imati i neke druge ciljeve koje želi postići kod slušatelja, tako da taj neizravni aspekt može biti važniji od samoga informiranja koje vidimo na površini. Indirektnost takvih činova ipak ne proizlazi iz formalnih kriterija i nepodudaranja forme i funkcije rečeničnog tipa (hipoteza doslovne snage, *literal force hypothesis*, Levinson, 1983), dakle upotrebe jednog rečeničnog tipa kao indikatora ilokucijske snage za čin za koji takav indikator nije tipičan, nego poznavanja izvanjezičnoga svijeta.

3. Cilj istraživanja

U istraživanju polazimo od već navedene teze kritičke diskurzivne analize da jezik sam po sebi nema moć nego mu je daju korisnici jezika koje okolnosti učine podređenima ili nadređenima u njihovome odnosu sa sugovornicima, stoga nas zanima što likovi supružnika čine svojim govornim činovima. Dramskome tekstu stoga možemo prići kao prikazu nekih društvenih pojava i problema koji su nastali u jeziku i koji se izvode jezikom (Zwagerman, 2010:8). Proučavanjem izreka dvaju glavnih supružnika želimo utvrditi koje postupke i jezična sredstva (jer moć iskazuju i nejezičnim sredstvima) oni koriste u svojim intencionalnim jezičnim igrama kako bi zadobili moć nad svojim suprotstavljenim supružnikom i sukob usmjerili u svoju korist, odnosno kako se moć ostvaruje u jeziku i pokreće radnju. Postavlja se i pitanje kako se ostvaruje Griceov Princip suradnje u situaciji u kojoj sugovornici žele dominirati jedan nad drugim, odnosno je li, u svome nadmetanju, na neki način surađuju.

4. Korpus

Osnovna jedinica analize u dijaloškoj interakciji jest izreka, koja može sadržavati jedan ili više govornih činova, a nalazi se unutar govornoga događaja. U ovome ćemo radu proučiti govorne činove u izrekama kojima dvoje supružnika, George i Martha, iskazuju moć jedan nad drugim.

4.1. O drami

Likovi ove drame¹ iz šezdesetih godina dvadesetog stoljeća obrazovani su članovi srednje klase američkog društva koje cijeni ambicioznost, natjecanje i uspjeh gotovo po svaku cijenu, pa i cijenu vrijeđanja i ponižavanja. George i Martha disfunkcionalan su bračni par koji nije u stanju zajednički stvoriti ništa osim iluzija. George je ovisan o Marthi i njezinom ocu, predsjedniku lokalnog sveučilišta na kojemu je George profesor povijesti. Ono što Marthi smeta kod Georgea jest njegova neuspješna karijera, djelomično autobiografski roman koji je napisao, a nije objavio, njegovo traumatično djetinjstvo, njegova fizička slabost, manjak ambicija i pasivnost, a smeta joj i što on u njezinome životu ne uspijeva zauzeti mjesto njezina oca kao snažna osoba. S druge strane, Martha se cijeloga života bori za ljubav svoga oca koji je zanemaruje, pa nastoji zadobiti njegovu pozornost i odobravanje tako što će Georgea mijenjati prema modelu koji bi njezinome ocu bio prihvatljiv, a što bi bio i njezin uspjeh kao supruge. Radnja se počinje odvijati kada im u kasni posjet nakon zabave na sveučilištu na poziv Marthe dolazi mlađi bračni par: Nick, koji je profesor biologije i supruga Honey. Oni su, kako se drama razvija, publika Georgeu i Marthi koja svjedoči njihovim često neuspješnim govornim činovima iz kojih se stvara još više bijesa ili su instrument kojim izazivaju jedan drugoga. Pored toga, svi likovi stalno piju alkohol koji iz njih izvlači riječi koje trijezni vjerojatno ne bi izgovorili i potiče na postupke koje također ne bi učinili.

Konverzacija Georgea i Marthe sastoji se od jezičnih poigravanja, često vrlo brutalnih, u kojima oboje uživaju na svoj način, Martha u ulozi moćne gospodarice i George u ulozi donekle povučenoga i mirnoga muža koji povremeno uspijeva uzvratiti udarac. Martin je izričaj prostački, glasan, agresivan i sličan izričaju kakav se obično pripisuje muškarcima. Mijenjaju pravila igara, ali oboje ih uspijevaju savladati. Protokom vremena igre su sve oštrije, pa tako George pribjegava i fizičkom nasilju kad drugačije ne može riješiti sukob. Teško je reći koliko se vole ili koliko se mrze jer osjećaji su pomiješani. Noć koju provode s drugim bračnim parom u potpunosti mijenja njihove živote i od početnih igara prolaze proces pročišćavanja od nakupljenog zla, neostvarenih ambicija, neuspjeha i iluzija koje su potkopavale njihov zajednički život. Događaji su njihove uloge bile jasne, no pravila se zbog novih okolnosti mijenjaju i borba za moć/nadmoć postaje ono što u toj noći pokreće supružnike.

¹ Albee, Edward. (1962). *Who's Afraid of Virginia Woolf?*. Harmondsworth, Ringwood: Penguin Books. str. 3–140.

5. Analiza i diskusija

Ova se drama sastoji od niza govornih činova unutar pragmatičkih činova (Mey, 2001²), ali ne uvijek sa sasvim jasnim namjerama i perlokucijskim ciljevima govornika. Naime govornici se ne moraju stalno i u svakome trenutku ponašati kao racionalna bića koja vode suvislu konverzaciju, tim više što svi sudionici drame konzumiraju alkohol koji utječe na njihovo verbalno i neverbalno ponašanje. Ova je drama i o govornim činovima od kojih su mnogi neuspješni. Dijalozi predstavljaju i Albeejev prikaz kakve su jezične mogućnosti i dokle dopire moć koju govornici daju jeziku, dakle odgovara što možemo činiti jezikom, pa tako kroz na trenutke humorističan, ali i razoran govor i razgovor supružnika pokazuje neuspješnost njihove komunikacije (Zwagerman, 2010: 9). Možemo promatrati njihova verbalna poigravanja koja nemaju potencijala da izrastu u veći sukob dok su sami, i kasnije, kad se pojavi drugi bračni par koji domaćinima služi i kao izlika i kao publika za njihov verbalni rat u koji uvlače njih dvoje te razotkrivaju svoje iluzije. U samome početku pratimo Marthine prigovore i Georgeov tihi otpor.

