

## FIGURE DRAMSKOG ZAPLETA

Rad<sup>2</sup> se bavi načinima transformacije dubinske strukture u površinsku strukturu i slične dramske forme. Zaplet tzv. kanonske forme drame (aristotelovsko-hegelov tip dramaturgije) određuje se u odnosu na delatni lik i njegov cilj u radnji. Uspostav se zato međustrukturalni model sa glavnim figurama zapleta (subjekat, intrigant, ko rektor, režiser), čime se određuje ritam radnje i definiše tipologija zapleta. Koriste se iskustva naratologije na polju istraživanja priče, građe, oblikovanja sižea.

*Ključne reči:* drama, struktura, zaplet, figure, aktancijalni model, naratologija.

1.0. Naratologija nije veću pažnju posvećivala drami, pogotovo kad je reč o srpskoj nauci, što se može razumeti premda je nastala na izučavanju pripovednih tekstova. Međutim, naratološka istraživanja i te kako su plodotvorna i za tumačenje dramskog teksta. Tako je razvoj lingvistike, generativne gramatike omogućio istraživanje dubinske strukture i u drami<sup>3</sup>, pa se svojevremeno kao najuticajniji izdvojio aktancijalni model renomirane francuske teoretičarke An Ibersfeld (pored A. Gremasa), bez obzira na upućivanje primedbe (uglavnom se radi o rasporedu aktanata i usmerenju strelica, gde se jedino ne dovodi u pitanje osnovna osa: subjekat → objekat).<sup>4</sup> Značajni iskorak napravio je i nemački teoretičar Manfred Pfister u svojoj studiji *Drama, teorija i analiza*, baveći se komunikacijskim modelima dramskog i epskog teksta, naročito ispitujući transformaciju dramske priče u radnju. Od strukturalista i semiotičara ostalo je otvoreno pitanje, se i danas ne zapostavlja, na šta i ova studija nastoji da pruži odgovor, a glasi – kako se dubinske strukture transformišu u površinsku u konkretnim delima. Opšte poznatu podelu na površinsku i dubinsku strukturu dopunjavam utvrđivanjem međustrukturalnih figura, su transformacionog karaktera. Model zapleta zato tehnički delim na nivo figura zapleta i nivo radnje, predikata – u praksi oni su nedeljivi. Važno je odmah istaći da se predloženi teorijski


<sup>1</sup> sasa.pejcic@yahoo.com

<sup>2</sup> Rad je nastao u okviru projekta koji finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja: „Srpska književnost u evropskom kulturnom prostoru” (ON178008) Instituta za književnost i umetnost.

<sup>3</sup> „Dubinska struktura jedne rečenice jeste apstraktna forma koja leži u osnovi i koja određuje njeno značenje; ona je prisutna u umu, ali nije nužno direktno predstavljena u fizičkom signalu. Površinska struktura jedne rečenice jeste stvarna organizacija fizičkog signala u fraze različite veličine, u reči iz različitih kategorija, sa izvesnim partikulama, fleksijama, redosledom itd.” (Čomski 1972: 43)

<sup>4</sup> A. Ibersfeld je prva primenila aktancijalni model na pozorište A. Ž. Gremasa, jednog od najznačajnijih predstavnika strukturalne semantike. V. Miočinović 1981: 21–22.

okvir zasniva na kanonskoj formi drame, odnosno na aristotelovsko-hegelovskom modelu dramaturgije koji je vladao do naturalističke drame, a tokom XX veka pretrpeo znatne strukturne, poetičke izmene, te se još donekle održao u komediji.



1.1. Neosporno je da zaplet čini serija promena i situacija, takođe je neosporna strukturna međuzavisnost lika, situacije i zapleta. Teorijska platforma polazi od dubinske strukture (aktancijalni model) i od važeće podele na priču i siže.<sup>5</sup> Budući da dramski zaplet predstavlja konkretizaciju sižea (nije neuobičajeno da siže strukturira dva zapleta), kvantitativno, ako se radi o jednom zapletu, on obuhvata tekst od ekspozicionih informacija, pa sve do raspleta. Konstituisanje zapleta zavisi od problemskih situacija, prepreka na koje nailazi lik (ili likovi), ujedno i želje, koja bar kod jednog lika mora da se pretoči u nameru, voljni, svesni čin da ostvari određeni cilj. Zdenko Lešić ističe da se nakon rasapa metafizike, sukob tumači sve više u pojmovima dramaturgije: „To shvatanje drame kao sukoba, konflikta, borbe, kao suprotstavljenih htijenja, dobilo je krajem XIX stoljeća sve više pobornika, naročito otkako je tada ugledni francuski istoričar književnosti Ferdinand Brinetjer (1849–1906) objavio svoju kratku raspravu pod naslovom *Zakon drame* (1894), koja je vrlo brzo postala poznata širom svijeta” (1990: 75–76)<sup>6</sup>. Posle F. Brinetjera i Brander Metjuz (1852–1929) je isticao voljni čin, rešenost lika da dođe do cilja kao suštinsku odliku drame.<sup>7</sup> Kasnije će Viljem Arčer dovesti u pitanje volju junaka koja nailazi na prepreke, pa je ukazao da prepreka ne mora biti suština drame, već da je to najpre *kriza* (Arčer, 1977: 16–20). S obzirom na to da se ovde predložena teorija dramskog zapleta temelji na tekstovima od staroatinske i starorimske drame pa sve do moderne drame, pojmovi sukoba, borbe, volje, krize, moraju se zadržati, jer čine osnovu radnje. U tom smislu, piše Lešić, podsećajući da u istoriji dramske književnosti nailazimo na brojne drame čija je radnja zasnovana na sukobu, kao i da ima drama čija se radnja razvija kao niz konfliktnih situacija kojima „više pristaje riječ kriza nego borba”. Takođe nije mali broj drama u kojima je sukob pomeren iz same radnje u metafizički plan (Lešić 1990: 79). Prema tome, polazeći od površinske strukture, zaplet obrazuje želja, namera i radnja lika (ili likova u složenom zapletu), koja nailazi na prepreke ka određenom cilju. (Uspeh glavnog junaka, kao i učešće pomoćnika je irelevantno za tipologiju.) Jednovremeno se mora voditi računa i o dubinskoj strukturi.

