

Jovana Randelović\*  
Filozofski fakultet  
Univerzitet u Novom Sadu

UDK: 81'42:82-2  
81:1  
DOI: 10.19090/gff.2021.2.81-98  
Originalni naučni rad

## LOKUCIONI, ILOKUCIONI I PERLOKUCIONI ČIN I POLIFUNKCIONALNOST JEZIKA DRAME<sup>1</sup>

Teorija govornih činova nesumnjivo je zaslužna za jedan od najvećih pomaka u razumevanju jezičkog fenomena. Kao lingvistička teorija primarno ukorenjena u pragmatici ona predstavlja koncept čija se primena može proširiti i na jezik književnosti čime bi se nadomestio manjak koji u ovoj oblasti postoji. U ovom radu biće posmatrano kako se teorija o *lokucionom, ilokucionom i perlokucionom činu*, koju definiše Džon Ostin (John Austine), može primeniti na *polifunktionalnost* jezika drame, model koji uvodi Manfred Pfister (Manfred Pfister). Prvi deo rada pre svega će se pozabaviti sličnostima i razlikama između svakodnevnog jezika i jezika drame, nakon čega će uslediti kratak prikaz šest funkcija jezika drame i Ostinove klasifikacije govornih činova. U drugom delu rada lokucioni, ilokucioni i perlokucioni činovi biće posmatrani u okviru pojedinačnih funkcija jezika drame, sa ciljem da se utvrdi kada je i u kojoj meri moguće govoriti o njima.

*Ključne reči:* teorija govornog čina; lokucioni čin; ilokucioni čin; perlokucioni čin; polifunktionalnost jezika drame.

### 1. UVOD

Ovaj rad za temu uzima primenu teorije govornih činova na jezik drame. Govorni činovi predstavljaju jednu od najuticajnijih teorija o jeziku nastalih u 20. veku, a njenim začetnicima smatraju se pre svega Džon L. Ostin (John L. Austin) i Džon Serl (John Searle), mada se i Vitgenštajnova (Wittgenstein) filozofija jezika donekle može smatrati temeljem ovakvih razmišljanja. Od samih početaka do danas, teorija govornih činova zaživela je i u pragmatici i u filozofiji jezika, a zbog svog specifičnog pristupa jezičkom fenomenu pogodna je za primenu na jezik književnosti. U okviru ovog istraživanja za predstavnika

---

\* jovana.randjelovic@ff.uns.ac.rs

<sup>1</sup> Rad predstavlja izmenjenu i dopunjenu verziju seminarskog rada nastalog u okviru predmeta *Filozofija jezika* na Doktorskim studijama na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu, pod mentorstvom prof. dr Damira Smiljanića.

jezika književnosti uzima se jezik drame koja, u poređenju sa epikom i lirikom, predstavlja književni rod koji se zasniva na mehanizmima najbližim onim u svakodnevnom jezičkim situacijama.

Rad se ugrubo može podeliti na dva dela. U prvom delu biće ponuđen kratak prikaz sličnosti i razlika između svakodnevnog jezika i jezika drame. Jezik drame će zatim biti objašnjen na osnovu njegove **polifunkcionalnosti**, pojma koji uvodi Manfred Pfister u svom delu *Das Drama. Theorie und Analyse*. Pfisterov model zasniva se na teoriji Romana Jakobsona, te je zbog kategorične podele na šest funkcija kompatibilan sa Ostinovom teorijom. Nakon ovoga uslediće i kratak pregled podele govornih činova na **lokucioni**, **ilokucioni** i **perlokucioni čin**, koji su temeljno objašnjeni u Ostinovom delu *How to Do Things With Words*. Cilj ovog pregleda biće da predstavi ono što bi se donekle moglo smatrati oksonicom ove teorije, pa on neće imati pretenzije na to da je prikaže u njenom najpotpunijem svetlu, s obzirom na to da bi takav poduhvat mogao biti čitava jedna samostalna studija. Takođe, rad će se preglednosti radi ograničiti na Ostinovu podelu govornih činova, pri čemu će biti izostavljene teorije i kritike drugih autora. Drugi deo rada mogao bi se smatrati praktičnom primenom Ostinovih govornih činova na različite funkcije jezika drame. Uz ovo bi trebalo naglasiti i da rad ne teži poređenju Ostinove teorije govornih činova i Jakobsonove teorije komunikacije, premda među njima postoje brojne dodirne tačke, već se suština i cilj ovog istraživanja ogleda u primeni Ostinove klasifikacije na jezik dramskog teksta, koji se po aspektima koji će biti dalje razmatrani u radu razlikuje od svakodnevnog jezika. Težnja ovog istraživanja pored navedenog je i da donekle nadomesti manjak koji postoji u primeni lingvističkih teorija na jezik književnih dela.

## 2. JEZIK DRAME I SVAKODNEVNI JEZIK

Prilikom sagledavanja ove teme veoma je teško odrediti polaznu tačku a pritom izbeći opasnost od izostavljanja važnih aspekata što u pogledu pragmalingvistike što u pogledu teorijskog razumevanja dramskog teksta. Iako primena principa pragmalingvistike na književne tekstove svakako ne predstavlja novu ideju, istraživanja na ovu temu su malobrojna pre svega jer se, kako Herman naglašava, teži „očuvanju književnog” kvaliteta ovih tekstova (Herman, 2005: 3). Međutim, da bi se ova diskusija uopšte mogla započeti potrebno je sagledati neke od osnovnih karakteristika koje čine jezik svakodnevice i jezik drame.