Iako je George nesposoban na svim poljima, kako to smatra i prezentira Martha, njihov je izričaj također neuspješan. Ti činovi, najčešće zapovijedi i pitanja kao direktivi u koje je često ugrađena komponenta moći, ostvaruju perlokucijski učinak tek nakon duljih jezičnih poigravanja. Direktivi koje Martha upućuje Georgeu ugrožavaju njegov negativni obraz budući da ona vrlo izravno nameće izvršenje čina jer ima moć nad njim, ali George joj ipak neće odmah npr. otvoriti vrata kad gosti pozvone. Perlokucijski učinak njezinih direktiva nije uvijek ni željen ni žuran i ta vremenska odgoda ispunjena verbalnim igrama smanjuje uspješnost čina i njenu moć nad Georgeom: 18 – [*The front door-bell chimes.*] (...)

MARTHA [*same*] Go answer the door.

GEORGE [*not moving*]: You answer it.

MARTHA: Get to that door, you.

[*He does not move.*]

I'll fix you, you . . .

GEORGE [*fake-spits*]: ... to you [*Door chime again.*]

MARTHA [*shouting ... to the door*]: C'MON IN! [*To GEORGE, between her teeth*] I said, get over there!

GEORGE [*moves a little towards the door, smiling slightly*]: All right, love ... whatever love wants.

[*Stops.*] Just don't start on the bit, that's all.

Martha još dva puta na različite načine ponavlja svoju zapovijed koju George prema konstitutivnim pravilima može izvršiti, ona izriče nepotpunu prijetnju, George se izruguje (čin koji ne možemo svrstati ni u jednu od pet Searleovih kategorija), no njezin čin ne postiže perlokucijski učinak jer je George odbija odmah poslušati, odnosno postavlja uvjet u obliku direktiva koji ni Marthi ni nama još u ovome trenutku nije jasan.

George također ne odgovara na njezina pitanje istog trena kad ga ona pita za naslov filma:

13 - MARTHA [*pause*] Well, what's the name of the picture?

GEORGE I really don't know, Martha...

MARTHA Well, think!

GEORGE I'm tired, dear ... it's late ... and besides...

MARTHA I don't know what you're so tired about ... you haven't *done* anything all day; you didn't have any classes or anything...

GEORGE Well, I'm tired ... If your father didn't set up these goddamn Saturday night orgies all the time...

MARTHA: Well, that's too bad about you, George

GEORGE [*grumbling*]: Well, that's how-it is, anyway.

MARTHA: You didn't *do* anything; you never *do* anything; you never *mix*. You just sit around and *talk*.

Martha postavlja pitanje, direktiv za koji su ispunjeni svi uvjeti, jer doista želi informaciju od slušatelja. George prepoznaje ilokucijsku snagu i svrhu njezinog čina, no odgovor ne zna, pa je perlokucijski učinak drugačiji od očekivanog. Martha izdaje deontički direktiv poticajnom rečenicom, pa bi očekivani perlokucijski učinak bilo Georgeovo izvršenje zapovijedi, no on asertivom iznosi razlog zbog kojega nije u stanju dati pravi odgovor. Prema teoriji govornih činova, George bi trebao izvršiti zapovijed tako što će misliti i reći naslov filma, no on ponavlja da je umoran, što znači, pod uvjetom da surađuje (mada je upitno kako se to može procijeniti kad on ne može misliti), da govornik misli još ponešto, a to je da ne može razmišljati ako je umoran, što je implikatura. Marthina izreka koja slijedi je asertiv je no ne znamo ispunjava li uvjete. George ne radi ništa, samo govori, a prema Marthinim riječima, ni ne zna ništa, bez obzira na svoje obrazovanje i mjesto sveučilišnog profesora, jer u njihovome odnosu Martha je ta koja određuje koja su znanja vrijedna. Georgeovo nepoznavanje naslova filma dovoljan je povod Marthi za govorni čin kojim predbacuje. Slijedi Georgeova pomirljiva reakcija kojom ne dopušta da se sukob rasplamsa u nešto više i predstavlja asertiv utoliko što on iznosi svoje viđenje stanja stvari i razlog tome stanju, no sljedećim činom George se referira i na prošlost i njime izražava možda kritiku što se nešto uobičajeno

odigrava svake subote, jer da je drugačije, on sad ne bi bio umoran i mogao bi misliti i sjetiti se naziva filma, mada to ne izriče, nego se podrazumijeva, jer Martha ga prekida ili izreka ostaje nedovršena. Izreka bi mogla biti i neizravna kritika kojom George implicira da je krivac Marthin otac, dakle indirektan govorni čin tumačenje kojega proizlazi iz poznavanja izvanjezičnog svijeta. Martha asertivom predbacuje Georgeu na njegovom ponašanju, no je li prikazuje stvarno stanje stvari ne možemo znati. Ovaj je primjer jedan naizgled beznačajan razgovor između supružnika koji je i povod da se predbacivanje podigne na drugu razinu. Predbacivanje kao ilokucijska svrha nema svoju posebnu kategoriju, niti formalni tip rečenice kao indikatora ilokucijske svrhe, no tu svrhu otkrivamo zahvaljujući znanju o svijetu i pravilima konverzacije. Nepoklapanja rečeničnih tipova nema jer i informiranje i predbacivanje mogu se izreći istim rečeničnim tipom, izjavnom rečenicom.

Martha Georgea stalno podsjeća na njegove, kako ona to vidi, neuspjehe i na profesionalnome i na privatnome planu jer smatra da nije iskoristio sve prilike koje su mu se ukazale s obzirom na činjenicu da je oženio kćer predsjednika sveučilišta. On čak i mirno prihvća njezine tvrdnje i ne suprotstavlja im se, mada je inteligentan i ima razvijene verbalne vještine. Marthinu čini je jesu neodobravanje, ali samo do neke točke, jer ona se ne nada promjeni i usklađivanju svojih želja sa svijetom već uživa u verbalnom ratu koji je često sam sebi svrha i u kojemu ona vodi glavnu riječ. Ova se igra odvija nakon što su gosti stigli:

36 - MARTHA: George is not preoccupied with *history*... George is preoccupied with the *History Department*. George is preoccupied with the History Department because...