2.0. Površinske strukture (likovi, radnja, dijalog) nisu nimalo beznačajne, čega je i Ibersfeld svesna, jer se dubinskoj strukturi prilazi preko površinske, ali se u ana-

<sup>5</sup> Videti: A. Pejčić 2016: 8.

<sup>6</sup> Brinetjer je izveo dalekosežni zaključak, imajući u vidu tada još vladajući aristotelovsko-hegelovski model dramaturgije: „Bilo da je u pitanju drama ili farsa, ono što tražimo u dramskom djelu je predstavljanje volje ili htijenja, koje stremlji ka nekom cilju, svjesno sebe i postupaka kojim se služi” (Lešić 1990: 84).

<sup>7</sup> „Odlučna volja, rešena da ostvari svoj cilj, to je ono što uvek nalazimo u dramskoj formi; i to je ono što ne nalazimo u lirici ili epu.” (Lešić 1990: 90).



lizi ide i od dubinske ka površinskoj. Pored namere da definišem zaplet, ustanovim osnovne činioce strukture dramskog zapleta, cilj ovog rada je i da premosti jaz između dubinskih i površinskih struktura. Naime, aktancijalni modeli (obično ih je više u dramskom tekstu) mogu biti i te kako korisni za ustanovljavanje mogućnosti koje nudi dramska priča, pa odatle i za različite inscenacije. Opasnost je da se aktancijalni model zasniva na priči ((građi) kao najvišem stupnju apstrakcije, a ne, kako bi trebalo, na radnji (scenskoj i skrivenoj). Sledeći je problem kako se aktancijalni model transformiše u površinsku strukturu. Pitanje postaje još jasnije, očiglednije ako se uzme aktancijalni model kao polazna osnova, popune kućice pošiljaoca i primaoca, objekta i na osnovu te skice pokuša napisati dramski tekst. Upravo zbog specifičnosti dramskog pisma (multimedijalnost, praksa označavanja, ludički obrazac), uočava se potreba za dinamičkim modelom međustrukture, jer se aktancijalnim modelom samo fiksiraju opšti tokovi i nosioci radnje. Zato na ovom mestu i treba podsetiti na davnašnje upozorenje francuskog teoretičara i teatrologa Patrisa Pavis (2002: 95) da „traženje dramskih struktura treba da bude više jedan metod strukturisanja nego kakva fotografija strukture.”

Aktanti aktancijalnog modela mimo crteža mogu se navesti sledećim redosledom: pošiljalac (konkretan, apstraktan) – subjekat – objekat (želje) – pomoćnici – protivnici – primalac (konkretan, apstraktan).<sup>8</sup> Aktanti pomoćnik i protivnik najmanje su kategorizujuće uopšteni, jer se jasno diferenciraju u površinskoj strukturi, kao i njihovo prelaženje iz jedne u drugu poziciju. Zato je kasnije A. Ž. Gremas odustao od ovih aktanata uvodeći *augzilizanta* kao aktancijalnu ulogu, koji može funkcionisati kao pomagač ili protivnik (Prins 2011: 22–23). Sa subjektom stvari stoje drugačije. Ibersfeld aktant subjekat određuje u odnosu na radnju („strelica želje”) i objekat, pa je za nju „subjekat ono ili onaj oko čije se *želje* organizuje radnja”, odnosno „onaj čija pozitivnost želje i sve prepreke na koje ova nailazi pokreću mehanizam celog teksta” (Ibersfeld 1982: 60).

2.1. Figure u vezi sa dramskim zapletom prvi pominje Etjen Surio u svojoj glavovitoj studiji *Dvesta hiljada dramskih situacija* (1950).<sup>9</sup> Ispitujući dubinsku strukturu, Surio kreće (donekle) i ka međustrukturi koju ovde uspostavljam, pa raspored sila, dramaturške funkcije („specifično delovanje lica u situaciji”) dovodi u vezu, kao i situacije, sa šahovskim figurama i poljima. Surio razlikuje konkretna lica dramskog teksta od dramaturških funkcija (arbitar, molitelj, suparnik itd.), istakavši kapitalan rezultat svoje analize: „Dovoljno je da isto scensko lice otelovljuje jedno, dva ili tri funkcionalna lica (kao što je u šahu Kraljica, zahvaljujući svojim dinamičkim mogućnostima istovremeno i Lovac i Top), pa da zasija ona svetla i plodonosna istina: moguć je ogroman broj različitih kombinacija koje stvaraju na hiljade raznih situacija [...]” (Surio 1982: 49–50). Danski lingvist Hjelmslev postavio je takođe polazište za semio-

<sup>8</sup> Videti detaljnije: Ibersfeld 1982: 45–82.