S tim u vezi jedan od zadataka ovog rada ogleda se i u tome da približi sličnosti i razlike ova dva diskursa. Ova diferencijacija mogla bi biti započeta najočiglednijom osobinom dramskog teksta, naime njegovom fikcionalnošću. Turner objašnjava da je većina kulturnih performansi, među kojima i film i pozorište, zapravo „subjunktivne prirode”<sup>2</sup>, čime se naglašava njihova pripadnost onome što je u sferi imaginarnog i poželjnog (Turner, 1984: 20). S druge strane trebalo bi uzeti u obzir i to, da svaki dramski diskurs u manjoj ili većoj meri podražava svakodnevni jezik ili se, tačnije rečeno, zasniva na istim principima. Slično polazište ima i Pfister za koga jezik drame i svakodnevni „normalni” jezik kao zajedničku osnovu imaju „zavisnost od situacije/konteksta” odnosno onoga što se dešava **ovde i sada**:

Eine dramatische Rede hat mit einer normalsprachlichen Rede in einem alltäglichen Dialog das Moment der situativen Gebundenheit an das *hic et nunc* der Gesprächsteilnehmer gemeinsam; diese situative Gebundenheit setzt beide ab von der mehr oder weniger stark ausgeprägten Situationsabstraktheit narrativer oder expositorischer Rede (Pfister, 2001: 149)<sup>3</sup>.

Premda aspekti *podražavanja* realnih jezičkih situacija kod autora poput Šefler igraju važnu ulogu, Herman daleko više pažnje pridaje *mehanicima* obeju dijaloških formi i naglašava da čak ni one drame koje su naturalističke ne mogu u potpunosti da reprodukuju realne govorne ishode (Scheffler, 1994: 11; Herman, 2005: 6) . Uz to bi trebalo sagledati i činjenicu da se i u svakodnevnom diskursu, a pogotovo u dramskim tekstovima, pre svega radi o dijaloškim formama koje su *interaktivne* (ibid.: 1), a važan aspekt interaktivnosti čine učesnici u određenom

<sup>2</sup> Sintagma „subjunktivna priroda” potiče od lingvističkog termina *subjunktiv* kojim se iskazuje nerealizovana, imaginarna, potencijalna radnja, nasuprot *indikativu* kojim se iskazuje realna odnosno realizovana radnja. Tako se može reći i da je sve iz domena kulturne prakse po svojoj suštini „subjunktivne prirode”, kao nešto imaginarno, mogućno itd.

<sup>3</sup> Dramskom jeziku i normalnom jeziku u svakodnevnom dijalogu zajednički je momenat situativne povezanosti sa *hic et nunc* (srp. **ovde i sada**) učesnika u razgovoru; ova situativna povezanost izdvaja ih od manje ili više izražene apstraktnosti situacije narativnog ili ekspoziornog diskursa.

(raz)govornom činu. Lajons objašnjava gramatički kategoriju *lica* polazeći od *uloga* koje učesnici umaju u jeziku, te se poziva na etimologiju reči *persona* koja zapravo predstavlja latinski prevod za leksemu koja je u starogrčkom označavala *dramski karakter* ili *ulogu*, što umnogome objašnjava metaforično izjednačavanje jezičkih „dešavanja” s dramom, u kojoj se učesnici mogu podeliti na glavnu ulogu (prvo lice), pomoćnu (drugo lice) i sporednu (treće lice) (Lyons, 1977: 638). U ovom smislu bilo bi važno naglasiti i *egocentričnost* kao polaznu tačku svakog iskaza, s obzirom na to da se *govornik* postavlja u ulogu *prvog lica* odnosno *ega*<sup>4</sup> pa je sve i podređeno njegovoj perspektivi odnosno prostornovremenskoj nultoj tački govornika (već pomenuto *ovde i sada*), s tim da je neophodno uzeti u obzir i to da se ove uloge za vreme konverzacionog čina menjanju, da slušalac postaje govornik i da se postupak ponavlja (ibid.: 638).

Navedene suštinske, donekle i metalingvističke, sličnosti ova dva diskursa ostavljaju prostor za diskusiju i o tačkama njihovog razilaženja. Tako se kod dramskog teksta, pored fikcionalnosti, u pogledu diferencijacije mogu navesti i polazni subjekat i recipijent, koji zapravo čine osnovu tzv. *unutrašnjeg* i *spoljašnjeg komunikativnog sistema drame*. Komunikacija između dramskih figura unutar dramskog teksta čini *unutrašnji sistem*, a čitav dramski tekst kao celina služi komunikaciji između autora, publike, režije, glumaca što predstavlja *spoljašnji sistem* (Kretz, 2012: 116). Na ovom mestu neizostavno je skrenuti pažnju i na postojanje raličitih pozorišnih formi koje u manjoj ili većoj meri ograničavaju ove sisteme pa se tako kod pojedinih autora poput Ibsena, Strindberga i Čehova može naići i na potpuno isključivanje publike radi postizanja hermetički zatvorenog mikrokosmosa odnosno očuvanja *apsolutnosti drame*, dok nasuprot njih postoje i oni, koji (direktnim ili indirektnim) uključivanjem publike izlaze iz granica *unutrašnjeg komunikativnog sistema* (ibid.: 116).

---

<sup>4</sup> U ovom smislu lat. *ego* odnosi se na ličnu zamenicu prvog lica *ja*, pri čemu je neophodno izostaviti psihoanalitičku obojenost pojma.

### 3. POLIFUNKCIONALNOST JEZIKA DRAME

Pojam *polifunktionalnosti jezika drame* potiče od M. Pfistera i detaljnije je obrađen u njegovom delu *Das Drama. Theorie und Analyse* i počiva na *jezičkim funkcijama* koje je uveo Roman Jakobson. Još na samom početku Pfister se dotiče Jakobsonovog komunikativnog modela i elemenata koji ga čine: *pošiljalac, primalac, sadržaj, poruka, kanal i kôd* i skreće pažnju na to da se u Jakobsonovoj teoriji svakome od njih pojedinačno može pripisati određena funkcija, i to pošiljaocu *emotivna* i *ekspresivna* funkcija, primaocu *apelativna*, sadržaju *referencijalna*, poruci *poetska*, kanalu *fatička* a jezičkom kôdu *metajezička* funkcija (Pfister, 2001: 152). Pored toga ključnu ulogu igraju i već pomenuti komunikativni sistemi (*unutrašnji i spoljašnji*) s obzirom na to da svaka replika u okviru dramskog teksta ispunjava određenu funkciju ne samo u unutrašnjem (u okviru samog dramskog teksta) već i u spoljašnjem sistemu (u odnosu na publiku ili čitaoca). Primer koji ovo jasno oslikava bila bi *dramska ironija* koja se koristi kao sredstvo pomoću kojeg jedna replika dobija dva značenja – za publiku i za figure (Kretz, 2012: 116).