GEORGE: ... because he is *not* the History Department, but is only *in* the History Department. We know, Martha... we went all through it while you were upstairs... getting up. There's no need to go through it again.

MARTHA: That's right, baby... keep it clean. [*To the others*] George is bogged down in the History Department. He's an old bog in the History Department, that's what, George is. A bog.... A fen... A.G.D. swamp. Ha, ha, ha, HA! A SWAMP! Hey, swamp! Hey SWAMPY!

GEORGE [*with a great effort he controls himself ... then, as if she*

37 - *had said nothing more than 'George, dear' ...*]: Yes, Martha? Can I get you something?

MARTHA [*amused at his game*]: Well ... uh ... sure, you can light my cigarette, if you're of a mind to.

Martha o Georgeu govori asertivima u trećem licu jednine kao da nije prisutan. Takvim jezičnim postupkom Martha, ignorirajući Georgea, a razgovarajući s Nickom i Honey pokazuje da se ne boji izreći što misli o njemu i njegovome zanimanju. Naravno, ne možemo provjeriti istinitost tvrdnji, no George joj se ne suprotstavlja, mada kontrolira svoje reakcije. On ne opovrgava tvrdnje, smatrajući možda da je takav postupak u okolnostima besmislen jer bi samo mogao započeti svađu, dok Martha nastavlja govoriti na isti način. Georgeova reakcija koja uslijedi nakon uvredljivog nadimka koji mu je dodijelila Martha neobična je jer skreće pozornost sa sebe na Marthu i njezinu želju koju ona tek treba osmisliti. Ovakvom reakcijom George odriče važnost Marthinom izrugivanju, dakle krši Griceovu maksimu relevantnosti, čime implicira da njezino predbacivanje nema težinu, iako, prema didaskalijama, on biva povrijeđen. Ovim jezičnim sredstvom George Marthi oduzima moć i ne dopušta joj da likuje, a ona mu odgovara kao da prethodno nije izričala uvrede, ipak svjesna promjene koju George uvodi u njihovu igru.

Prema Marthinome viđenju braka, George je mazohist koji uživa u njezinim vrijeđanjima i ona, koja se, kako kaže, umorila („My arm has gotten tired whipping you“, govori Georgeu kao da ni ona više ne nalazi nasladu u zlostavljanju koje je samo sebi cilj) Georgea tako tretira jer on to može podnijeti zbog svih pogodnosti koje mu je brak s Marthom donio, no George se buni i okreće se Marthi:

92-GEORGE [*barely contained anger now*]: You can sit there in that chair of yours, you can sit there with the gin running out of your mouth, and you can humiliate me, you can tear me apart ... ALL NIGHT ... and that's perfectly all right ... that's O.K...

MARTHA: YOU CAN STAND IT!

GEORGE: I CANNOT STAND IT!

MARTHA: YOU CAN STAND IT! YOU MARRIED ME FOR IT!
[A silence.]

George asertivom konstatira Marthino ponašanje prema njemu i njezine dvostruke standarde jer ona dopušta sebi prigovore, ali ne sviđa joj se Georgeovo prethodno verbalno mučenje Nicka. Martha asertivom iznosi i razlog svoga odnosa prema Georgeu, svojih jezičnih igara, a to jest da je to cijena ili razlog njegovoga braka s njom.

Govorenje i činjenje jasno su odvojeni i, prema Marthinim riječima, George samo govori, a ništa ne postiže. Likovi stalno i otvoreno krše Griceov Princip suradnje i Princip uljudnosti Brown i Levinsona, s tim da iz kršenja ne proizlaze nužno implikature, jer oni u primisli ne skrivaju još neka implicitna značenja, nego izravno onemogućavaju suradnju stalnom svađom,

drugom stranom suradnje. Njihove su jezične igre kooperativne kad održavaju iluziju, a nekooperativne, prema Griceu, kad se svađaju. No oni imaju vlastita konstitutivna pravila u kojima naziremo suradnju i slažu se barem oko toga da će ratovati. Njihovo je nadmetanje svojevrsna suradnja, jezična igra prema pravilima:

95 - MARTHA [*armed again*]: (...) And I'm going to howl it out, and I'm not going to give a damn what I do, and I'm going to make the damned biggest explosion you ever heard.

GEORGE [*very pointedly*]: You try it and I'll beat you at your own game.

MARTHA [*hopefully*]: Is that a threat, George? Hunh?

GEORGE: That's a threat, Martha.

MARTHA [*fake-spits at him*]: You're going to get it, baby.

GEORGE: Be careful, Martha ... I'll rip you to pieces.

MARTHA: You aren't man enough ... you haven't got the guts.

GEORGE: Total war?

96 - MARTHA: Total. [*Silence. They both seem relieved ... elated. NICK re-enters.*]

Martha ovdje prijeti hiperboličnim izrazima, no i George uzvraća prijetnjom i pokazuje da se više ne boji. Martha čak provjerava metajezičnim direktivom je li se doista radi o prijetnji, što on potvrđuje. Reklo bi se, prema didaskalijama, da želi otvorenu borbu nakon toliko godina braka, želi da se George njoj suprotstavi i pokaže svoju snagu umjesto da se skriva iza verbalnih doskočica, pa ona uzvraća možda obećanjem kao komisivom, ako tumačimo izreku kao čin koji je Georgeu koristan i koji priželjkuje ili mu uzvraća prijetnjom koja njemu nanosi štetu. George uspješno najavljuje eliptičnom deklaracijom rat s Marthom. U danim okolnostima, u njihovome malom svijetu on, kao uostalom i Martha, ima pravo i autoritet da proglasi obiteljski rat do iznemoglosti. Deklaracije su u običnome životu rijetkost i traže izvanjezični autoritet osobe koja ih izgovara, no u ovoj drami ipak ih nalazimo.

