BIBLID: 0015–1807, 51 (2024), 2 (pp. 83–99)
УДК 821.131.1.09-2 Pirandelo L ::159.964
821.112.2.09-2 Breht B ::159.964

https://doi.org/10.18485/fpregled.2024.51.2.6

Невена Лазаревић
Универзитет у Београду – Филолошки факултет
nlazarevicn@gmail.com

ШЕСТ ЛИЦА ТРАЖИ ПИСЦА ЛУИЂИЈА ПИРАНДЕЛА И БРЕХТОВА *МАЈКА ХРАБРОСТ* – ДРАМСКИ ТРОУГАО И КАРПМАНОВА АНАЛИЗА

Апстракт: *У овом раду ће бити повучена паралела између два писца драма, Брехта (1898–1956) и Пирандела (1867–1936), нарочито у вези са функцијом драмског троугла у драмама. Ликови ће бити анализирани применом трансакционе анализе и Карпмановог драмског троугла (Стивен Карпман, Ерик Берн, Томас А. Харис, Муријел Џејмс, Дороти Џонгвард). Закључићемо када ликови играју улоге Прогонитеља, Жртве и Спасиоца и томе доказати да су књижевне драме и њихови сценарији фиктивно огледало онога што се одвија у реалном животу и тиме увидети истинску природу човека као појединца, али и његовог утицаја на друштвене прилике у којима се креће „на погон" свог несвесног. Истраживање отвара могућност даље детаљније психолошке и упоредне анализе ликова из ове две драме.*

Кључне речи: *Брехт, Пирандело, епско позориште, антиилузионистичка драма, отуђење,* Мајка Храброст и њена деца, Шест лица тражи *писца, компаративна анализа, трансакциона анализа, драмски троугао у међуљудским односима.*

Abstract: *In this paper, a parallel will be drawn between two playwrights, Brecht (1898–1956) and Pirandello (1867–1936), especially concerning the function of the dramatic triangle in plays. The characters will be analyzed using transactional analysis and Karpman's dramatic triangle (Stephen Karpman, Eric Berne, Thomas A. Harris, Muriel James, Dorothy Jongeward). We will conclude that the characters act in roles of Persecutor, Victim, and Rescuer, demonstrating that literary dramas and their scenarios serve as a fictional mirror of what unfolds in real life. Through this, we will gain insight into the true nature of individuals and their impact on the social conditions in which they operate, driven by their unconscious. The research opens up the possibility of further detailed psychological and comparative analysis of the characters in these two dramas.*

Keywords: *Brecht, Pirandello, epic theater, anti-illusionist drama, alienation, Mother Courage and Her Children, Six Characters in Search of an Author, comparative analysis, transactional analysis, Drama triangle.*

Увод

Према наводима Умберта Ека (1932–2016) у његовим делима „The Role of the Reader" (1979) и „Granice tumačenja" (1995), уколико то његова кохерентност не оповргне, текст се може анализирати на различите начине, али та тумачења морају бити заснована на валидним аргументима који проистичу из структуре и елемената текста посредством контекста примаоца, односно, читаоца. У свом делу *Границе тумачења* (1995), Умберто Еко објашњава важност фактора читаоца. Према речима Ека „[…] један текст, када се једном одвоји од свог пошиљаоца (као и од његове интенције) и од конкретних околности у којима је послан (а тиме и од свог интендираног референта), лебди (да тако кажемо) у празнини једног потенцијално бесконачног простора могућих тумачења. Отуда нема текста који би се могао тумачити на основу утопије о некаквом ауторизованом, дефинитивном, оригиналном и коначном смислу. Језик увек казује нешто више од онога што јесте његов недоступни дословни смисао, који је изгубљен још на самом почетку одашиљања текста."[1] Један текст може бити анализиран као „затворен", односно, интерпретација самог текста не дозвољава нека даља одступања од очигледне анализе, док се код „отвореног" типа текста дешава управо супротно. Фактор читаоца, његов контекст, његове социо-културалне околности, одступање од такорећи „просечног", очекиваног читаоца, пружа лепезу могућности кад је анализа текста у питању. Према речима Ека „In the process of communication, a text is frequently interpreted against the background of codes different from those intended by the author. Some authors do not take into account such a possibility. They have in mind an average addressee referred to a given social context. Nobody can say what happens when the actual reader is different from the 'average' one."[2]

Кад је у питању тумачење текста, Еко говори о трихотомији и објашњава три типа интенција: *intentio auctoris*, *intentio operis* и *intentio lectoris*, при чему *intentio operis* дозвољава да читаочев контекст утиче на то да читалац тражи „безброј значења за која аутор није знао"[3], али и да „то не значи да се приликом тумачења неког текста може нагађати на само један једини начин. У принципу, могуће га је тумачити на безброј начина. Међутим, на крају ће бити потребно нагађање доказати на основу кохеренције текста, а текстуална кохеренција моћи ће само да одбаци непромишљено нагађање."[4]

Управо ова Екова теорија допушта да се у овом раду бавимо трансакционом анализом у односима између ликова у драмама *Шест лица тражи писца* и *Мајка храброст и њена деца*, тачније: омогућава анализу кроз коришћење

[1] Umberto Eko, *Granice tumačenja*, Beograd, 2001, стр. 6

[2] Umberto Eco, *The Role of the Reader : Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington, 1979, стр. 8.