Kada je reč o funkcijama jezika drame one se podudaraju s već navedenim funkcijama koje su pripisane elementima komunikativnog sistema, pa Pfister, kao i Jakobson, razlikuje šest funkcija: *referencijalnu, ekspresivnu, apelativnu, fatičku, poetsku* i *metajezičku* funkciju. Kod *referencijalne* funkcije radi se o naraciji, čisto jezičkom predstavljanju nekog događaja. Ona dolazi do izražaja onda kada je iz tehničkih razloga na bini nemoguće predstaviti neki događaj pa se o njemu pripoveda, kao što je slučaj kod primene stilskog sredstva nem. *Teichoskopie/Mauerschau*<sup>5</sup>. Ukoliko je ovo slučaj u spoljašnjem komunikativnom sistemu onda govor dobija epski karakter. I *ekspresivna* funkcija najviše se odražava na spoljašnji komunikativni sistem mada se njen uticaj i u okviru unutrašnjeg komunikativnog sistema ne može osporiti, pre svega zato što se ona tiče karakterizacije figure i dolazi do izražaja kroz njeno ponašanje, odabir reči i stila. Jedan od slučajeva u kojima je *ekspresivnu* funkciju izuzetno lako prepoznati jeste tzv. refleksivni monolog, a Pfister (2001: 157) ovde kao primer navodi i mnogobrojne monologe Šekspirovog *Magbeta*:

---

<sup>5</sup> Prototip ovog sredstva javlja se u Homerovoj *Ilijadi* kada Helena gledajući sa zidina Troje opisuje Prijamu grčke junake. Ovo sredstvo koristilo se još u antičkoj tragediji (ali i drami klasicizma i naturalističkoj drami) i služilo za predstavljanje događaja koji se odvija paralelno s dešavanjima na bini ali koji sam nije predstavljen na sceni (Metzler, 2007: 756).

I have almost forgot the taste of fears.  
 The time has been my senses would have cool'd  
 To hear a night-shriek, and my fell of hair  
 Would at a dismal treatise rouse and stir  
 As life were in't. I have supp'd full with horrors;  
 Direness, familiar to my slaughterous thoughts,  
 Cannot once start me.<sup>6</sup>

(V, v, 9-15)

Kada je reč o *apelativnoj* funkciji važno je naglasiti njenu ulogu u okviru unutrašnjeg komunikativnog sistema, pošto se ona ogleda u tome što učesnici u dijalogu na neki način pokušavaju da utiču jedni na druge, da se pokrenu na određeno delovanje. Ovako nešto bio bi slučaj kod naredbi, ubeđivanja ili molbi. U pojedinim slučajevima ova funkcija može se ostvariti i u spoljašnjem sistemu i to kao direktni apel autora na recipijenta, kao što se može videti u tzv. *Lehrstücke*<sup>7</sup>. Takođe, prisustvo apelativne funkcije u spoljašnjem sistemu nije nešto što se može pripisati samo određenim dramama, već se ona nalazi pre svega u komadima čiji je cilj prenošenje realistične slike (kao što je slučaj u naturalizmu), ali i onima koji imaju npr. ideološku obojenost (Pfister, 2001: 160–161).

Funkcija dramskog jezika koja služi uspostavljanju i održavanju komunikacije i u unutrašnjem i u spoljašnjem sistemu je tzv. *fatička* funkcija. Tako bi u spoljašnjem komunikativnom sistemu za ovo bili zaslužni scenografija, buđenje interesovanja kod publike kroz reklamu i naslov, mogućnost identifikacije koju pruža tekst i mnoga slična sredstva. S druge strane, u unutrašnjem sistemu *fatička* funkcija igra ulogu u intenziviranju odnosa s partnerom u dijalogu i ovde ju je moguće povezati s *apelativnom* funkcijom – prilikom oslovljavanja partnera, ili

<sup>6</sup> Već sam ja zaboravio skoro ukus straha.

Bilo je doba kad se čula moja od noćnog krika ledila,  
 A kosa u dubak mi se dizala od kakve  
 Jezive priče i kostrešila se  
 K'o da je živa. Sad sam užasima do vrška pun;  
 Grozota, prisna mojim mislima ubilačkim,  
 Nije kadra da me uzraja.

<sup>7</sup> Izraz *Lehrstück* odnosi se na komade koji su bili najzastupljeniji u totalitarnim državama u 20. veku. Određena politička teza ili ideja bila bi predstavljena u komadu a cilj je bio otvaranje diskusije na tu temu i, pre svega, uticanje na publiku. Koren reči potiče od nem. *Lehre* sa značenjem *pouka/doktrina* (Rüdiger/Koppen, 1966: 223).

uopšteno, samog reagovanja odnosno odgovora na njegovu repliku. Ova funkcija posebno je izražena u apsurdnom teatru, što se može videti u Beketovom *Čekajući Godoa* gde dijalog često služi samo održavanju komunikacije:

(Silence)

VLADIMIR and ESTRAGON (tuning simultaneously) : Do you

VLADIMIR: Oh, pardon !

ESTRAGON : Carry on.

VLADIMIR: No no, after you.

ESTRAGON : No no, you first.

VLADIMIR: I interrupted you.

ESTRAGON : On the contrary.

(They glare at each other angrily.)

VLADIMIR: Ceremonious ape !

ESTRAGON : Punctilious pig!

VLADIMIR: Finish your phrase, I tell you !

ESTRAGON : Finish your own !

(Silence. They draw closer, halt.)

VLADIMIR: Moron!