<sup>9</sup> „Dramska situacija je *strukturalna figura* koju u određenom trenutku radnje obrazuje izvestan *sistem sila* – sistem sila [...] koje otelovljuju, trpe ili oživljavaju glavna lica tog trenutka radnje.” (Surio 1982: 42)

tičku raspravu. Definisao je *figuru* kao neznakovni činilac znakova i to podjednako na fonologijskom nivou izraza i na semantičkom nivou sadržaja (Biti 1997: 95), odnosno terminom figura odredio je sve jezičke elemente koji nisu ni označitelji ni označenici. (Dikro/Todorov 1987: 171). Sledeći Hjelmsleva, figurativizacija je za Gremasa „samo jedna faza generativne putanje (*parcours génératif*) diskursa u svijesti primatelja, i to ona u kojoj aktanti podliježu semantičkom ulaganju (*investissement sémantique*) tako što dobivaju odgovarajuća obilježja ili vrednosti” (Biti 1997: 95). Gremas figure ne razmatra sa stanovišta klasične retorike, već lingvosemantike, pa su figure kod njega „semička jezgra”, odnosno „nuklearne jedinice značenja” (Bunjevac 1978: 112–122).

Sledeći navedene teorijske rezultate, termin figure koristim u terminološkom, naratološkom značenju entiteta koji je fokalizovan, prevodeći delokrug aktanta na površinsku strukturu radnje (aktivnost lika), i u metaforičkom značenju, jer raspored regulatora zapleta, njihova kretanja odgovara kretanju figura u šahu sa jasno određenim delokrugom, pravicima kretanja, mogućnošću kretanja.

Zaplet dramskog teksta razlikuje figure: subjekta, korektora, intriganta i režisera. Reč je o regulatorima zapleta, odnosno figurama od kojih zavisi radnja (kretanje, poboljšanje, pogoršanje, različiti izbori junaka). Pored njih, zapleti su naseljeni figurom objekta (likovi instrumenti radnje subjekata, čije se učesće svodi samo na određena kretanja) i statičnom figurom (likovi reflektori, pasivni). Figura subjekat zapleta ne mora se poklapati uvek sa aktantom subjektom. Figuru korektora popunjavaju aktanti pomoćnici iz dubinske strukture. Figuru intriganta najčešće popunjava aktant protivnik, ali su brojni primeri i kad je popunjava aktant pomoćnik ili pošiljalac. Specifičan je status režisera, figuru, zavisno od radnje zapleta, mogu popuniti aktant pomoćnik i protivnik. Treba naglasiti da figure ne kopiraju aktante, odnosno nisu homologne aktantima, jer se likovi kreću nekad iz jedne u drugu figuru tokom zapleta, i jer su figure sporadično aktivne. Prepreke, ako su personalizovane, popunjava aktant protivnik i takođe neku od regulišućih figura (subjekat, intrigant, korektor, režiser). S druge strane, problemski čvorovi, redovno apstraktni, nemaju odgovarajući aktant. Na kraju, ne manje važno, objekat aktancijalnog modela konkretizovan je sa ciljem/ciljevima ka kojima se upravlja subjekat.

3.0. Za određivanje strukture i tipa zapleta ključna je figura subjekta kao nosilac, regulator radnje. Figuru subjekta zapleta popunjava lik (ili likovi) koga pokreće želja, namera da preduzme radnju i dođe do svog cilja (ne samo glavni junaci, odnosno aktanti subjekti). Subjekat zapleta je, dakle, lik koji nešto želi za sebe, i zato se radnja zapleta postavlja u odnosu na njegovu tačku gledišta. Subjektovu radnju odlikuje planski, nesamostalan, nenametnut cilj (koji nekad projektuje drugi lik), pri čemu se može koristiti prevarama, lažima. Ukoliko je zaplet jednostavan, figura subjekta jednaka je aktantu subjektu, odnosno glavnom junaku u površinskoj strukturi. Međutim, u složenim zapletima aktivirano je više figura subjekata i u tom slučaju drugi subjekti ne poklapaju se sa aktantom subjektom.

Izbegavam ideološko čitanje, i u tome je najveća razlika u odnosu na subjekat dubinske strukture. Ovde se ne radi o pozitivnosti želje, kao u aktancijalnom modelu