[3] Umberto Eko, *Granice tumačenja*, Beograd, 2001, стр. 23.

[4] Umberto Eko, *Granice tumačenja*, Beograd, 2001, стр. 34.

теорије драмског троугла и сценарија, коју је такође користила Душица Тодоровић Лакава у својим анализама других породичних динамика.[5]

Применом ове анализе ћемо доказати да су књижевне драме и њихови сценарији фиктивно огледало онога што се одвија у реалном животу не би ли се испунило подсвесно уверење, које називамо судбином, односно сопствени сценарио – програм похрањен у људском несвесном – и тиме увидети истинску природу човека као појединца, али и његовог утицаја на друштвене прилике у којима се креће „на погон" свог несвесног.

Зачетником и оцем трансакционе анализе се сматра др Ерик Берн (Eric Berne, 1910–1970), амерички психијатар и психоаналитичар. Он је рашчланио појам его стања на три дела: *Родитељ, Одрасли* и *Дете*[6]. Тиме је Берн раскинуо са психоанализом и окренуо се трансакционој анализи, „чије само име казује о чему се у психотерапији ради – о трансакцијама између људи."[7]. Берн је такође додао теорију *сценарија* и *игара* у међуљудским односима.[8] *Игра*[9] „представља серију потеза које крију у себи замку или „штос". Свака игра је у основи непоштена, а њен исход, не само узбудљив, него и драматичан."[10]

Сценарио можемо дефинисати као унапред програмиран живот, односно драму коју смо некада давно као деца одлучили да играмо, па је у одраслом добу несвесно спроводимо у дело називајући је судбином. „У свакодневном животу већина људи доживљава или примећује код других ту присилу да се понашају на одређени начин, да оживотворе одређени идентитет, испуне судбину. То се најлакше уочава код особа чија је лична драма деструктивна, који извршавају самоубиство или убиство."[11]

Према Ерику Берну:

„Готово све људске активности толико су програмиране текућим сценаријем који потиче још из раног детињства, да је осећање аутономије готово једна илузија – илузија која је готово највећа мука људске расе, јер свесност, поштење, креативност и интимност чини могућим за само неколицину срећних појединаца. Остатак човечанства друге људе види углавном као објекте за манипулацију. Они морају бити позвани, убеђени, заведени, уцењени или присиљени да играју одговарајуће улоге како би учврстили положај протагонисте и испунили његов сценарио, а њихова преокупација

[5] Dušica Todorović Lakava, *Memento: Susreti na pragu*, Beograd, 2022, стр. 69–75.

[6] Томас А. Харис, *Ја сам ОК, ти си ОК: трансактиона анализа Ја-Ти односа*, Нови Сад, 2011, стр. 34–55.

[7] Ерик Берн, *Коју игру играш?*, Нови Сад, 2018, стр. 207.

[8] *Исто*, стр. 203–211.

[9] *Исто*, стр. 51.

[10] *Исто*.

[11] Џејмс Муријел, Дороти Џонгвард, *Животни победник : сви смо рођени за успех,* Нови Сад, 2008, стр. 108–109.

овим понашањима спречава их да живе у стварном свету и остваре своје могућности у њему."[12]

О сценарију и слободи тумачења, цитирајући Ека, говори и Лакава „Интертекстуални сценарио омогућује, наиме, прилажење читалачком чину тако што га тумачи као поступак абдукције, путем којег Еков узорити читалац проналази у сопственој интертекстуалној енциклопедији такозвана сценарија, односно основне структуре мање или више препознатљиве у свакој причи. Интертекстуално ткање захтева комплекснији поступак декодификације у односу на друге врсте сценарија, који каткад имплицирају само коришћење искуственог и културног заједничког багажа, уколико се прибегавање заједничким сценаријима покаже као сасвим довољно за интерпретацију дела у светлу знања усмерених на декодификацију. Да бисмо протумачили неки текст веома често, наиме, користимо интертекстуална правила: не само жанровска, у књижевним текстовима, него и неке опште норме, реторичке – ендоха. Та правила Еко дели на заједнички и интертекстуални сценарио. Читалац који се „клади" на своју хипотезу често, наиме, прибегава заједничким, али и интертекстуалним сценаријима, који су у великој мери уређени, и сродни су појму топоа. Као читалачки сценарији могу функционисати знања из следећег репертоара: обично, сваки пут кад, као што се догађа у другим причама, како ме моје искуство учи, како нас учи психологија. Активирање читалачког сценарија је операција у домену интерпретативне компетенције коју је Еко назвао инференцијалном шетњом. (Еко 2001: 105, 232–333) и (Еко 1989: 81–84, 87 и 90)."[13]

Берн је сарађивао са Стивеном Карпманом (Stephen B. Karpman, M. D.) и охрабрио га да објави оно што је Берн називао Карпмановим троуглом (такозвани Драмски троугао у међуљудским односима) уз речи да ће Карпмана „цитирати још двеста година"[14]. Карпман је осмислио овај троугао како би боље дефинисао сукобљене или драматичне односе у којима се људи крећу, па тако „ускачу у неодољиве улоге како би заподенули Игру"[15].