ESTRAGON : That's the idea, let's abuse each other. <sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> (Ćutanje.)

VLADIMIR I ESTRAGON: (okrećući se istovremeno) Jesi li...

VLADIMIR: Oh! Izvini!

ESTRAGON: Kaži mi šta si hteo.

VLADIMIR: Ne, neću!

ESTRAGON: Kaži samo!

VLADIMIR: Ja sam ti upao u reč.

ESTRAGON: Naprotiv, ja sam tebi.

(Gledaju se ljutito.)

VLADIMIR: Hajde, nemoj da se izmotavaš.

ESTRAGON: A ti ne budi tvrdoglav.

VLADIMIR (snažno): Dovrši svoju rečenicu, kažem ti!

ESTRAGON (na isti nači): Dovrši ti svoju!

(Ćutanje. Pođu jedan drugom, pa stanu.)

VLADIMIR: Bedniče!

ESTRAGON: Eh, jest! Hajde da se grdimo!

U pogledu *poetske* funkcije Krec se poziva na sam jezik i naglašava da se o njoj pre svega govori u spoljašnjem sistemu i to onda kada je glavni cilj određenog teksta osobenost njegovog jezika: „Die poetische Funktion der Sprache realisiert sich dann, wenn die Beschaffenheit der Sprache selbst das Hauptinteresse des Textabschnittes beansprucht”<sup>9</sup> (Kretz, 2012: 116) . Ovo se jasno može videti kod onih drama koje su pisane u stihovima i kod upotrebe izuzetno slikovitog jezika s velikim brojem jezičko-stilskih izražajnih sredstava. Naposljetku, funkcija koja se odnosi na jezički kôd je *metajezička* funkcija i o njoj se govori onda kada je sam jezički kôd eksplicitno ili implicitno tematizovan. U unutrašnjem sistemu ovo se najčešće dešava onda kada je komunikacija otežana ili više ne funkcioniše, ali, potpuno suprotno, može se javiti i onda kada je jezički kôd motivisan virtuožnošću, jezičkom igrom ili igrom reči (Pfister, 2001: 164). Kada je reč o spoljašnjem sistemu, *metajezička* funkcija dominira kod tematizovanja drame i pozorišta, a ne jezičkog kôda, kao što je to slučaj u unutrašnjem sistemu. Jedan od primera za *metajezičku* funkciju bilo bi Brehtovo epsko pozorište (ibid.: 165).

#### 4. LOKUCIONI, ILOKUCIONI I PERLOKUCIONI ČIN PREMA DŽ. OSTINU

Na samom početku trebalo bi razjasniti zašto se u filozofiji jezika i pragmatici razmatra pitanje govornih činova, a s tim u vezi potrebno je napraviti i razliku između *govornog čina* i *čina govorenja*, s obzirom na to da ove sintagme nekada mogu zvučati i kao sinonimi. Bavljenje jezikom jedna je od centralnih tema filozofije još od antičkih mislilaca, ali čini se da se filozofi i lingvisti (i gramatičari) razlikuju pre svega po tome šta je u fokusu njihovog promišljanja. Moris polazi od toga da je istina centralna tema filozofije pa da samim tim ona mora biti i centralna tema filozofije jezika, što je u fokus istraživanja stavilo *deklarativne rečenice* (Morris, 2007: 231). Međutim, teško je sve aspekte jezika i komunikacije svesti samo na iskaze i izjave, čime se otvara i pitanje *govornog čina*. Za Grina se kod *govornog čina* radi o stručnom terminu, dok se *činom govorenja* može smatrati bilo kakvo izgovaranje smislenih reči: „Whereas an act of speech is any act of uttering meaningful words, ‘speech act’ is a term of art”<sup>10</sup> (Green, 2020). Ovaj pojam predstavlja osnovu *teorije govornog čina* koja se u filozofiji jezika javlja u 20. veku

---

<sup>9</sup> Poetska funkcija jezika realizuje se onda, kada se insistira na samoj osobenosti jezika kao glavnom interesu teksta.

<sup>10</sup> Dok se *činom govorenja* smatra bilo koje izgovaranje smislenih reči, *govorni čin* je stručni termin.



a čiji su začetnici Dž. Ostin (J. Austin) i Dž. Serl (J. Searle). Za potrebe ovog rada biće predstavljena podela govornih činova koju uvodi Dž. Ostin u svojoj monografiji *How to Do Things With Words* na **lokucioni, ilokucioni i perlokucioni čin**.

Za razumevanje Ostinove teorije potrebno je uzeti u obzir činjenicu da se u komunikaciji jezik ne koristi isključivo za opisivanje, iskazivanje ili iznošenje stavova, drugim rečima, on se ne sastoji isključivo iz *deklarativnih* rečenica. Veliki deo izgovorenog čine gramatički ispravni iskazi koji se ne mogu nužno označiti kao tačni/netačni i kojima se zapravo nešto *čini*, a njih Ostin naziva *performativima*<sup>11</sup> (Morris, 2007: 232). Takođe, Ostin naglašava da jedan iskaz, izgovoren u različitim kontekstima ili u drugom raspoloženju može istovremeno biti i *performativ* kao i *konstativ* (Austin, 1962: 67). S obzirom na prirodu jezika, njegovu nestalnost ali i zavisnost od konteksta nemoguće je povući jasne granice i/ili s potpunom sigurnošću odrediti spisak kriterijuma po kojima jedan iskaz pripada isključivo jednoj „grupi”. Na temelju ovakvih razloga Ostin se i dotiče teme *lokucija, ilokucija i perlokucija* koje bi mogle biti ilustrovane sledećim primerom:

Act (A) or **Locution**

He said to me, ‘You can’t do that’.

Act (B) or **Illocution**

He protested against my doing it.

Act (C.a) or **Perlocution**

He pulled me up, checked me.