An Ibersfeld; želja može biti i negativna, ali jasno predočena i mora; što je ključno za ovu figuru, preći u radnju. Isto tako, može želja biti pozitivna (osvojiti devojkicu, sačuvati je od drugog), a da se lik služi prevarom, podvalom. Irelevantna je zato etika želje (pozitivnost, negativnost), već je ključno da li lik razvija, kreće radnju ili ne. Ukoliko nema radnje, već se javlja samo želja, subjekat je blokiran, njegova figura se povlači u korist drugih, njegovih alternacija (korektor, intrigant, režiser). U tom slučaju takav lik može biti aktant subjekat dubinske strukture, ali ne i subjekat zapleta i zaseda figuru objekta. Sledeća ključna razlika između aktanta subjekta i figure subjekta je ta što se može javiti više figura subjekata u radnji jednog zapleta (dva, tri, ređe četiri), te se na taj način dobija konfiguracija složenih zapleta, naspram jednostavnih sa jednom figurom subjekta. Naročito su u složenim zapletima teatralizovani antagonistički odnosi, radnja i protivradnja figura subjekata, s tim da dramska fokalizacija favorizuje određen lik; ređi su slučajevi kada su ravnomerno fokalizovani subjekti. Aktancijalni model ne poznaje takvu mogućnost. Tako je u modelu prisutan jedan aktant subjekat, ali Ibersfeld ukazuje i na višestruke modele, postojanje u tom slučaju dva subjekta u radnji. Međutim, ne razvija detaljno to zapažanje.<sup>10</sup> Prema tome, figuru subjekta popuniće svaki lik koji radnju želi da izvrši u svoju korist (posredno ili neposredno) i angažovan je tokom celog zapleta (glavnog ili nekog sporednog) u kretanju ka svom cilju, što znači da se ne radi samo o tradicionalno shvaćenom junaku (Šekspirov Jago je subjekat zapleta, dok se Otelo može odrediti samo kao aktant subjekat dubinske strukture, gde Jago popunjava kućice pošiljaoca, primaoca i protivnika). Put do cilja preče otežavajuće okolnosti, prepreke, a može se javiti i protivradnja (drugi subjekat, širi krug protivnika, pomoćnika, više situacija segmenata radnje). U površinskoj strukturi lik može biti i pasivan (postojanje želje, ali odsustvo scenskog čina, pa umesto gusto fokalizovanog lika deluje aktant pomoćnik, odnosno figura korektora ili režiser, kao i drugi subjekat). Kada je subjekat zapleta antagonist (antagonistička igra), u tom slučaju jasno se definiše objekat teatralizacije, nosilac uglavnom vrlina, ili lik koga će antagonistička igra popraviti ili kazniti. U nauci je već ukazano na taj slučaj, pa se govori o antisubjektu.

Postojanje antisubjekta neminovno je uslovljeno ideologijom radnje, intencijom. U takvoj konfiguraciji subjekat je naročito u komediji redovno pozitivno profilisan. Ciljevi antisubjekta suprotni su subjektivim i on je takođe u potrazi za ciljem (Prins 2011: 21–22). Dobar primer antisubjekta/antagoniste je zaplet Šekspirovog *Otela*. Jago je antisubjekt radnje zapleta, dok je Otelo objekat teatralizacije zapleta (i figura objekat). Otelova radnja je projektovana Jagovom radnjom, nije samostalna, ni planska, niti je definisan njegov cilj. Pokretač i nosilac radnje zapleta jeste Jago (želja, namera za osvetom). Figuru subjekta drugog, sporednog zapleta može takođe popuniti aktant protivnik. U Molijerovoj komediji *Gradanin plemić*, Dorant, propali plemić, predstavlja se Žurdenu kao prijatelj, prevarom mu izvlači novac, kupuje skupocene poklone Dorimeni, svojoj ljubavnici, tobože u Žurdenovo ime,

<sup>10</sup> „Nije teško uočiti ili naslutiti sledeće: ako je nekad teško utvrditi subjekat aktancijalne rečenice, to je stoga što postoje i druge moguće rečenice, sa drugim subjektima, ili transformacije iste rečenice koje mogu dovesti protivnika ili objekat u položaj mogućih subjekata.” (Ibersfeld 1982: 69).

koristeći se njegovom naivnošću, pokondirenošću. An Ibersfeld ističe da aktant subjekat u aktancijalnom modelu ne može biti lik koji nešto podeseuje i želi da to očuva. Prema tome, subjekat zapleta je lik koji želi, namerava i vrši radnju za sebe i pritom nailazi na prepreke (voljni momenat tipičan za dramaturgiju 19. veka). Prepreke omogućavaju da se njegova radnja kristališe, iskaže voljni momenat, učvrsti namera, dinamizuje kretanje ka cilju želje. Subjekt zapleta ne mora biti izrazito fokalizovan, tj. ne mora biti objekat teatralizacije. U tom slučaju treba razlikovati objekat želje dubinske strukture (potraga je suviše uzak pojam) i objekat teatralizacije u površinskoj strukturi.

Ima takođe primera kada jedan lik popunjava figuru subjekta u glavnom i sporednom zapletu (dva različita cilja lika, ali značenjski srodna). Radi se o složenim radnjama sa veoma aktivnim likom koji je prisutan u svim situacionim odnosima. Tako Harpagon u Molijerovoj komediji *Tvrđica* popunjava figuru subjekta u glavnom zapletu (cilj: želja, namera da se oženi Marijanom) i u sporednom zapletu (cilj: želja, namera da svoju kći Elizetu uda za starog Anselma). Shodno ovoj mogućnosti, u komediji ima primera sa pasivnim likovima aktantima subjektima (bliski srodnici) koji vršeći radnju u korist mladih, ujedno je obavljaju i iz svojih interesa (*Put kroz prozor*, Skrib/Lemon).