Три улоге које актери овог троугла играју су *Жртва, Прогонитељ* и *Спаситељ*. Став *Жртве* је „Јадан ја!". Жртва се осећа жртвом, потлаченом, беспомоћном, безнадежном, немоћном. Карактеристична реченица којом би се *Жртва* открила „Ти си једина особа на свету која ми може помоћи". Она ће „више времена провести у тужакању како не могу даураде оно што

[12] Eric Berne, *Principles od Group Treatment,* (превод из Муријел, Џејмс, Џонгвард, Дороти, *Животни победник : сви смо рођени за успех,* превели Вера Варади, Љиљана Арсенијевић-Радивојевић, Срђан Арсенијевић, Нови Сад, Психополис институт, 2008.), INC. NEW YORK, GROVE PRESS, преузето са : https://de.scribd.com/doc/36200084/Principles-of-Group-Treatment 06.06.2021, стр. 310.

[13] Dušica Todorović Lakava, *Memento: Susreti na pragu*, Beograd, 2022, стр. 69–70.

[14] Стивен Карпман, *Живети без игара: драмски троугао у међуљудским односима,* Нови Сад, 2015, стр. 21–30.

[15] *Исто*, стр. 35.

треба да уради, него у тражењу могућности и решења да то заиста уради". *Жртва* ће потражити *Прогонитеља* и *Спасиоца* који ће јој спасити дан, али и увећати негативна осећања жртве. [16]

Спасилац би се препознао по реченици „Само покушавам да ти помогнем.". Спасилац се нуди да помогне по сваку цену, без обзира на то да ли има начин како да то уради или се нуди и онда када му то нико није тражио. Када то пропадне, он на тај начин потврђује себи још једном како су људи себични и незахвални.[17]

Прогонилац поткрепљује своје уверење да ништа не може проћи без вербалног или чак физичког насиља. „Не могу да верујем... Зар је могуће да си тако глуп?" би била реченица карактеристична за *Прогониоца.*

Играњем одређене улоге „пецамо" друге две улоге из троугла. Како Карпман објашњава: „Сви смо некада упознали особу која се радије жали на проблеме него што их решава. То су *Жртве* које „пецају" *Спасиоце* или *Прогониоце*."[18] Уколико имамо посреди лажовски троугао, у тој „једној игри сви могу истовремено играти све три улоге." [19].

Пошто ћемо се у овом раду бавити трансакционом анализом и односима у драмском троуглу између ликова драма *Шест лица тражи писца* (1921) и *Мајка Храброст и њена деца* (1941), чији су актери чланови две породице, објаснићемо како изгледа Драмски троугао дисфункционалне породице.[20]

Према Карпману:

„Дисфункционална породица може дебело да се упетља у вишеструке троуглове савеза и отуђивања, одигравајући своје улоге из Драмског троугла: Прогониоца, Спасиоца и Жртве. Они поричу да се међу њима играју Игре, за шта се често каже да је „слон у дневној соби" којег нико не примећује. Затим ту је и „породична тајна" о којој нико не сме да проговори, иначе ће сносити „ужасне последице". Када се породична „црна овца" усуди да отворено проговори о Играма, сви је се одрекну."[21]

„Пет главних правила дисфункционалних породица.

Ништа није лако.

Најболеснија особа је на врху хијерархијске лествице малтретирања и она је главна, а најздравија особа је на дну хијерархијске лествице и нико је не слуша.

Ниједној здравој особи се не допушта да види шта се дешава у тој кући.

Правила се стално мењају. Особа која је најдисфункционалнија највише мења правила.

---

[16] *Исто*.
[17] *Исто*, стр. 36.
[18] *Исто*, стр. 36–37.
[19] *Исто*, стр. 48.
[20] *Исто*, стр. 56.
[21] *Исто*.

Сваки проблем изазива још већи конфликт. Сваки нови конфликт ствара нову зависност од драме. Свака зависност ескалира на виши сепен. Нови планови се стално руше и смишљају се нове ескалације проблема."[22]

Битно је поменути Обрте, јер је то оно што ће ликови две драме које анализирамо радити и дословно и метафорички. „Обрти се дешавају када један играч у току Игре скаче из једне улоге у другу. Драма почиње преобраћањем тј. мењањем улога"[23].

Посебно је изражен троугао читања мисли попут „Зашто не знаш увек шта ми треба?"[24], који се може уочити у Очевој реченици упућеној Мајци драме „Шест лица траже писца" (1921):

> МАЈКА: Али реците ми, господине, откуд сам могла да знам за та његова осећања.
>
> ОТАЦ: То и јесте твоја кривица, што никада ниси могла да погодиш моја осећања![25]

Свакако ће касније подробније бити анализирана ова трансакција, коју реч „погодиш" чини токсичном и очигледном Игром у Карпмановом троуглу у којем је Отац заузео позицију Прогонитеља у односу на Мајку, која је очигледно Жртва, а обраћа се Директору не би ли га увукла и троугао на место Спасиоца.

Карпман даје објашњење зашто се користимо Играма у Драмском троуглу:

> У Драмском троуглу се користе Игре да би се спутала блискост, да би се изврдало важним проблемима и да би се друга особа спречила да се осети равноправно и задовољно. Игре се играју због узбуђења услед победе, да би се спречило губљење, и да би се поткрепили стари системи уверења.[26]

Анализа „Шест лица тражи писца" (1921)

У самом наслову драме „Шест лица тражи писца" (1921), а и на њеном почетку нам је откривено да Лица траже Писца, односно свог створитеља. У обраћању Директору:

> „ВРАТАР *(Бојажљиво)*: Овде су нека господа, вас траже.
>
> Директор и Глумци ће се окренути и изненађено ће гледати са позорнице у салу.