Act (C.b) or **Perlocution**

He stopped me, he brought me to my senses, &c. He annoyed me. (Austin, 1962: 102)<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> U svom delu *How to Do Things With Words* Ostin (Austin, 1962) pruža iscrpnu definiciju *performativa*, podrazumevajući pod njima pre svega one iskaze kod kojih se samim izgovaranjem nešto čini, kao npr. „Kladim se” ili „Obećavam”. U pogledu njihove forme ovi iskazi ograničeni su na prvo lice indikativa prezenta aktiva, a mogu se razlikovati još i *eksplicitni* i *implicitni performativi*.

<sup>12</sup> Čina (A) ili **lokucija**

Rekao mi je: „Ne možeš to da uradiš”.

Čin (B) ili **ilokucija**

Protivio se što sam to uradio.

Grubo posmatrano može se ustanoviti da se u sva tri slučaja radi o više dimenzija jednog istog iskaza. Tako bi se moglo reći da se u primeru A radi o čistom *izgovaranju* rečenice, u primeru B o *konverzionom značenju* iste rečenice, a u primeru C o tome šta bi bila njena *posledica*. Poslednji primer zahteva vraćanje na osnovne elemente komunikacije, odnosno podsećanje na to da se komunikacija odvija u oba smera, tačnije rečeno, svaki iskaz na određeni način deluje na slušaoca i/ili ga samim tim pokreće na određenu aktivnost. Tako uzev, mogla bi se napraviti razlika i između *fonetičkog*, *fatičkog* i *retičkog čina* koja može približiti razumevanje gorenavedenog primera. *Fonetičkim činom* smatra se izgovaranje nekih zvukova, *fatičkim* izgovaranje glasova i reči, odnosno zvukova određene vrste, onih koji pripadaju nekom vokabularu, dok *retički čin* podrazumeva upotrebu reči s određenim smislom i značenjem (Austin, 1962: 95). Analogno tome mogu se definisati i *lokucije*, *ilokucije* i *perlokucije*. Sve ono što se „izgovaranjem čini” može se smatrati *lokucionim činom*. On podrazumeva i ono što bi se u tradicionalnom smislu jednostavno nazivalo „značenjem” iskaza odnosno rečenice. Ovakvi iskazi, poput obećanja, naredbi ili molbi, imaju i određeni *napon* što ih uvrštava u *ilokucije*. Naposletku, ukoliko se izgovaranjem na neki način nešto postiže (npr. ubeđivanje) onda je reč o *perlokucionom činu* (Austin, 1962: 108–109).

## 5. PRIMENA OSTINOVE KLASIFIKACIJE GOVORNIH ČINOVA NA POLIFUNKCIONALNOST JEZIKA DRAME

U praktičnom delu ovog rada ključno je razjasniti da primenu govornih činova na polifunkcionalnost jezika drame ne bi trebalo shvatiti kao poređenje ili neku vrstu međusobnog dopunjavanja Jakobsonove i Ostinove teorije. Sama srž ovog postupka ogleda se u fundamentalnoj razlici između dramskog i svakodnevnog diskursa, naime u prisustvu „dodatnog člana” komunikativnog procesa odnosno publike, ali i u distinkciji između spoljašnjeg i unutrašnjeg komunikativnog sistema.

---

Čin (C.a) ili **perlokucija**

Povukao me je, proverio me.

Čin (C.b) ili **perlokucija**

Zaustavio me, doveo me pameti itd. Iznervirao me je.

Prva navedena funkcija dramskog jezika bila je *referencijalna* a njen se udeo ogleda u prenošenju nekog događaja koji se ne odvaja na bini. Kao što je već pomenuto ona može imati ulogu u spoljašnjem komunikativnom sistemu, pri čemu govor dobija epski karakter, ali i u unutrašnjem, gde su ostali akteri dramskog dijaloga obavešteni o nečemu što se trenutno ne odvija pred njima. Za sagledavanje veze između *referencijalne funkcije* i lokucionog, ilokucionog i perlokucionig čina mogla bi se u obzir uzeti i etimologija reči *referencijalno*, koja zapravo potiče od latinskog *referre* sa značenjem „nositi nazad”<sup>13</sup> a današnje značenje poprima tek u 15. veku (Oxford, 1996: 394). Ovaj podatak je od važnosti upravo zbog toga što dramski jezik u ovom slučaju ima funkciju da ukaže i/ili uputi na neki događaj. S tim na umu, na ovom mestu uopšte se ne može govoriti o tri navedena govorna čina, budući da se u samoj srži *referencijalne* funkcije ne radi o *performativnim* iskazima već o *konstativima*. Dakle, ni u unutrašnjem ni u spoljašnjem sistemu referencijalni iskazi neće „činiti” već izveštavati, prenositi. Međutim, i sam Ostin dolazi do slične problematike kada sagledava glagole poput *I prophesy that...*, *I concede that...*, *I postulate that...*<sup>14</sup> i sl. navodeći da treba uzeti u obzir da iako nastavak rečenice po svojoj prirodi jeste *konstativ* sam glagol je *performativ* (Austin, 1962: 86), što znači da bi se trebalo pozabaviti time na koji način je govor s *referencijalnom* funkcijom formulisan, jer bi se time moglo raspravljati i o potencijalnom prisustvu lokucija, ilokucija i perlokucija. Ako se pođe od toga da određeni lik *obaveštava* svoje sagovornike u unutrašnjem, i publiku (ili čitaoca) u spoljašnjem sistemu, onda bi njegovo izgovaranje iskaza bilo označeno kao lokucioni, napon s kojim je nešto preneseno, ali sam čin „izveštavanja/obaveštavanja” kao ilokucioni, a dalje delovanje preostalih likova na osnovu toga u unutrašnjem sistemu, i reakcija i dalje tumačenje publike u spoljašnjem sistemu, moglo bi se razumeti kao perlokucioni čin. Kao primer mogla bi poslužiti scena iz Klajstove (Kleist) drame *Prinz Friedrich von Homburg* (II, 8) u kojoj grof Šparen (Graf Sparren) izveštava o tome kako je knez ipak živ:

GRAF SPARREN: O laßt die rührendste Begebenheit,  
Die je ein Ohr vernommen, Euch *berichten!*  
Der Landesherr, der, jeder Warnung taub,  
Den Schimmel wieder ritt, den strahlendweißen,

<sup>13</sup> Ukoliko se u obzir uzme građenje reči glagol *referre* počinje prefiksom *re-* koji ukazuje na „nazad” .