Da ne bi došlo do zabune, figura subjekta jeste važna za zaplet, ali to ne znači da jedan lik mora celim tokom biti aktivan. Ovde se ne radi o tipovima (površinska struktura) ili aktantima (dubinska struktura) na osnovu kojih se likovi precizno klasifikuju, već su u pitanju strukturni činioци zapleta, njegovi regulatori. U tom smislu figura subjekta se može objasniti na primerima Sterijine *Pokondirene tikve* i Nušićevog *Narodnog poslanika*. Sterijina Fema želi da promeni svoju ličnost, zatim menja odnose, želi da uda kćer za filozofa Ružičića, želi da živi kao otmene gospođe, potom se javi želja, namera da se uda za filozofa. Celim tokom zapleta Fema je aktivna, pored želje izražene su planske namere, radnja i stoga ona sve vreme popunjava ulogu subjekta. Nušićev Jevrem takođe ima želju (kandidatura, pobeda, potajan plan), javlja se i namera (angažovanje Srete), ali kad treba i formalno nameru pretočiti u radnju, nastupaju blokade. Jevremova scenska radnja odvija se ne bez otpora, dok je nešto aktivniji van scene (skrivena radnja) i u direktnom sukobu sa Ivkovićem (otkaz sobe i veridbe). Za razliku od *Pokondirene tikve*, u *Narodnom poslaniku* nije sve vreme aktivna figura subjekta, te umesto Jevremove radnje (agitacija, spletkarenje) dejuju Sreta i Sekulić kao akteri pomoćnici, odnosno figure korektora i intriganta.

Ne treba gubiti iz vida razliku između subjekta zapleta i subjekta priče, odnosno aktanta. Mnogi istraživači, ne uzimajući ovu distinkciju u obzir, zapadali bi u ćorsokak kada bi pokušavali da lociraju subjekat u aktancijalnom modelu i glavnog junaka radnje. Kako se priča dramskog teksta kao najviši nivo apstrakcije naknadno sklapa, rekonstruiše, dolazi nekad do zabune ko je aktant subjekat u aktancijalnom modelu. Ređi su previdi kad se pokušava locirati glavni lik/junak. Ovde se opet treba vratiti na razlikovanje površinskih (likovi, dijalog, radnja) i dubinskih struktura (opšti model). Tako na nivou priče može se otkriti glavni lik, aktant, subjekat, ali da prilikom konstrukcije sižea i zapleta taj lik ne bude teatralizovan kao subjekt radnje ((prisustvo želje, odsustvo namere, konkretne radnje). Stoga treba obratiti

naročitu pažnju na likove koji svoje želje pretvaraju u dela. Time se udaljava od subjekta aktancijalnog modela (dubinska struktura), ali se još ne prilazi glavnom junaku (površinska struktura). Odatle se i strukturalna tipologija zapleta smešta u međuprostor, središnji nivo – međustrukturu. Primera radi, Šekspirov kralj Lir jeste glavni junak priče i zapleta u tom tradicionalno shvaćenom junaku kao liku oko koga se razvija radnja. Ipak, Lir je samo pokretač radnje (podela kraljevstva), ali zaplet razvijaju svojim radnjama kćeri Gonerila i Regana (suzbijanje očeve vlasti, namera da preuzmu apsolutnu vlast), a Lir zaposeda figuru objekta, ujedno i objekta teatralizacije. Specifičniji je primer Kalderonovog kralja Bazilija (Život je san), gde je kralj nesumnjivo junak priče (zatočio tek rođenog sina Sigizmunda u tamnicu vođen proročanstvom zvezda. Međutim, u radnji zapleta Bazilije vrši eksperiment (privremeno pušta na slobodu sina, pružajući mu počasti koje priliče knezu da bi video kako će se ponašati; potom ga opet uspava i vrati u tamnicu). Sigizmund jasno iskazuje želju, nameru (osloboditi se tamnice, osvetiti se, gospodariti) i tokom zapleta pravi cilj se kristališe (osvojiti vlast i primereno vladati). Cilj je dobrim delom projektovan, usmeravan, što zavisi od figure režisera koju upravo popunjava kralj Bazilije. Smatrajući da zaplet tvore likovi koji delaju, Aristotelovu tipologiju junaka (neki likovi su bolji, neko gori) Nortrop Fraj (2000: 45–46) uzima za razvrstavanje fikcionalnih dela „prema junakovoj moći djelovanja, koja može biti veća od naše, manja ili otprilike jednaka.”

Stožerna pozicija figure subjekta zapleta može se sažeti na sledeći način: želja > namera > (planska, iznuđena) radnja > prepreke > izvršen/neizvršen čin, ostvaren/neostvaren > cilj.

Tip zapleta određuje se prema broju aktivnih figura subjekata. Jednostavni zapleti (stepenasti, linearni, vertikalni, etapni) strukturirani su na aktivnoj figuri subjektu. Subjekat je stalno isturen, nosilac radnje, dok su druge figure skrajnute, povremeno aktivne, pa pored subjekta najčešće su akciono prisutne druge regulišuće figure. Kod složenih zapleta aktivno je više figura subjekata. Na osnovu pozicioniranja, zatim broja subjekata, kao i drugih dinamičkih figura (korektor i intrigant u prvom redu) strukturiraju se različiti zapleti (zvezdasti, lepezasti, paralelni).