[22] *Исто*, стр. 57.
[23] *Исто*, стр. 84.
[24] *Исто*.
[25] Луиђи Пирандело, *Шест лица траже писца*, *Хенрих IV*, Београд, Просвета, 1963, стр. 52.
[26] Стивен Карпман, *Живети без игара: драмски троугао у међуљудским односима*, стр. 39.

ДИРЕКТОР: (*Поново бесан*) Али ја овде имам пробу! Знате добро да за време пробе нико не сме да уђе! (*Окрећући се према сали*) Ко сте ви, господо? Шта желите?

ОТАЦ: (Иступајући напред, све до степеница, а за њим и остали) Тражимо овде једног писца.

ДИРЕКТОР: (*Запањен и љут*) Писца? Каквог писца?

ОТАЦ: Било каквог, господине.

ДИРЕКТОР: Али овде нема никаквог писца, јер не пробамо никакву нову комедију.

ПАСТОРКА: (*С веселом живошћу, пењући се ужурбано степеницама*) Утолико боље, утолико боље, господине! Можемо ми да представимо ту нову комедију. [...]

ОТАЦ: (*Попевши се на позорницу са Пасторком*) Јесте, али како без писца! (*Директору*) Једино ако ви, можда, не бисте хтели...

[...]

ДИРЕКТОР: Вама је, господо, до шале?

ОТАЦ: Не, господине, немојте тако! Напротив, доносимо вам болну драму.

ПАСТОРКА: И можемо вам донети успеха![27]

Уочавамо на самом почетку, а нарочито у реченици Оца

ОТАЦ: [...] Једино ако ви, можда, не бисте хтели...[28]

да Лица траже свог Спасиоца, некога ко ће им дати да живе своју драму, драму због које би оправдали сврху свог постојања. Иза Очеве реченице се назире „Један ја! Ти си једина особа на свету која ми може помоћи"[29]. Дакле, Лица су у улози Жртве, али и Прогониоца јер Директора никако неће оставити на миру. Сујетни Директор ће на почетку (а и на крају) бити и сам Жртва Лица која прогоне, биће им и Спасилац када прихвати да заједно са њима оживи драму, а и Лица ће за њега бити у неку руку Спасиоци, јер ће му дозволити да нахрани своју сујету и оствари се на неки начин као аутор, односно замена за правог Писца.

У Предговору своје драме, Пирандело говори о нужности драме, што је карактеристично за сам Драмски троугао:

[...] драма која хоће по сваку цену да нађе начин да буде приказана[...].[30]

[27] Луиђи Пирандело, *Шест лица тражи писца*, *Хенрих IV*, стр. 32–33.
[28] *Исто*, стр. 33.
[29] Стивен Карпман, *Живети без игара: драмски троугао у међуљудским односима*, стр. 35.
[30] Луиђи Пирандело, *Шест лица тражи писца, Хенрих IV*, стр. 11.

У претходном поглављу смо разјаснили односе у оквиру Драмског троугла, а баш нас на такве и Пирандело упозорава када у Предговору наводи: „[...] људе са којима је заиста мучно имати посла."[31]

Карпман објашњава да се људи крећу у Драмском троуглу како би избегли блискост и сврху постојања, односно постојања одређених односа[32], а Пирандело се слаже наводећи у Предговору: „Драма је разлог постојања једног лица. То је његова животна функција, неопходна за постојање."[33]

Дакле, уколико нема драме, Лица нису жива, не могу да оживе уколико не одиграју своју драму, што је такође карактеристично за Драмски троугао. Актерима Драмског троугла је драма еликсир живота – потврда да постоје, да су живи.

Нужност и неопходност кретања у Драмском троуглу се огледа у реплици:

> [...]пати од очајања што не налази некога ко ће потврдити и изградити његов живот као лица.[34]

Такође и Отац потврђује у разговору са Директором:

> ДИРЕКТОР: Где вам је рукопис?
> ОТАЦ: У вама је, господине. (*Глумци ће се насмејати*) Драма је у нама; ми смо драма; и горимо од жеље да је играмо, онако како нас изнутра страст гони![35]

Како је до сада у тексту наведено, актери Драмског троугла „пецају"[36] остале актере из њега, јер без играња праве улоге нема ни драме, а њени актери не могу против порива да је одиграју.

У разговору Оца и Пасторке док говоре о немилом и замало избегнутом догађају инцеста, се јасно уочавају улоге унутар Драмског троугла. Док Пасторка игра улогу Прогониоца и напада вербално Оца због инцидента, Отац је у улози Жртве и позива Директора да „ускочи" у улогу Спасиоца:

> ОТАЦ: Па сигурно! Кад је тако насрнула! Заведите мало реда, господине, и пустите да ја говорим, и не слушајте о тој прљавштини, коју она тако свирепо хоће на мене да баци не дајући потребна објашњења!
> ПАСТОРКА: Овде се не приповеда! Овде се не приповеда!

[31] *Исто*, стр. 7.
[32] Стивен Карпман, *Живети без игара: драмски троугао у међуљудским односима*, стр. 39.
[33] Луиђи Пирандело, *Шест лица тражи писца, Хенрих IV*, стр. 13.
[34] *Исто*, стр. 15.
[35] *Исто*, стр. 38.
[36] Стивен Карпман, *Живети без игара: драмски троугао у међуљудским односима*, стр. 36–37.