<sup>14</sup> Proričem da.../ Priznajem da.../Pretpostavljam da...

Den Froben jüngst in England ihm erstand,  
War wieder, wie bis heut noch stets geschah,  
Das Ziel der feindlichen Kanonenkugeln.  
Kaum konnte, wer zu seinem Troß gehörte,  
Auf einen Kreis von hundert Schritt ihm nahn;  
Granaten wälzten, Kugeln und Kartätschen,  
Sich wie ein breiter Todesstrom daher,  
Und alles, was da lebte, wich ans Ufer:  
Nur er, der kühne Schwimmer, wankte nicht,  
Und, stets den Freunden winkend, rudert' er  
Getrost den Höhn zu, wo die Quelle sprang.<sup>15</sup>

U samom iskazu grofa Šparena upotrebljen je glagol *izveštavati* (nem. *berichten*) što ga čini performativom. Na ovo se nadovezuje i replika princa Fridriha (Prinz Friedrich) koja počinje uzvikom: „Beim Himmel, ja! [...]”<sup>16</sup> i koja se može smatrati perlokucionim činom.

**Ekspresivna funkcija** dramskog jezika tiče se pre svega spoljašnjeg komunikativnog sistema i služi karakterizaciji figure. Kroz nju publika (i čitalac) dobija više informacija neophodnih za dublje razumevanje dela. Već pomenuti

---

<sup>15</sup> GROF ŠPAREN: Dozvolite mi da vam ispričam

dogadađ najdirljiviji što ikad  
čule su ljudske uši! – Naš je knez,  
gluv za sve opomene, ponovo  
jahao onog belca blistavog  
kojeg mu Froben kupi nedavno  
u Engleskoj, i ponovo je bio –  
kô što i dosad vazda beše slučaj –  
meta neprijateljske đuladi.  
Njegovi pratioci nisu mogli  
ni na sto koračaji da mu priđu;  
granate su se, đulad i karteči  
valjali kô široka reka smrti,  
i sve se živo obalama pribi:  
jedino on se, hrabri plivač, nije  
pomeo, no je, stalno mašući  
prijateljima, mirno plivao  
ka visiji gde izvor izviraše.

<sup>16</sup> Zaista! [...]

refleksivni monolozi igraju posebnu ulogu kada je reč o *ekspresivnoj* funkciji, a s obzirom na odsustvo govornog partnera ne može se govoriti o ulozi ove funkcije u unutrašnjem komunikativnom sistemu drame. Za razumevanje ove funkcije u kontekstu govornih činova moglo bi se sagledati sledeće Ostinovo viđenje – naime da postoje određene situacije u kojima se javljanje određenih osećanja i/ili reakcija na nešto, te njihovo formulisanje i iskazivanje može smatrati činom, budući da drugi nisu u mogućnosti da u njih imaju uvid osim ako nisu verbalizovane (Austin, 1962: 78–79). U tom pogledu on navodi sledeće iskaze i rangira ih po tome u kojoj meri se mogu smatrati performativima:

I thank	I am grateful	I feel grateful
I apologize	I am sorry	I repent
I criticize } I censure }	I blame	{ I am shocked by { I am revolted by
I approve	I approve of	I feel approval
I bid you welcome	I welcome	
I congratulate	I am glad about	

Slika 1<sup>17</sup>

I u ovom slučaju bi trebalo podrazumevati poznavanje formulacija određenog dramskog teksta, mada za tumačenje ekspresivne funkcije u okviru govornih činova ovo ne mora biti preduslov. Sama činjenica da se kod *ekspresije* radi o *izražavanju* povlači sa sobom prisustvo neke vrste *napona* (makar i samo emotivnog). Na ovom mestu trebalo bi se dotaći aspekata ilokucionig napona koji definišu Serl (Searle) i Vanderveken (Vanderveken) i kojih je ukupno sedam, pri čemu kod ekspresivne funkcije šesti ima zasebnu važnost:

6. Sincerity conditions: Many speech acts involve the expression of a psychological state. Assertion expresses belief; apology expresses regret, a promise expresses an

<sup>17</sup> Kolona 1: Zahvaljujem se/Izvinjavam se/Kritikujem/Cenzurišem/Odobravam/Želim vam dobrodošlicu/Čestitam;

Kolona 2: Zahvalan(a) sam/Žao mi je/Krivim/Odobravam/Pozdravljam/Drago mi je zbog;

Kolona 3: Osećam zahvalnost/Kajem se/Šokiran(a) sam/Revoltiran(a) sam/Osećam odobravanje.

intention, and so on. A speech act is sincere only if the speaker is in the psychological state that her speech act expresses (Green, 2020).<sup>18</sup>

Premda je subjektivnost kod tumačenja ovakvih iskaza neizostavna, to ne isključuje mogućnost njihovog tumačenja u okviru govornih činova. Ukoliko se u obzir uzme da se ilokucionni čin ostvaruje izgovaranjem određenih iskaza s određenim naponom (a ovde u svrhe karakterizacije figure), onda se perlokucionni čin ogleda u spoljašnjem sistemu i načinu na koji publika doživljava figuru, te tumači njene dalje postupke u okviru drame. U Brehtovoj drami *Švejk u Drugom svetskom ratu* (nem. *Schweyk im Zweiten Weltkrieg*) glavni lik, vojnik Švejk, koristi priliku da svaki put kada razgovara sa bilo kojim predstavnikom Hitlerove vlasti upotrebi „Melde gehorsamst“<sup>19</sup> i na taj način pokaže svoju poslušnost. U unutrašnjem sistemu drame ovo Švejk omogućava da izbegne eventualne opasnosti do kojih bi njegova neposlušnost dovela, dok u spoljašnjem publika ima priliku da uvidi ironiju koja stoji iza ovoga i dobije kompletniju sliku o njegovom karakteru.