Bračna nevjera i seksualne aluzije također služe kao sredstvo pokazivanja i stjecanja moći, pa seks nije iskaz privlačnosti ili ljubavi. Martha i neverbalno, dakle svojim postupcima vrijeđa Georgea kad zavodi Nicka, jer George prethodno odbije njezine ljubavne pokušaje. Martha nastoji pokazati svoju seksualnu moć zavodenjem mlađeg muškarca, i nadmoć nad svojim bračnim partnerom, jer može raditi što želi i prkositi mu u vlastitoj kući. George se pak pretvara da mu nije stalo što Martha koketira s Nickom i mijenja pravila igre, što razbjesni Marthu. Time dobiva prednost i moć nad njom:

101 - GEORGE [*chuckles, takes his drink*]: Well, you just hold that thought, Martha. . . hug it close. . . run your hands over it. Me, I'm going to sit down ... if you'll excuse me. . . . I'm going to sit down over there and read a book. [*He moves to a chair facing away from the centre of the room, but not too far from the front door.*]

(...)

MARTHA [*incredulously, to NICK*]: He's going to read a book. . . . The son of a bitch is going to read a book!

NICK [*smiling a little*]: So it would seem. [*Moves to MARTHA, puts his arm around her waist. GEORGE cannot see this, of course.*]

MARTHA [*getting an idea*]: Well, we can amuse ourselves, can't we?

NICK: I imagine so.

MARTHA: We're going to amuse ourselves, George.

GEORGE [*not looking up*]: Unh-hunh. That's nice.

(...)

102 - MARTHA: Why, you miserable.... I'll show *you*.

(...)

103 - GEORGE: I'd rather read, Martha, if you don't mind....

MARTHA [*her anger has her close to tears, her frustration to fury*]: Well, I do mind. Now, you pay attention to me! You come off this kick you're on, or I swear to God I'll do it. I swear to God I'll follow that guy into the kitchen, and then I'll take him upstairs, and . . .

GEORGE [*swinging around to her again ... loud loathing*]: SO WHAT, MARTHA?

MARTHA [*considers him for a moment... then, nodding her head*

104 - *backing off slowly*]: O.K... O.K... You asked for it ... and you're going to get it.

GEORGE [*softly, sadly*]: Lord, Martha, if you want the boy that much ... have him ... but do it honestly, will you? Don't cover it over with all this ... all this ... footwork.

MARTHA [*hopeless*]: I'll make you sorry you made me want to marry you. [*At the hallway*] I'll make you regret the day you ever decided to come to this college. I'll make you sorry you ever let yourself down.

[*She exits. Silence. GEORGE sits still, staring straight ahead. Listening ... but there is no sound. Outwardly calm, he returns to his book, reads a moment, then looks up ... considers...*]

George izriče najprije direktiv kojim Marthu potiče u njezinome nau-
mu, a najavom svoje buduće radnje pokazuje nezainteresiranost za Marthine
pokušaje zavoda Nicka. Prividna mirnoća i nezainteresiranost, verbalna

i neverbalna, ovdje su taktike kojima George pokazuje da može upravljati njezinim postupcima, pa time Marthino najprije verbalno zavodenje, a zatim i fizičko gubi na snazi i moći jer joj George svojim ponašanjem onemogućuje likovanje. Ona je ljuta što je George ignorira, pa je i njezino zavodenje tek čin osvete, a ne istinsko zanimanje za Nicka. U nevjerici konstatira Georgeovu namjeru i ponavlja svoje riječi uz pogrdne izraze, a onda opet najavljuje što će učiniti. Najava, kao i prethodna, još uvijek je *irrealis*. Moć je sada u smirenosti Georgea, a ne u bijesu Marthe i činu koji najavljuje. Iz komisiva, prijetnji koje upućuje Georgeu vidljivo je da ona u njegovu ponašanju vidi samo još jednu igru moći kakva njoj ne odgovara. Slobodno seksualno ponašanje nastaje iz njezinog nezadovoljstva privatnim životom, a ne stvarne želje, jer ona se kroz prijetnje opet vraća na temu njihovoga braka.

Ključni motiv drame jest njihov „sin“. George na početku drame upozorava Marthu da pred gostima ne spominje njihovoga sina. „Sin“ je, kako doznajemo na kraju drame, njihova zajednička iluzija, nešto što su zajednički izgradili, samo misli i jezikom, i u što su uložili mnogo truda, budući da nisu imali djece. Izmišljeni sin daje smisao njihovome braku i njihovoj bračnoj komunikaciji, a pruža bijeg od nepodnošljive stvarnosti.² Opisi njihovog navodnog života sa „sinom“ sadrže brojne detalje prema kojima se vidi da su u protekle dvadeset i tri godine braka dijelili duboku povezanost tkajući svoju fantaziju. Kroz „sina“ projiciraju neke svoje neispunjene želje i daju mu neke svoje fizičke karakteristike. U sukobu „sin“ im posluži kao oružje za međusobno predbacivanje.

Njihov dogovor je bio da „sin“ ostaje njihova privatna fantazija o kojoj nikada neće razgovarati pred drugim ljudima. Martha krši taj dogovor spomenuvši sina pred Honey ohrabrena alkoholom, vjerojatno kako bi pokazala

² Sam naslov drame u sebi nosi jezičnu igru koju autor Edward Albee objašnjava u jednome intervjuu: „There was a saloon—it's changed its name now—on Tenth Street, between Greenwich Avenue and Waverly Place, that was called something at one time, now called something else, and they had a big mirror on the downstairs bar in this saloon where people used to scrawl graffiti. At one point back in about 1953 . . . 1954, I think it was—long before any of us started doing much of anything—I was in there having a beer one night, and I saw “Who's Afraid of Virginia Woolf?” scrawled in soap, I suppose, on this mirror. When I started to write the play it cropped up in my mind again. And of course, who's afraid of Virginia Woolf means who's afraid of the big *bad* wolf . . . who's afraid of living life without false illusions. And it did strike me as being a rather typical university, intellectual joke.” <http://www.theparisreview.org/interviews/4350/the-art-of-theater-no-4-edward-albee> (pristupila 18. 06. 2012.)

svoju moć da čini što i kako joj drago. Sljedeći je pragmatički čin prekretnica u razgovoru jer George tad saznaje da je Martha prekršila njihov dogovor, pa započinje svoju posljednju verbalnu igru „bringing up baby“ (što je ujedno i jezična dvosmislenost jer znači i odgojiti dijete i spomenuti dijete kao temu razgovora, a gosti te dvosmislenosti postaju svjesni tek na kraju drame):

47 - HONEY: When is ... where is your son ... coming home? [*Giggles.*]

GEORGE: Ohhhh. [*Too formal*] Martha? When is our son coming home?