ОТАЦ: Али ја не приповедам! Хоћу да му објасним.
ПАСТОРКА: Лепо, богме! На свој начин![37]

Пасторка је овде у улози Прогониоца, али се у последњој реченици пребацује у улогу Жртве, јер њена верзија приче не бива подржана, а самим тим ни преживљена траума. У даљем разговору се Отац помера у улогу Прогониоца Пасторке, а покушава да увуче и Мајку у Игру и буде њен Спасилац:

ОТАЦ: У томе и јесте све зло! У речима! Сви ми носимо у себи много тога! Свако своје! А како и да се разумемо, господине, кад ја речима које казујем дајем смисао и значење онога што је у мени; док онај који слуша прима их са оним смислом и значењем које имају за њега, према ономе што он носи у себи! Ми мислимо да се разумемо; а никада се не разумевамо! Видите: све сажаљење, све моје сажаљење према овој жени (*показаће Мајку*) она је схватила као најсвирепију окрутност.[38]

У Очевом тексту, тачније у првом његовом делу, је такође и дато објашњење настајања драме у међуљудским односима: где нема блискости, нема ни разумевања. Људи нападају једни друге или се осећају као жртве јер имају своју интерпретацију туђих речи и тумаче их из унапред заузете позиције Жртве, Прогониоца или Спасиоца.

Битно је напоменути да је Мајка драме *Шест лица тражи писца* (1921) у улози Жртве све време, а то и сам Пирандело потврђује у Предговору: „[...] Мајка, као нека жртва помирена са судбином [...]”[39]. Чак и када покуша да уђе у неку другу улогу, то буде „млако” и брзо се враћа да игра улогу Жртве, што видимо из даљег разговора са Оцем:

МАЈКА: Кад си ме отерао!
ОТАЦ: Ето, јесте ли чули? Отерао! Учинило јој се да сам је отерао!
МАЈКА: Ти умеш да говориш; ја не умем... Али верујте, господине, да је, пошто се оженио са мном... ко зна зашто! (била сам јадна, скромна жена)...[40]

У даљем разговору ћемо видети како Отац прелази у улогу Спасиоца, а онда у другом делу текста постаје Прогонилац:

ОТАЦ: Баш зато, због твоје скромности сам те узео за жену, и волео сам то у теби, верујући... (*Застаће, на њено одрицање; раширће руке очајнички, видећи да је немогућно да га она разуме, и окреће се Директору*) Не, јесте ли

[37] Луиђи Пирандело, *Шест лица тражи писца, Хенрих IV*, стр. 46.
[38] *Исто*.
[39] *Исто*, стр. 12.
[40] *Исто*, 46–47.

видели? Каже не! Ужасна је та њена (*куцнуће се по челу*) глувоћа, ментална глувоћа! Срца има, да, за децу! Али тупа, тупа господине, безнадежно![41]

Пасторка у свом монологу, односно обраћању Девојчици, а потом и Дечаку пролази кроз све три улоге Драмског троугла:

ПАСТОРКА: [...] Не, Розето моја, не! Мама не мари за тебе због сина ниткова! Ја, – са свим својим лудостима... А тај тамо... (*Оставиће Девојчицу и обратиће се дечаку са изразом уобичајеним када се њему обраћа*) Шта ћеш ту, увек са тим изразом као да тражиш милостињу? И ти ћеш бити крив ако се та мала удави: због тог твог става, као да ја, кад сам вас увела у ову кућу, нисам платила за све вас![42]

Пасторка је овде најпре Прогонилац док се обраћа Дечаку, а потом истиче своју улогу Жртве, а у даљем тексту је уједно и Прогонилац и Спасилац када пронађе пиштољ код Дечака:

(Зграбиће га за руку да би га присилила да га извуче из џепа). Шта ту држиш? Шта кријеш? Напоље, напоље ту руку! (Истргнуће му руку из џепа и на ужас свију видеће се да у њој држи пиштољ. Посматраће га извесно време као да је задовољна; и онда ће казати, сва смркнута) А-а! Где си га набавио? (И пошто дечак сав устрашен, с расколаченим очима и празним погледом, неће одговорити) Лудо, уместо да себе убијем, ја, да сам на твом месту, убила бих једног од оне двојице; или обојицу: и оца и сина![43]

Задовољно смешкање Пасторке указује на задовољство што се драма одвија по плану, пошто Лица већ знају своју драму унапред, али исто је и у Драмском троуглу у међуљудским односима – резултат Игре се најчешће зна унапред, нарочито ако је то драма која се увек изнова игра.

У истој сцени у каснијем разговору Сина, Мајке и Директора се Син Директору обраћа у руху Прогониоца:

СИН: О, да! Хвала! Зар још нисте схватили да ову комедију ви не можете извести. Ви нас уопште не носите у себи, а ваши Глумци нас гледају споља. Мислите ли да је могућно живети пред једним огледалом које не само да нас слеђује сликом нашег сопственог израза, већ нам га враћа тако извитопереног да се не можемо препознати?[44]

Син одбија да игра сцену, Мајка је у улози Жртве, а Отац улази у улогу Прогониоца Сина, а Спасиоца Мајке:

[41] *Исто*, стр. 47.
[42] *Исто*, стр. 110.
[43] *Исто*.
[44] *Исто*, стр. 112.