3.1. U međustrukturi naročito se izdvaja figura korektora zapleta koja je pozicionirana bliže subjektu. Popunjava je lik (ili likovi) koji bitno utiče na radnju tako što popravlja, poboljšava situacione odnose, otklanja prepreke, posledice antagonističke radnje, preusmerava radnju ka cilju kojem stremi figura subjekta (pomaže usmeravanju i/ili preusmeravanju radnje zapleta). Češće se aktivira kad je subjekat blokiran, mada može se javiti i paralelno sa subjektom (tada je popunjena aktantom, akterom pomoćnikom). Nema ličnog interesa, odnosno ne deli isti cilj sa subjektom. Ovu figuru često popunjavaju rezoner (površinska struktura) i/ili aktant pomoćnik (dubinska struktura), ali ne mora je sve vreme popuniti jedan lik, već je nekad to više likova. U klasicističkoj komediografiji rezoner je bio zastupnik autorskog stava, profilisan u odnosu na didaktiku zapleta. U delokrug rezonera spada kažnjavanje ili prekorevanje negativnih likova, ispravljanje („lečenje”) nemoralnih postupaka i nagrađivanje, afirmisanje pozitivnih likova i vrednosti, mahom primarno fokalizovan u

završnoj fazi zapleta i u raspletu. Figuru korektora može popuniti i negativno atribuiran lik (tip spletkaroša) koji iz svojih interesa doprinosi povoljnom raspletu (parazit Ligurio u Makijavelijevoj komediji *Mandragola* vodi radnju kao najisturenija figura). Korektor zapleta je naročito čest u komedijama koje nemaju izrazite subjekte, takođe i u dramama u kojima likovi iskazuju želje, ali ne preduzimaju radnju, pa u tim slučajevima korektor zapleta obavlja radnju umesto njih.

3.2. Figura intriganta je dinamička i glavni uzročnik poremećaja situacionih odnosa, odnosno kretanja ka nepovoljnim, napetim situacijama. U nauci su funkcije likova koji se koriste spletkom, podvalom, lažima, redovno objedinjene terminom spletkaroš (intrigant). Tip intriganta (površinska struktura) redovno spletkari za sebe, podvaljuje, laže zbog svojih interesa i u želji da naudi, obično izuzetno pozitivno profilisanom liku/glavnom junaku. Zato se u međustrukturi neretko javlja kao figura subjekta. Tako u drami A. Ostrovskog *Bez krivice krivi*, glumica Koronikina (tip spletkošice koja popunjava figuru subjekta), ljubomorna je na slavu koleginice Kručinine, želi da je protera, smišljajući glasinu o njenoj mračnoj prošlosti (napuštanje dece). Podvalama, spletkama koriste se i figure režisera, korektora, intriganta, pa i subjekta. Subjektu mogu biti date ingerencije figure intriganta (podvala, prevara, laž), ali to ne znači da lik prelazi iz figure subjekta u figuru intriganta sve dok su te radnje podvale, prevare sredstvo kretanja ka njegovom planskom cilju. Osnovna odlika figure intriganta jeste, dakle, pogoršanje radnje, situacione pozicije subjekta i konstituisanje prepreka, problemskih situacija koje subjekat udaljuju od cilja. Dok figura korektor utiče na poboljšanje radnje interesno vezane za figuru subjekta (poboljšanje može biti relativno, dati različite rezultate), dotle figura intrigant utiče na negativnu dinamiku dramskog sveta, odnosno na procese pogoršanja<sup>11</sup> i preusmerenju zapleta u nepovoljnom smeru po subjekat. Takođe ne mora ovu figuru popuniti jedan lik, niti sve vreme, već može više likova naizmenično. Lik koji popunjava ovu figuru radi za drugog (direktno ili indirektno) ili samo bezinteresno dovodi do pogoršanja situacionog odnosa, udaljujući subjekat od cilja. Takođe i figura subjekta može svojim kretanjem/delovanjem pogoršati situaciju po svoju poziciju, kretanju ka cilju.

Suprotno subjektu, figura intriganta ima širi delokrug aktivnosti u zapletu. Važno je znati da ona nije sve vreme aktivna, već se sporadično aktivira po potrebi razvoja (često tokom ekspozicije u graničnoj situaciji). Nije retko da određeni lik tokom zapleta prelazi iz jedne u drugu, treću figuru (korektor, intrigant, režiser). Ovu figuru popunjava aktant protivnik, ali u toj poziciji može se naći i aktant pomoćnik. Drugim rečima, određeni lik može popuniti figuru intriganta (pogoršanje situacije), a da je dijametralno udaljen od tipa intriganta. U nameri da se radnja poboljša po junaka/figuru subjekta, približi cilju, dovede upravo do pogoršanja, negativnih posledica. Zato treba ukazati, jer je to ključno za dinamiku zapleta, na slučajeve kad lik naizmenično popunjava figure korektora i intriganta, čemu je srodna situacija kada pređe iz jedne u drugu figuru. Pijani Građanin u Karadelovoj komediji *Izgubljeno*

<sup>11</sup> Procesi poboljšanja i pogoršanja važni su u razvoju pripovesti o čemu je pisao Klod Bremon (*Logika narativnih mogućnosti*), ali još pre u drami, tj. zapletu M. Bunjevca (1978: 77–80).