MARTHA: Never mind.

GEORGE: No, no ... I want to know ... you brought it out into the open. When is he coming home, Martha?

MARTHA: I said never mind. I'm sorry I brought it up.

GEORGE: Him up ... not it. You brought *him* up. Well, more or less. When's the little bugger going to appear, hunh? I mean isn't tomorrow meant to be his birthday, or something?

MARTHA: I don't want to talk about it!

GEORGE [*falsely innocent*]: But Martha ...

MARTHA: I DON'T WANT TO TALK ABOUT IT!

GEORGE: I'll bet you don't. [*To HONEY and NICK*] Martha does not want to talk about it ... him. Martha is sorry she brought it up ... him.

Honey upućuje bračnom paru direktiv - pitanje kojim traži informaciju. George ne zna (ili se pretvara da ne zna) i isto pitanje upućuje Marthi mijenjajući ton svoga izričaja, na što Martha ne daje informaciju, mada shvaća ilokucijsku snagu i svrhu toga čina. George insistira na odgovoru i upućuje joj asertiv kojim priopćava da zna da je ona prekršila dogovor i konačno pitanje - direktiv kojim traži informaciju. Martha opet izbjegava dati izravnu informaciju te ekspresivom za koji su ispunjeni svi uvjeti izražava žaljenje zbog prošloga čina kad je spomenula sina. George se zatim poigrava višeznačnošću glagola „bring up“, implicirajući da Martha nije mnogo sudjelovala u odgoju djeteta, a zatim ponavlja svoje pitanje s tim da „son“ zamjenjuje pejorativnim „bugger“. Martha odbija odgovoriti (čin kojim se odbija izvršenje direktiva možda možemo svrstati u direktive budući da se njime izražava želja, u ovome slučaju da ne govori o sinu) te nakon još jednog Georgeovog pokušaja Martha ponavlja svoju izreku povišenim glasom. George ju je uspio razjariti naizgled sasvim običnim pitanjem i Martha ovdje po prvi put gubi kontrolu nad odabirom teme i tijekom razgovora. Prema Austinu i Searleu iza ovakvoga običnog pitanja trebao je slijediti informativan odgovor, no ovdje to nije slučaj, a odgovor nije indirektan na način da sadrži značenje poznato govorniku koje slušatelj mora odgonetnuti. Perlokucijski je čin očito imao učinak na slušatelja koji nam je u ovom trenutku nejasan i koji tek možemo naslućivati; ne znamo

još što je u tom pitanju tako strašno da potiče Marthu na bijes. Georgeova izreka potvrđuje da mu je jasno zašto Martha ne želi odgovoriti, no ne možemo reći da je to asertiv kojim prezentira stanje stvari, jer nije ispunjen pripremni uvjet po kojemu slušatelj ne zna unaprijed što govori govornik. George se služi postupkom Marthe pa o njoj govori u trećem licu kao da nije prisutna.

Martha često izaziva Georgea do krajnjih granica njegove izdržljivosti tako da on prijeti da će poduzeti nešto što uključuje fizičko nasilje, a koje je ponekad uključeno u njihove igre:

55 - GEORGE: Now, you've already sprung a leak about you-know-what...

MARTHA [*a duck*]: What? What?

GEORGE: . . . about the apple of our eye . . . the sprout . . . the little bugger. . . [*Spits it out*] . . . our son ... and if you start on this other business, I warn you, Martha, it's going to make me angry.

MARTHA [*laughing at him*]: Oh, it is, is it?

GEORGE: I warn you.

MARTHA [*incredulous*]: You *what*?

GEORGE [*very quietly*]: I warn you.

NICK: Do you really think we have to go through ... ?

MARTHA: I stand warned! [*Pause... then, to HONEY and NICK*] So, anyway, I married the S.O.B., and I had it all planned out. . . . He was the groom . . . he was going to be groomed. He'd take over some day ... first, he'd take over the History Department, and then, when Daddy retired, he'd take over the college ... you know? That's the way it was supposed to be.

56 – [*To GEORGE, who is at the portable bar with his back to her*] You getting angry, baby? Hunh? [*Now back*] That's the way it was *supposed* to be. Very simple. And Daddy seemed to think it was a pretty good idea, too. For a while. Until he watched for a couple of years! [*To GEORGE again*] You getting angrier? [*Now back*] Until he watched for a couple of years and started thinking maybe it wasn't such a good idea after all ... that maybe Georgie-boy didn't have the *stuff*.... that he didn't have it in him!

GEORGE [*still with his back to them all*]: Stop it, Martha.

MARTHA [*viciously triumphant*]: The hell I will! You see, George didn't have much ... push ... he wasn't particularly aggressive. In fact he was sort of a ... [*Spits the word at GEORGE'S back*] ... a FLOP! A great ... big ... fat ... FLOP! . [*CRASH! Immediately after FLOP! GEORGE breaks a bottle against the portable bar and stands there, still with his back to them all, holding the remains of the bottle by the neck. There is a silence, with everyone frozen. Then. . .*]

GEORGE [*almost crying*]: I said stop, Martha.

MARTHA [*after considering what course to take*]: I hope that was an empty bottle, George. You don't want to waste good liquor ... not on your salary.

[GEORGE *drops the broken bottle on the floor, not moving.*]

Not on an Associate Professor's salary. [*To NICK and HONEY*] I mean, he'd be ... no good ... at trustees' dinners, fund raising. He didn't have any ... personality, you know what I mean? Which was disappointing to Daddy, as you can imagine. So, here I am, stuck with this flop....

GEORGE [*turning around*]:... don't go on, Martha ...

MARTHA: ... this BOG in the History Department... .

GEORGE: ... don't, Martha, don't ...