ОТАЦ: (*Приближивши се Сину, силовито*) Ти ћеш је извести! Због своје мајке! Због ње!

СИН: (Одлучнији него икад) Нећу!

ОТАЦ: (*Зграби га за груди и продрмавши га*) За име бога, послушај! Покори се! Зар не чујеш како те моли? Зар ниси син?

СИН: (*Зграбивши га на исти начин*) Не и не! Престани већ једном!

Опште узбуђење. Мајка уплашена гледаће да се умеша и да их раздвоји.[45]

У овом разговору се препознаје вербално и физичко насиље, што је карактеристична одлика улоге Прогониоца, с тим што Син на Очевог Прогониоца одговара из исте улоге, а Мајка улази у улогу Спасиоца на крају горе наведеног дела разговора. У даљем тексту се Син јавља као Спасилац, јер жели да спасе породицу, односно сакрије њихову срамоту од очију јавности, али и да спаси драму по жељи аутора тако што ће одбијати да игра. Након што се физички обрачунао, тј. одбранио од Оца каже:

СИН: [...] Не либи се да пред свима изнесе своју и нашу срамоту! Нећу! Нећу! И поступам тако по вољи онога који није хтео да нас постави на сцену![46]

Син се касније идентификује и у улози Жртве након што објасни директору да је Отац силом довео све њих на сцену:

СИН: Он је хтео да дође, и довукао је све нас! [...][47]

Драма се у оквиру породице завршава трагично, где улога Жртве није више само улога, већ реална жртва, жртва која губи живот. Једно од Карпманових пет главних правила дисфункционалних породица је да је „најболеснија особа на врху хијерархијске лествице малтретирања и она је главна, а најздравија особа је на дну хијерархијске лествице и нико је не слуша.”[48], па тако можемо закључити да су Отац и Пасторка на самом врху ове лествице, а Син тај који је у улози Одраслог, глас здравог разума, али нико га не слуша. У закључном делу је јасно да Ликови остају Прогониоци и као зомбији хрле ка Директору, који „сав престрављен бежи са позорнице”[49]. Дакле, Ликови настављају да увек изнова играју своју драму, како то обично бива у Драмском троуглу, док Директор напушта позорницу, односно напушта Драмски троугао.

[45] *Исто*, стр. 113.
[46] *Исто*.
[47] *Исто*.
[48] Стивен Карпман, *Живети без игара: драмски троугао у међуљудским односима,* стр. 57.
[49] Луиђи Пирандело, *Шест лица тражи писца, Хенрих* IV, стр. 117.

Анализа *Мајка Храброст и њена деца* (1941)

На самом почетку драме „Мајка Храброст и њена деца" (1941) нас Брехт, користећи се ефектом отуђења, упозорава да Мајка губи једног сина[50]. Дакле, Мајка је у том смислу Жртва рата, рат је њен Прогонитељ, али и Спасилац када узмемо у обзир то да њен бизнис опстаје јер је рат непрестан. Мајка Храброст је и Прогонилац рата, јер непрестано трага за њим, јури га, али је и његов Спаситељ, јер му даје данак у виду своје деце, а војнике снабдева чизмама, храном и осталим потрепштинама.

У Наредниковом разговору са Врбовником се увиђа колико су драме, ратови и игре омиљени међу људима:

> НАРЕДНИК: Као све што је добро, и рат је у почетку тешко покренути. Али кад се распламса, жилав је; људи се после боје мира као коцкари игре [...][51]

Уколико повучемо паралелу између ове изјаве и игара у Драмском троуглу, можемо закључити да су људи и више него зависни од оваквих односа, Наредник потребу за ратом (драмом) пореди са најопаснијом болешћу зависности – коцком. Коцкар је незајажљив, његова глад за добитком, али и скок адреналина када губи, је нешто чега се скоро никада не одриче, па тако и људи у игрању својих драма.

У наставку исте сцене је Мајка Храброст у улози Спасиоца – нуди цокуле војницима, али их истовремено као наметљив продавац Прогони:

> МАЈКА ХРАБРОСТ: Трговци (*пева*):
> Утишајте добоше, људи,
> Капетани, нек стане вод:
> Мајка Храброст цокуле нуди
> У којима је лакши ход.
> С вашима, стоком, с топовима
> На известан пођосте пут –
> Нека бар добре цокуле има
> Војник кад крене у бој љут. [...]
> Без кобасице неће вам људи
> У смрт, уз сами хлебац сух.
> Мајка Храброст им вино нуди –
> Мелем за тело и за дух. [...][52]

Тиме „пеца" Наредника који се обраћа у улози Прогониоца:

[50] Бертолт Брехт, *Одабране драме*, *Човек је човек, Опера за три гроша, Мајка Храброст и њена деца*, Београд, 2019, стр. 235.

[51] *Исто*, стр. 236.

[52] *Исто*, стр. 236–237.