U slučaju *apelativne funkcije* dramskog jezika figura pokušava na određeni način (određenim iskazima) da pokrene drugu figuru na kakvo delovanje, pa se u tom slučaju može raditi o ubeđivanju, naredbama ili molbama. Samim tim, njen zadatak je ograničen na unutrašnji sistem i često nema veliku ulogu u spoljašnjem sistemu, osim u posebnim već objašnjenim slučajevima. Kod ove funkcije evidentne su paralele s govornim činovima, pogotovo kada je reč o *naredbama* ili *molbama* koje se mogu okarakterisati kao *perforamtivi*. Uz to one svakako iziskuju postojanje određenog napona, moglo bi se reći i prisustvo namere da se neko na neku radnju pokrene, što se može smatrati ilokucionim činom, dok perlokucionni čin svakako zavisi od govornog partnera i njegove reakcije na lokucionni čin tj. sam iskaz. U pogledu spoljašnjeg sistema (pri čemu bi preduslov bio da postoji kakav apel na recipijenta) tri govorna čina javila bi se po istom mehanizmu, s tim da je važno podsetiti na činjenicu da u dramskom tekstu, odnosno unutrašnjem sistemu, autor ima kontrolu nad tim kako će perlokucionni čin izgledati, što nije slučaj u spoljašnjem sistemu.

---

<sup>18</sup> Uslovi iskrenosti: Mnogi govorni činovi uključuju izražavanje psihološkog stanja. Tvrdnja izražava verovanje; izvinjenje izražava žaljenje, obećanje izražava nameru i tako dalje. Govorni čin je iskren samo ako je govornik u onom psihološkom stanju koje njen govorni čin izražava.

<sup>19</sup> Standardni vojni pozdrav na nemačkom jeziku.

**Fatička funkcija** neretko je povezana s apelativnom, ali je kod nje preklapanje s govornim činovima manje očigledno, s obzirom na to da se ona često sastoji od različitih sredstava koje je nemoguće svrstati u jednu jasnu grupu (npr. samo *konstative* ili samo *performative*). Ona služi održavanju komunikacije, u unutrašnjem sistemu s govornim partnerom, u spoljašnjem sistemu s publikom. Ne može se isključiti mogućnost da u oba slučaja postoji prostor za lokucioni, ilokucioni i perlokucioni čin, mada on svakako zavisi od formulacije. Primera radi, reklamni poster ili naslov mogao bi biti formulisan kao *perforamtiv*, pa bi se, u zavisnosti od reakcije publike i privučene pažnje, moglo govoriti i o različitim nivoima perlokucionog čina. U ovom slučaju postavlja se i pitanje da li tzv. *song*-ovi koje Breht uvodi kao jedan od mogućih efekata distanciranja (nem. *Vermfremdungseffekt*) i koji mogu ispunjavati **fatičku funkciju** u oba komunikativna sistema, imaju neke primese govornog čina. Mada je njihov primarni cilj da gledanje komada donekle učine nelagodnim, na ovaj način postiže se aktivno učestvovanje i promišljanje o komadu, čime se korespondencija publike sa doživljenim učvršćuje.

**Poetska i metajezička funkcija** dramskog jezika odnose se na aspekte koji se neretko mogu smatrati „izvan” ili „iznad” komunikacije. **Poetska funkcija** posebno je izražena u spoljašnjem sistemu, a u fokusu je osobenost jezika kao jedan od ciljeva drame. I u ovom slučaju moralo bi se poći od formulacija unutar dramskog teksta, dakle poetska obojenost jezika (npr. kod drama u stihovima i uopšte klasičnih drama pisanih u visokom stilu) ne isključuje lokucione, ilokucione i perlokucione činove. Kod **metajezičke funkcije** samu srž čini jezički kôd, pa se u unutrašnjem sistemu ona ostvaruje kod otežane komunikacije ili jezičke virtuoznosti, a u spoljašnjem onda, kada je drama ili pozorište centralna tema, poput komada Brehtovog epskog pozorišta. Kod poigravanja jezikom za prisustvo Ostinovih govornih činova ima prostora, utoliko pre što fleksibilnost jezika sama po sebi nepredvidiva. S druge strane, kada je u pitanju spoljašnji komunikativni sistem, moglo bi se diskutovati i o preklapanju **metajezičke** i **apelativne** funkcije, ukoliko je cilj da se recipijent pokrene na promišljanje o određenoj temi, što bi se onda moglo preneti i na prisustvo govornih činova. S tim u vezi trebalo bi pomenuti i Handkeov komad *Psovanje publike* (nem. *Publikumsbeschimpfung*) koji spada u tzv. *Sprechstücke*, odnosno komade čija namena nije da budu „odglumljeni” već „izgovoreni” i koji za cilj imaju da publiku navedu na razmišljanje o pozorištu. Uzevši ovo u obzir čitav komad bi se mogao posmatrati kao govorni čin, tačnije sam momenat izvođenja kao lokucioni, apel na publiku kao ilokucioni a reakcija publike kao perlokucioni čin.

## 6. ZAKLJUČAK

Ovaj rad bavio se primenom Ostinove teorije govornih činova na različite funkcije jezika drame koje je uveo M. Pfister. Na samom početku ustanovljene su ključne razlike između svakodnevnog jezika i jezika drame, koje se pre svega ogledaju u fikcionalnosti i postojanju dvaju komunikativnih sistema, unutrašnjeg i spoljašnjeg. Nakon ovoga usledili su prikazi Pfisterove teorije o polifunktionalnosti jezika drame, koja se zapravo zasniva na Jakobsonovoj teoriji, kao i kratko predstavljanje lokucionog, ilokucionog i perlokucionog čina na osnovu Ostinovog dela *How to Do Things With Words*. Prvi deo rada poslužio je kao teorijska baza za praktični deo rada, u kome je posmatrano u kojoj meri je u okviru pojedinačnih funkcija jezika drame moguće govoriti o govornim činovima.