Martha počinje gostima prepričavati kako je počeo njezin brak, no George je prekida asertivom u kojemu ne spominje sinovo ime već razne izraze od milja. George sluti kamo njezine izreke vode, pa joj ili daje savjet, upozorava ili joj možda prijeti ('...and if you start...'). Upozorenjem potiče se slušatelja na (ne)činjenje, pa bi se mogli svrstati u skupinu direktiva. George dakle upozorava Marthu, ali i prijeti da će se naljutiti i reklo bi se da je njegov eksplicitni performativ uspješan i da je Martha shvatila ilokucijsku snagu, što vidimo iz njezine sljedeće izreke koja predstavlja *uptake* u austinovskom smislu. No Martha nastavlja govoriti drugome bračnom paru o Georgeovim profesionalnim i privatnim neuspjesima u trećem licu kao da on nije prisutan, čime ujedno pokazuje da je George neuspješan i u govorenju, odnosno postizanju željenoga perlokucijskog učinka, a govorenje je jedino što on, prema njezinim riječima, zna. Iako je upozorenje, odnosno prijetnja čin pokazivanja i nametanja moći, George takvu moć nad Marthom u tom trenutku nema. Martha pokazuje moć i time što govori o čemu ona želi i kako želi, dakle opet razgovor kontrolira i usmjerava prema svome nahodanju. Svojim činovima izražava u prvom redu prkos. Asertivi kojima naizgled informira drugi bračni par i iznosi događaje iz prošlosti uvrede su usmjerene prvenstveno Georgeu. Kroz dramu se stalno provlači lik Marthinog oca navodno razočaranog Georgeom, pa je zato razočarana i Martha koja i u zrelim godinama nastoji zadobiti očevu naklonost i odobravanje za svoje postupke i svoj brak te prezire Georgea jer joj ne udovoljava u pravoj mjeri i ne ostvaruje njezine ambicije. Pitanjem, direktivom dva puta upućenim Georgeu ona pokazuje da je svjesna koliko Georgea vrijeđa njezin govor, da se naslađuje što njegova upozorenja nisu bila uspješna i što ima moć da odbije poslušati. Pitanjem pored toga traži potvrdu da je njezin čin uspješan, dakle da njezin asertiv ima željen perlokucijski učinak na Georgea, a to je bijes. Međutim, on ne uspijeva verbalno izraziti svoj bijes prema Marthi. Dakle nakon fizičke reakcije slijedi njegov molećiv direktiv, no to Marthu ne sprečava u njezinom vrijeđanju. Dapače, ona mu se

izravno obraća podsjećajući ga na njegovu profesionalnu stagnaciju. Njezina sarkastična primjedba o slaboj profesorskoj plaći dodatno ponižava Georgea, umanjuje snagu njegovog bijesa, a ujedno pokazuje nadmoć.

Na kraju drame slijedi kazna za Marthu. Naime, Martha je njihovu zajedničku bračnu tajnu izložila gostima i prekršila konstitutivna pravila njihove igre, za što mora platiti. George zato pred gostima razotkriva njihov život sa „sinom“ kao izmišljotinu i kažnjava Marthu tako što će „sina“ „ubiti“. „Sin“, koji inače nema imena, godinama je stvaran i izgrađivan riječima, a sad je jednom deklaracijom izbrisan Georgeovom voljom. Iako se do neke mjere sveti i želi povrijediti Marthu, George shvaća da više ne mogu zajedno živjeti na iluzijama i da mora Marthu uvesti u realnost (Zwagerman 2010:122). On pokazuje svoju moć i od donekle submisivne osobe, vrlo vjerojatno svojim svjesnim izborom, postaje osoba koja odlučuje i o svojoj sudbini i sudbini svoga braka. Kraj drame daje nadu da su se supružnici oslobodili balasta prošlosti i svojih iluzija egzorcističkim činom istjerivanja zla i da mogu početi život na zdravijim osnovama:

135 - GEORGE: Martha ... [*Long pause*] ... our son is ... dead. [*Silence.*]
He was ... killed ... late in the afternoon ... [*Silence.*] [*A tiny chuckle*] on a country road, with his learner's permit in his pocket, he swerved, to avoid a porcupine, and drove straight into a ...

MARTHA [*rigid fury*]: YOU ... CAN'T ... DO ... THAT!

GEORGE: ... large tree.

MARTHA: YOU CANNOT DO THAT!

(...)

MARTHA [*quivering with rage and loss*]: NO! NO! YOU CANNOT DO THAT! YOU CAN'T DECIDE THAT FOR YOURSELF! I WILL NOT LET YOU DO THAT!

GEORGE: We'll have to leave around noon, I suppose ...

MARTHA: I WILL NOT LET YOU DECIDE THESE THINGS!

GEORGE: ... because there are matters of identification, naturally, and arrangements to be made....

MARTHA [*leaping at GEORGE, but ineffectual*]: YOU CAN'T DO THIS! [*NICK rises, grabs hold of MARTHA, pins her arms behind her back.*]
I WON'T LET YOU DO THIS, GET YOUR HANDS OFF ME!

GEORGE [*as NICK holds on; right in MARTHA'S face*]: You don't seem to understand, Martha; I haven't done

136 - anything. Now, pull yourself together. Our son is DEAD! Can you get that into your head? MARTHA: YOU CAN'T DECIDE THESE THINGS.

(...)

NICK [*leaning over her; tenderly*]: He hasn't decided anything, lady. It's not his doing. He doesn't have the power...

GEORGE: That's right, Martha; I'm not a God. I don't have the power over life and death, do I? MARTHA: YOU CAN'T KILL HIM! YOU CAN'T HAVE HIM DIE!

(...)

137 - MARTHA [*to GEORGE, coldly*]: You're not going to get away with this.

GEORGE [*with disgust*]: YOU KNOW THE RULES, MARTHA! FOR CHRIST'S SAKE, YOU KNOW THE RULES!

MARTHA: NO!

(...)

NICK [*violently*]: JESUS CHRIST I THINK I UNDERSTAND THIS!

MARTHA [*great sadness and loss*]: You have no right ... you have no right at all....

GEORGE [*tenderly*]: I have the right, Martha. We never

138 - spoke of it; that's all. I could kill him any time I wanted to.

MARTHA: But why? Why?

GEORGE: You broke our rule, baby. You mentioned him ... you mentioned him to someone else. MARTHA [*tearfully*]: I did *not*. I never did.

GEORGE: Yes, you did.

MARTHA: Who? WHO?!

HONEY [*crying*]: To me. You mentioned him to me.