*pismo* nehotice preda pismo opozicionaru Kacavenku (predradnja, pogoršanje situacionog poretka), svedok u zadnjem činu ne uzme kompromitujuće pismo (skrivena radnja). Ovaj primer je dobar kao katalizator uticaja nefokalizovane radnje koja određuje ritam i situacioni odnos u trouglu (Tipatesku – Zoe – Zaharija). Slično je i u Nušićevom *Narodnom poslaniku*, gde je subjekat radnje Jevrem, ali njegovo učešće u radnji zapleta u defanzivi je naspram uticaja Srete koji u nameri popunjava figuru korektora, ali u posledicama svoje radnje i intriganta, pogoršavajući indirektno Jevremovu situaciju (plakat o preotimanju žene, iznenadno dovođenje glasača u Jevremovu kuću). Na taj način zaplet se kreće naizmeničnim akcionim pozicioniranjem subjekata, korektora i intriganta, što je karakteristično za komediju (vilenjam Malik u Šekspirovoj komediji *San letnje noći*). U komediji Pjera Marivoa *Igra ljubavi i slučaja* Orgon i Mario (otac i sin) popunjavaju figuru intriganta jer znaju za obostranu prevaru mladih (prerušavanje u uloge svojih slugu), te pogoršavaju situacioni razvoj i podižu komičku napetost. U jednočinki Koste Trifkovića *Čestitam*, sluškinja prenosom vesti, izveštajima (gde je žena, s kim je otišla, gde je muž, šta je naumio) doprinosi poremećaju situacionih odnosa (apriorni sudovi, opšta potera) i ritmu zapleta. Isti primer sa prenosom vesti zapaža se i u *Revizoru* N. Gogolja (Dopčinski i Bopčinski). Takođe i u tragediji brojni su primeri da aktant pomoćnik utiče na negativan ishod radnje subjekta tako što popuni figuru intrigant (Ledi Magbet, Magbet, Šekspir). U Rasinovoj tragediji *Fedra*, sluškinja Enona u nameri da pomogne Fedri, podstakne da izjavi ljubav Hipolitu, što će preusmeriti zaplet ka tragičnom raspletu.

3.3. Figura režisera specifična je u odnosu na ostale jer može biti vidljiva u površinskoj strukturi, odnosno biti konkretizovana likom u čijoj radnji se jasno uočava semantika režije. Stoga je režiser jednovremeno i figura i akter (površinska struktura), kao što je slučaj sa aktantom pomoćnikom i akterom pomoćnikom. Za razliku od drugih figura, figuru režisera sve vreme popunjava određen lik, retko je napuštajući, ali se može desiti i da dođe do zamene (umesto jednog lika, drugi; dvorkinja Marija i Tobija, *Bogojavljenka noć*, Šekspir). Pošto su iščezli bogovi kao tvorci drugostepene fikcije u antičkim dramama, lik režiser sve više se personalizuje i postaje aktivniji, prisutni deo sveta teksta.<sup>12</sup> Režiser zadržava i neretko ispoljava svest o glumi i manipulaciji pri čemu su drugi likovi kao objekti njegove radnje manje ili više u vlasti ludičke varke. Režiser konstituiše radnju (čarobnjak u Šekspirovoj *Buri*), usmerava interakciju likova, inicira ili podstiče glumu/igru uloge (prosci Lagranž i Di Kroazi u Molijerovim *Smešnim preciozama*) ili, a što je retko, istupa kao pozorišni režiser (Hamlet i putujući glumci).<sup>13</sup> Jedna od funkcija režisera (podstrekača ludizma) jeste da demaskira određene likove, naročito u komediji. U komedijama koje neguju didaktički stav u figuri režisera prepoznaje se i akter rezoner. Režiser može imati i

<sup>12</sup> U srpskoj nauci, o režiseru/reditelju temeljno je pisala Marta Frajnd u kontekstu jedne od ključnih funkcija zapleta u engleskoj renesansnoj komediji, koji rukovodi promenom identiteta likova, te je izrazita osobina „reditelja u zapletu” da drže sve konce radnje u svojim rukama i da pomeranjem ličnosti oko sebe vode radnju ka rešenju koje im odgovara.” (Frajnd 1973: 179)

<sup>13</sup> O funkciji režisera u kontekstu pozorišta u tekstu videti: A. Pejčić 2012: 29–30.