НАРЕДНИК: Стој, коме припадате, багро?
СТАРИЈИ СИН: Другом финском пуку.
НАРЕДНИК: Где су вам папири?[53]

Мајка Храброст је Прогонилац своје деце у једном моменту када каже да сина зове Швајцарко јер „добро вуче кола"[54], али већ у наредном Спасилац, када Наредник пита зашто јој синови нису у војсци:

НАРЕДНИК: [...] Момци су, видим, израсли као борови, јак им је грудни кош, моћни листови на нози: што ли само избегавају војску, хтео бих да знам?
МАЈКА ХРАБРОСТ (*брзо*): Ништа од тога, наредниче. Моја деца нису за војнички занат.[55]

Када и Врбовник у даљем разговору заподене кавгу и хоће да се потуче са Ајлифом, Мајка Храброст улази у улогу Спасиоца, док њена опаска на површини делује као реченица коју би Прогонилац рекао:

АЈЛИФ: Не брини, средићу га, мајко.
МАЈКА ХРАБРОСТ: Остани где си! Кавгацијо! Знам те ја, само да ти се туђи. Има нож у чизми, убошће.[56]

Врбовник одговара као Прогонилац:

ВРБОВНИК: Извући ћу му га ја као млечњак, деде, дођи, момчићу.[57]

У даљем разговору Мајка је Спасилац свог сина и успева у намери тако што прогони Наредника, а Наредник из улоге Жртве покушава да спасе ситуацију:

МАЈКА ХРАБРОСТ: Господине наредниче, жалићу се пуковнику. У бувару ће вас стрпати. Поручник проси моју кћер.
НАРЕДНИК: Немој силом, брате! (*Мајци Храброст*): Шта ти имаш против војске? Зар му отац није био војник? И зар није часно погинуо? Сама си то рекла.
МАЈКА ХРАБРОСТ: Још је он дете. Хоћете да га одведете на кланицу, знам ја вас. Добићете пет гулдена за њега.[58]

[53] *Исто*, стр. 237.
[54] *Исто*, стр. 236.
[55] *Исто*, стр. 241.
[56] *Исто*.
[57] *Исто*.
[58] *Исто*.

Мајка Храброст у улози Спасиоца жели да спасе Швајцарка, па преговара са Иветом да јој да кола у залогу, а Ивета се премишља, па се тако Мајка претвара у Прогониоца који се и физички обрачунава:

> МАЈКА ХРАБРОСТ (*за сукњу је вуче с кола)*: Хијено неосетљива, о Швајцарку се ради. И ни речи од кога је понуда, прави се, за име божије, да је он твој драги, иначе ћемо да настрадамо као његови саучесници.[59]

Мајка Храброст притом мудро користи ситуацију и бива на неки начин притајени Прогонилац, јер због „иначе ћемо да настрадамо као његови саучесници.”[60] звучи као Спасилац свих: и Швајцарка, и Ивете, и себе и своје деце. Док се Мајка Храброст ценка, схвата да је изгубила сина играјући Игре и сада постала Жртва:

> МАЈКА ХРАБРОСТ: [...] Изгледа да сам се предуго погађала.[61]

Нема Катрин улази у улогу Спасиоца и добује на крову, како би породица Сељанке била упозорена и како би се спасила, али је остали присутни у улози Жртве доживљавају као свог Прогониоца, јер би могли да настрадају због буке. Катрин по речима Мајке Храбрости „болује од милосрђа”[62], дакле, иза њене акције се не крије ништа токсично, иако је присутни тако доживљавају. Она се бори за свој циљ до самог краја:

> Катрин, погођена, још неколико пута удара у добош, а онда полако клоне.[63]

Катрин прелази из улоге Спасиоца у улогу Жртве у Троуглу, али и даје свој живот да би остала Спасилац. Опет ћемо се позвати на Карпманов цитат: „најболеснија особа на врху хијерархијске лествице малтретирања и она је главна, а најздравија особа је на дну хијерархијске лествице и нико је не слуша.”[64]. Дакле, Катрин је као и Син из *Шест лица тражи писца* (1921) на дну лествице унутар сваког Троугла. У њеној немости се огледа симболика Карпманове теорије: толико се разликује од остатка породице да чак нема „право гласа”, а Мајка Храброст је у истој улози као и на почетку драме: у улози Жртве и даље послује са војском, профитира од рата и тако остаје у Игри:

> МАЈКА ХРАБРОСТ (*вуче кола*): Поведите и мене.[65]

[59] *Исто*, стр. 276.
[60] *Исто*.
[61] *Исто*, стр. 278.
[62] *Исто*, стр. 314.
[63] *Исто*, стр. 326.
[64] Стивен Карпман, *Живети без игара: драмски троугао у међуљудским односима*, стр. 57.
[65] Бертолт Брехт, *Одабране драме, Човек је човек, Опера за три гроша, Мајка Храброст и њена деца*, стр. 328.

Закључак

Када разматрамо трансакциону анализу, драмски троугао и психолошке игре, постаје очигледно да ови концепти не само да прожимају међуљудске односе у стварном животу, већ су и кључни елементи књижевних дела.

Овим се намеће важно питање: колико ефективна може бити драма ако не укључује елементе као што су психолошке игре или токсични, зависни односи који се могу идентификовати у драмском троуглу? Да ли узбудљивост драме зависи од „квалитета" ових токсичних психолошких динамика?

Анализа представљена у овом раду указује на то да су токсични односи и психолошке игре основни делови сваке успешне драме – што их је више, то драма често постаје интригантнија.

Штавише, применом психолошке анализе на фиктивне ликове, можемо стећи дубље разумевање динамике међуљудских односа и применити те увиде у нашем свакодневном животу.