George deklaracijom objavljuje da je sin mrtav, kao što bio objavio i rat, i opet u njihovom svijetu u kojem njih dvoje sastavljaju pravila takav čin može biti uspješan jer oboje imaju pravo da samim izricanjem sruše iluziju. Martha Georgeu odriče pravo da sam odluči o „smrti“ „sina“, zabranjuje direktivima ili pak obećava komisivima da neće dopustiti takav kraj. Njezine se izreke ponavljaju, dok George asertivima konstatira nove okolnosti i što sve moraju učiniti. Uvjeti prikladnosti za ove asertive, sada znamo, ne mogu biti ispunjeni, jer informacije nisu istinite, George u njih ne može ni vjerovati jer ih sam izmišlja dok Martha bjesni, no ona ne prima informacije iz asertiva već se zadržava na propozicijskom sadržaju deklaracije. Nick, naravno, još ne razumije igru i pokušava Marthu svojim asertivom utješiti. Odlomak pokazuje da je njihova konverzacija i taktičko nadmudrivanje. Ova igra, kao i njihov brak počivaju na konstitutivnim pravilima i tko ih prekrši, snosi posljedice, kako Marthu podsjeća George ne osvrćući se na njezine prijetnje, dakle radi se o asertivu sadržaj kojega je Marthi poznat, no u svome pijanstvu i pokazivanju moći na njega je zaboravila, kao što je zaboravila i kome je spomenula „sina“. U ovome slučaju George je taj koji je imao pravo deklarirati „smrt“ „sina“.

Nick tek sad shvaća razmjere njihovih iluzija. Georgeovom deklaracijom nije se promijenilo ništa u fizičkome svijetu, kako se to često događa kod deklaracija Searlea ili performativa Austina, ali njihovom se svijetu iluzija dogodio rasap.

Na kraju iz ove analize možemo izdvojiti postupke kojima govornici uspostavljaju i zadržavaju moć jedni nad drugima igrajući svoje jezične igre. Martha je ta koja najčešće koristi ponavljanje riječi uz vikanje kako bi ostvarila cilj, odabire teme i vodi razgovor, skreće s teme, što čini i George, iznosi privatne detalje kojima kompromitira Georgea, spominje tuđe uspjehe kako bi kod Georgea stvorila zavist, dok George ne ispunjava smjesta njezine želje te hini nezainteresiranost i smirenost. Ovi se postupci ostvaruju raznim jezičnim sredstvima, u prvome redu govornim činovima i to direktivima kojima se izravno nameće moć, asertivima sadržaj kojih može biti kompromitirajući, deklaracijama, ali i govornim činovima prijetnje, predbacivanja, otvorenog kritiziranja i konačno vrijeđanja perlokucijski cilj kojih nije promjena ponašanja Georgea nego naslada. Činovi su praćeni promjenama u prozodijskim, paraverbalnim i neverbalnim sredstvima. U tekstu također nalazimo implikature koje proizlaze iz kršenja neke od maksima Principa suradnje, hiperbolične i metaforičke izraze koji upotpunjuju Marthina pretjerivanja, ali i ignoriranje bilo sadržaja izrečenog, bilo osobe, najčešće upotrebom 3. lica jednine kao da osoba nije prisutna. Moć se ostvaruje i uz pomoć leksika, pa tako i George i Martha nadijevaju drugim ljudima pogrдна imena („house-boy“, „stud“) ili se navodno ne mogu sjetiti imena, pa čujemo „what's-their-name“, ili pak jedan drugoga nazivaju kojekako, npr. George Marthu naziva „child mentioner“. Posebno mjesto zauzima ponavljanje hipokoristika Daddy – otac ima moć nad Marthom, a ponavljanjem ona podsjeća Georgea kome može zahvaliti na zaposlenju, pa ona ima moć nad njim. Martha koristi razna pogrдна imena kako bi uvrijedila Georgea ili mu se izrugivala– „flop“, „bog“, „swampy“, „paunchy“, „simp“, „coward“, „son-of-a-bitch“, „Georgie-porgie“, „Georgie-boy“. Svim ovim postupcima moći krši se Princip uljudnosti.

6. Zaključak

Jezik u ovoj drami jest djelovanje i sredstvo kojim govornici utječu jedan na drugoga i izazivaju promjene. Svi su sudionici uvučeni u jezične igre kojima varaju, izvrću ali i otkrivaju istinu, kojima su gradili paralelan svijet iluzija. Kako bi učvrstili svoj svijet, igraju se jezikom. U drami je malo „fizičkog“ događanja i gotovo se čitava radnja odvija kroz govor. Glavni supružnici pokazuju svoje jezične vještine i iskazuju svoje stavove, ponavljaju svoje već uvježbane svađe, nadmudruju se, često iz dokoličarskih

razloga, i izriču vrlo uvredljive izraze kojima ne štede jedan drugoga, ali iz sukoba se ne rađa nikakav pomak i promjena, već su zatvoreni u svom verbalno konstruiranom svijetu sve dok ne stigne drugi par. Oboje uživaju u svojim uzajamnim okrutnim napadima, ali i u napadima na svoje goste koji se ne snalaze najbolje u takvoj vrsti zabave, barem ne u početku. I George i Martha imaju moć određivati razvoj situacije, a ostali su samo statisti. Ipak, između njih postoji neravnopravan odnos dominacije jer George mora biti zahvalan Marthi i njezinome ocu na pruženim prilikama u profesionalnome razvoju i to Marthi daje moć. Kako se drama razvija, George stječe prednost jer Martha je prekršila dogovor. Iako su svoje godine bračnoga života provodili u igrama koje uključuju verbalna poniženja u kojima Martha nadmoćno pobjeđuje, tek pred ovom publikom u potpunosti se razotkrivaju i kroz katarzični proces doživljavaju promjenu. Po prvi puta njihove jezične igre nisu puko nadmudrivanje, nisu, Austinovim riječima, *misfires*, nego se njima dostiže nekakav perlokucijski cilj, željen ili ne.

Martha ne zazire od izričaja kakav se češće pripisuje muškarcima, grubog, uvredljivog, agresivnog, sa seksualnim aluzijama, ali i otvorenim pozivima. Ona ostvaruje ravnopravnost u govoru, ali i grubostima daleko nadmašuje Georgea. Njezine su verbalne doskočice često proizvod nezadovoljstva brakom, a humor glasan i priprost. No ona je i obrazovana žena koja ne voli da je George ispravlja. Njihove se jezične igre ponavljaju i oni izriču izraze koje, ako su neuspješni, ponavljaju glasnije dajući im snagu zbog koje će se ostvariti ono što su izrekli.