Istraživanje je u prvoj liniji pokazalo da je moguće primeniti određene teorije koje bi se inače smatrale čisto lingvističkim na jezik književnog dela. Ono po čemu se drama u okviru ove analize posebno razlikovala od svakodnevnog diskursa, pored njene fikcionalnosti, jeste konstantno i neporecivo prisustvo *spoljašnjeg* i *unutrašnjeg komunikativnog sistema* koji su kod različitih funkcija dramskog jezika u pogledu lokucija, ilokucija i perlokucija ponekad vodili i u različitim pravcima. Kod referencijalne funkcije prisustvo govornih činova umnogome je zavisilo od toga da li se iskaz određenog lika može smatrati *činom obaveštavanja* ili se ipak radilo samo o skretanju pažnje na nešto što se dogodilo. Ekspresivna funkcija po svojoj prirodi zavisi od postojanja određenog napona čime je ostvaren preduslov za prisustvo govornih činova, dok je kod apelativne funkcije povezanost sa govornim činovima evidentna, s obzirom na to da je cilj pokrenuti sagovornika ili publiku na kakvo delovanje. Preostale tri funkcije, fatička, poetska i metajezička funkcija, nešto teže ostvaruju vezu sa govornim činovima. Fatička funkcija jezika mogla bi se ostvariti i kroz delovanje na publiku u spoljašnjem komunikativnom sistemu, kao što je to slučaj sa *song*-ovima u Brehtovom epskom pozorištu, čime se ona i približava perlokucijama. Poetska funkcija jezika mogla bi se povezati sa govornim činovima onda kada sama formulacija iskaza to dozvoljava, dok se kod metajezičke funkcije nekada čitavo delo može smatrati govornim činom, kao Handkeov komad *Psovanje publike*. Premda su ovakvi rezultati samo početni pokazatelj da je jaz između nauke o jeziku i jezika književnih dela uistinu moguće premostiti, ovakva istraživanja mogla bi se i produbiti. Za dalje bavljenje ovom temom mogao bi se sačiniti korpus dramskih tekstova iz različitih perioda koji bi potom bili analizirani u svetlu teorije govornih činova, čime bi se dobila i potpunija slika o ovoj problematici.



Jovana Randelović

LOCUTIONARY, ILLOCUTIONARY AND PERLOCUTIONARY ACTS AND THE  
POLYFUNCTIONALITY OF LANGUAGE IN DRAMA

*Summary*

This study investigates the relationship between speech act theory and language in drama. The influence speech act theory has had on the understanding of the language phenomena is undeniable and considering the fact that its primary use has been in the field of pragmatics, this study's main hypothesis is that speech act theory could be applied even on the language in literature, which could ultimately bridge the gap that exists in this field. This paper first discusses the main similarities and differences between language in drama and everyday language, then goes on to explain M. Pfister's concept of the *polyfunctionality* of language in drama and J. L. Austine's *locutionary, illocutionary and perlocutionary acts*. Finally the paper addresses the application of Austine's speech act classification on all of the six functions mentioned by M. Pfister. By investigating the interrelation between the language in drama and everyday language, the study established that the key difference lies in the existence of two communication systems, inner and outer, which enabled deeper understanding of the underlying mechanisms. All six functions then led to show different capacities when it comes to being able to 'perform' or 'include' any of the speech acts. *Referential, expressive and appellative function* could almost immediately be linked to *locutionary, illocutionary and perlocutionary acts*, whereas *phatic, poetic and metalinguistic function* needed to occur in special circumstances to be able to do so. Both of the communication systems, inner and outer, also played a significant role in establishing the presence of the three speech acts, leading to one of the most notable examples of a play itself being a speech act in the case of Handkes *Publikumsbeschimpfung*.

*Keywords:* speech act theory; locutionary act; illocutionary act; perlocutionary act; polyfunctionality of language in drama.

## LITERATURA

- Austin, J. L. (1962). *How to Do Things With Words*. Oxford: At the Clarendon Press.
- Beckett, S. (2004). *Waiting for Godot*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brecht, B. (1976). *Gesammelte Werke*. Bd. 5 (Stücke 5). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Burdorf, D.; Fasbender, C.; Moenninghoff, B. (ured.) (2007). *Metzler Lexikon Literatur*. Stuttgart; Weimar: Metzler.
- Green, M. (2020). Speech Acts. U: Edward N. Zalta (ured.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2020 Edition). Preuzeto sa: <https://plato.stanford.edu/entries/speech-acts/>
- Herman, V. (2005). *Dramatic Discourse: Dialogue as interaction in plays*. London; New York: Routledge.
- Hoad, T. F. (1996). *Oxford Concise Dictionary of English Etymology*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Klajst, F.f. (1978). *Princ Fridrih od Homburga*. P. o: Mostovi; 33.
- Kleist, F. v. (2004). *Prinz Friedrich von Homburg*. Preuzeto sa: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/6723/pg6723.html>
- Kretz, N. (2012). Grundelemente (1): Bausteine des Dramas (Figur, Handlung, Dialog). U: Marx, P. W. (ured.) (2007). *Handbuch Drama: Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart, Weimar: Metzler. 105–122.
- Lyons, J. (1977). *Semantics. Volume 2*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Morris, M. (2007). *An Introduction to Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge Press.
- Pfister, M. (2001). *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Wilhelm Fink.
- Rüdiger, H.; Koppen, E.(Hrsg.) (1966). *Kleines literarisches Lexikon*. Bern; München: Francke Verlag.
- Turner, V. (1984). Liminality and the Performative Genres. U: MacAloon, J. J. (ured.) (1984). *Rite, Drama, Festival, Spectacle: Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performance*. Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues Philadelphia. 19–42.
- Scheffler, B. (1994). *Elemente des Čechovschen Dialogs im zeitgenössischen russischen Drama*. München: Verlag Otto Sagner.