Када је реч о Брехтовој и Пиранделовој драми, оба аутора се баве истом темом – човеком. Пирандело истражује микро свет појединца, док Брехт анализира макро структуре друштва. Оба драматичара се, стога, баве темом породице, при чему Брехт често тумачи породицу као метафору за заједницу.

У сваком случају, обе драме нас подучавају да смо сви мали делови сложене целине. Сваки део те целине је битан, што указује на то да, ако уронимо у микро аспекте живота, можемо успешно утицати на промене у макро контексту.

ЛИТЕРАТУРА

Берн, Ерик, *Коју игру играш?*, превео Љуба Стојић, Нови Сад, Психополис институт, 2018.

Berne, Eric, *Principles od Group Treatment,* (превод из Муријел, Џејмс, Џонгвард, Дороти, *Животни победник : сви смо рођени за успех,* превели Вера Варади, Љиљана Арсенијевић-Радивојевић, Срђан Арсенијевић, Нови Сад, Психополис институт, 2008.), INC. NEW YORK, GROVE PRESS, преузето са : https://de.scribd.com/doc/36200084/Principles-of-Group-Treatment 06.06.2021.

Брехт, Бертолт, *Одабране драме*, *Човек је човек, Опера за три гроша, Мајка Храброст и њена деца*, превео са немачког Слободан Глумац, Београд, Лагуна, 2019.

Eco, Umberto, *The Role of the Reader : Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington, Indiana University Press, 1979. преузето са https://monoskop.org/images/1/1b/Eco_Umberto_The_Role_of_the_Reader_1979.pdf 02.04.2021

Eko, Umberto, *Granice tumačenja*, prevod sa italijanskog Milana Piletić, Beograd, Paideia, 2001.

Карпман, Стивен, *Живети без игара: драмски троугао у међуљудским односима,* превели Магдалена Петровић, Василија Ида Васић, Нови Сад, Психополис институт, 2015.

Муријел, Џејмс, Џонгвард, Дороти, *Животни победник : сви смо рођени за успех,* превели Вера Варади, Љиљана Арсенијевић-Радивојевић, Срђан Арсенијевић, Нови Сад, Психополис институт, 2008.

Пирандело, Луиђи, *Шест лица траже писца*, *Хенрих IV*, превео са италијанског Никша Стипчевић, Београд, Просвета, 1963.

Селенић, Слободан, *Ангажман у драмској форми*, Друго издање, Београд, Просвета, 2003.

Todorović Lakava, Dušica, *Memento: Susreti na pragu*, Beograd, Filološki fakultet, Bariprint, 2022.

Харис, Томас А., *Ја сам ОК, ти си ОК: трансактиона анализа Ја-Ти односа*, превео Живорад Јанковић, Нови Сад, Психополис институт, 2011.

Џејмс, Муријел, Џонгвард, Дороти, *Животни победник : сви смо рођени за успех,* превели Вера Варади, Љиљана Арсенијевић-Радивојевић, Срђан Арсенијевић, Нови Сад, Психополис институт, 2008.

Nevena Lazarević

SIX CHARACTERS IN SEARCH OF AN AUTHOR BY LUIGI PIRANDELLO AND *MOTHER COURAGE* BY BERTOLT BRECHT – THE DRAMA TRIANGLE AND KARPMAN'S ANALYSIS

(Summary)

Both Brecht's and Pirandello's dramaturgies deviate significantly from traditional forms, using their characters to provoke deep reflection on meaning of life and our perception of reality. Their distinctive approaches encourage critical thinking and purposeful action.

As Selenić explains, Pirandello's use of masks highlights the fluidity between the "real person" and the "dramatic character." It also shows that the staged illusion of a real person is presented as anti-illusionistic, aiming to expose the true nature of humanity[66].

In contrast, Brecht is more concerned with society, encouraging critical thinking and making us the members of society who think with clarity and urging us to act with common sense in order to make the world a better place. Regarding transactional analysis, the Drama Triangle and psychological games, it is clear that they pervade interpersonal relationships in real life, but they are also an indispensable part of literary works.

This raises an important question: how effective can a drama be if it lacks elements like psychological games and toxic relationships similar to those in the Drama Triangle? The analysis in this paper suggests that these elements are crucial, as they add depth and interest to the drama.

Although Brecht and Pirandello focus on different aspects–Pirandello on personal identity and Brecht on societal dynamics–both explore the theme of humanity. The family, central to their dramas, represents a smaller part of the larger social context. Brecht often uses the family as a symbol for

[66] Слободан Селенић, *Ангажман у драмској форми*, Београд, стр. 100.

the community, while Pirandello looks at individual experiences within the family. Both playwrights show that understanding the interactions between characters – whether through personal change or societal critique – reveals important truths about human behaviour and relationships.

In both dramaturgies, the dynamics between characters – whether through personal transformation or societal critique – serve to illuminate deeper truths about human behavior and social relationships. Understanding these interactions enhances our appreciation of how both playwrights use drama to comment on and challenge the nature of human connections.

Keywords: Brecht, Pirandello, epic theater, anti-illusionist drama, alienation, *Mother Courage and Her Children*, *Six Characters in Search of an Author*, comparative analysis, transactional analysis, Drama triangle.

Примљено 16. април 2024, прихваћено за објављивање 7. октобра 2024. године.