Cijela je radnja borba između njihovih volja i želja, a komunikacija je iskaz dominacije, a ne suradnje. Moć se iskazuje ponajprije sljedećim direktivnim postupcima: Martha je lik koji vodi i usmjerava radnju, ona poziva drugi bračni par u posjet, ona bira teme razgovora i ona je ta koja započinje verbalne napade. Nalazimo također govorne činove prijetnje i zabrane, a moć se ostvaruje i prozodijskim sredstvima, leksikom, implikaturama te retoričkim figurama. George na te postupke odgovara najprije suzdržano, kao da želi zadržati barem privid uljudnosti pred gostima, unatoč verbalnim predbacivanjima i poniženjima a zatim i Marthinom koketiranju s Nickom i pokušaju bračne prijevare, da bi pred kraj drame postao bespoštedan u svojoj moći i porazio Marthu deklaracijom da je njihov „sin“ mrtav. Možemo reći da je George gubio mnoge bitke tijekom braka s Marthom, ali dobio je rat na kraju drame. Ona je svojim postupcima postigla promjenu u Georgeovom ponašanju i on u njezinom, dakle ostvario je perlokucijski učinak, no pitanje je da li je tako zamišljen i željen. George se na početku drame u odnosu na Marthu predstavlja kao tih i suzdržan, naizgled plašljiv profesor, osoba koja želi zadržati neke norme uljudnosti, no evoluirao i transformirao se u moćnog igrača koji Marthu

porazi njezinim oružjem, jezikom, ljutog suparnika njezinoj agresivnosti koja se utišava na kraju drame, no na kraju se ispostavlja da upravo ona, koja je najviše uživala u moći, postaje nemoćna i pretvara se gotovo u dijete koje traži utjehu u Georgeovom zagrljaju. Likovi na kraju nisu ono što su bili na početku: Martha, koja svoju inteligenciju skriva iza vulgarnog ponašanja, otkriva se kao ranjiva osoba, a George, pasivan i relativno tih, izlazi iz bitke snažan. Dok na početku komuniciraju samo uvredama, na kraju se smiruju i razumiju. I njihov se brak mijenja jer odsad će počivati na drugačijim osnovama. Na samom kraju drame George i Martha jedva da i govore, tek kratkim riječima pokazuju svoju nesigurnost i strah od nove životne etape bez iluzija.

Nemogućnost produktivnog dijaloga opire se i Principu suradnje Gricea i Principu uljudnosti Brown i Levinsona, a i sistematizaciji govornih činova Austina i Searlea koji očito na umu nisu imali ovakve situacije i sudionike, no možemo reći da su se riječima postigle promjene, ne nužno performativima, odnosno da „how to do things with words“ ima smisla jer na riječima i od riječi bio je sazdan i zatim srušen čitav njihov svijet.

Literatura

- Albee, Edward. (1962). *Who's Afraid of Virginia Woolf?*. Harmondsworth, Ringwood: Penguin Books. str. 3–140.
- Austin, John L. (1975²). *How to Do Things With Words*. Marina Sbisà i J. O. Urmson (ur.). Oxford: Oxford University Press.
- Bollobás, Enikő (2010). *They Aren't, Until I Call Them: Performing the Subject in American Literature*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH.
- Bourdieu, Pierre. (1991). *Language and symbolic power*. Cambridge: Harvard University Press. /prev. s francuskoga Gino Raymond i Matthew Adamson/.
- Brown, Penelope, Steven C. Levinson. (1987²) *Politeness: some universals in language usage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Grice, Herbert Paul. (1989). *Studies in the Way of Words*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Herman, Vimala. (1995). *Dramatic Discourse: Dialogue as Interaction in Plays*, London, New York: Routledge.
- Ivanetić, Nada. (1995). *Govorni činovi*. Zagreb: Zavod za lingvistiku Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
- Levinson, Stephen C. (1983). *Pragmatics*. Cambridge: CUP.
- Mey, Jacob L. (2001²) *Pragmatics*. Malden and Oxford: Blackwell Publishers.
- Searle, John R. (1969). *Speech Acts*. Cambridge: CUP.
- Searle, John R. (1979). *Expression and meaning*. Cambridge: CUP.

- Van Dijk, Teun A. (1997). Discourse as Interaction in Society. U: Teun van Dijk (ur.). *Discourse as Social Interaction, volume 2*. London: Sage Publications Ltd., str. 1-37.
- Van Dijk, Teun A. (2008). *Discourse and Power*. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan.
- Weiss, Gilbert, Ruth Wodak. (2003). Introduction: Theory, Interdisciplinarity and Critical Discourse Analysis. U: Gilbert Weiss i Ruth Wodak (ur.). *Critical Discourse Analysis. Theory and Interdisciplinarity*. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan, str. 1–32.
- Wittgenstein, Ludwig. (1980²). *Filosofska istraživanja*. Beograd: Nolit. / prevela s njemačkoga Ksenija Maricki-Gadžanski/.
- Wodak, Ruth (2001). What CDA is about – a summary of its history, important concepts and its developments. U: Ruth Wodak i Michael Meyer. (ur.) *Methods of Critical Discourse Analysis*. London-Thousand Oaks-New Delhi: Sage Publications Ltd. str. 1–13.
- Zwagerman, Sean. (2010). *Wit's end: women's humor as rhetorical and performative strategy*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Daniela MATIĆ

POWER THROUGH LANGUAGE PLAYS IN *WHO'S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF* BY EDWARD ALBEE

The author of this paper analyzes the discourse of power in the play, using the critical discourse analysis view that language itself has no power, and that the power comes from language users who are, depending on the circumstances, subordinates or superiors in the relations with their counterparts. The analysis includes the pragmatic theories such as the theory of speech acts by J. A. Austin and J. R. Searle, the cooperative principle and the theory of implicature by H. P. Grice, and the politeness theory by P. Brown and S. Levinson, which inevitably include the speech event attended by the speaker and the listener in the given speech act circumstances. Analyzing the utterances of two spouses, main characters in the play, we wanted to determine the practices and linguistic tools that they used in order to gain power over their opposing spouse, i.e. how the power is shown in discourse and how the action is directed towards a perlocutionary goal, desired or not.

Key words: *discourse of power, drama text, critical discourse analysis, speech acts*