ulogu pomoćnika koji vodi radnju, pomaže kretanju ka povoljnom ishodu, odnosno preuzeti ingerencije korektora. Osnovna razlika među ovim figurama je u ludičkom činu, dok ih spaja odsustvo ličnog interesa u doseganju subjektovog cilja. U nekim slučajevima režiser u sebi objedinjuje ove suprotstavljene aktere pomoćnika i protivnika, ali ne jednovremeno (prelazak iz jedne u drugu poziciju). Takav je slučaj u Molijerovoj komediji *Uobraženi bolesnik*, gde Toaneta popunjava figuru režisera (ali i korektora prethodno), glumeći lekara i podstičući na glumu Argana, pa u odnosu na njega kao subjekta ona je naizmenično i akter protivnik (pokušava da ga odgovori da uda kćer za doktora) i pomoćnik (pomaže mu da spozna šta zapravo misli o njemu žena i koliko ga kćer voli). Međutim, režiser je i tipična međustrukturalna figura kada ne nameće ludički obrazac nekom liku (odnosno kada se ne teatralizuje gluma), već samo upravlja likom (ili likovima), utiče na njegovu radnju, usmerava je bez neposredne koristi, ali na način koji odgovara ludičkom obrascu (projektovanje radnje koja semantizuje pozorišni čin). U Gogoljevoj komediji *Ženidba* Kočkarjev utiče na Potkoljosina, usmerava njegovu radnju, određuje je. Isti je slučaj u jednočinki Labiša i Mišela *Jedva steče zeta*, gde Vankuverova sestra, usedelica Galatea, usmerava radnju, određuje situacioni odnos (dovela proscu i ucenjuje svog brata Vankuvera da pristane na brak kćeri). Druga stvar je kada režiser programira radnju lika ka određenim postupcima, scenskim činovima, motivisan ličnim razlozima (interes, osveta, pakost, briga), kao što je slučaj sa kraljem Bazilijem (Kalderon, *Život je san*), nasuprot upečatljivom primeru sa Jagom (*Otelo*, Šekspir). Jago je tipičan subjekat (planski cilj) i samo se koristi delokrugom režisera. U tragediji, takođe, figura režisera može biti ključni činilac zapleta. U Kornejevom *Sidu*, infantkinja Dona Uraska, budući da ne može ostvariti svoju ljubav sa Rodrigom (želi da ga preboli), režirala je susret, posredovala zaljublivanju Rodriga i Himene (radnja priče), pa tokom zapleta sporadično podgreva taj odnos.

U odnosu na figuru intrigant, suprotno pozicioniran subjektovom cilju, figura režiser stoji iza subjekta usmeravajući njegovu radnju ka povoljnom ili nepovoljnom ishodu. U jednom zapletu retko se javljaju pored subjekta sve regulišuće figure (intrigant, korektor i režiser).

4.0. Ključno pitanje za teatralizaciju zapleta jeste: kako se dubinska struktura oblikuje na međustrukturalnom nivou zapleta? Tako što se aktanti: pošiljalac, pomoćnik i protivnik raspoređuju na figure korektora, režisera, intriganta, a aktant subjekat na figuru subjekat, ali ukoliko je zaplet složen, neretko aktanti protivnici ili pomoćnici zaposedaju figuru subjekta. Poseban slučaj je sa aktantom primaocem, koji može biti blokirana figura subjekat ili delimično aktivna figura subjekat. Prema tome, polazeći od dubinske strukture, odnosno aktancijalnog modela, na koji se u interpretaciji An Ibersfeld nadovezuju akteri, uloge i likovi, kao činioci površinske strukture, može se jasno predočiti međustrukturalni model sa figurama zapleta.

AKTANTI → FIGURE → AKTERI → (ULOGI) → LIKOVI  
 dubinska međustruktura površinska struktura struktura

Model zapleta sa figurama dolazi odmah posle aktanata, transformišući dubinsku strukturu u površinsku, odnosno oblikujući radnju tako što se odvaja od otiska dubinske strukture. Podela na aktere, (uloge) i likove nije od suštinske važnosti za razvoj radnje i zapleta, jer se homologno konkretizuje na taj način određeni akter, ali ništa ne govori kako se oblikuje radnja. Izuzev figure subjekta, druge figure nisu striktno popunjene određenim likovima tokom razvoja, niti u svakom zapletu moraju biti upotrebljene sve navedene figure niti svi likovi moraju biti raspoređeni prema svim figurama. Kombinacija dinamičkih figura (svih ili pojedinih), njihova pozicioniranja, način pomeranja, daje različite rezultate po konstrukciju i teatralizaciju zapleta. Inspirativne su mogućnosti sa figurom objekta (pasivan lik), koja kao gravitaciono središte okuplja druge figure, u prvom redu subjekat (*Kralj Lir*, Šekspir; *Krčmarica Mirandolina*, Goldoni). Ima slučajeva sa dramama i komedijama malog broja lica gde može biti aktivirano više figura. Tada likovi naizmenično popunjavaju različite figure. U osnovnoj radnji jednostavnog zapleta, strelici želje aktancijalnog modela, radnja se može naizmenično pogoršavati (intrigant) ili preusmeravati (režiser, intrigant, korektor) na putu ka cilju. Pozicioniranjem figura može se ostvariti veća ili manja predvidljivost razvoja zapleta, kao i raspleta (na koji način će se doći do cilja, ili neće).

### Literatura

- Arčer, V. 1977. *Stvaranje drame* (prev. Josip Kulundžić). Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Biti, V. (prir.). 1992. *Suvremena teorija pripovedanja*. Zagreb: Globus.
- Biti, V. 1997. *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Bunjevac, M. (prir.) 1978. *Strukturalni prilaz književnosti*. Beograd: Nolit.
- Volkenštajn, V. 1966. *Dramaturgija* (prev. Ranko Simić). Beograd: Umetnička akademija.
- Dikro, O./Todorov, C. 1987. *Enciklopedijski rečnik nauka o jeziku* (prev. Sanja Grahek, Mihajlo Popović). Beograd: Prosveta.
- Ženet, Ž. 1985. *Figure* (prev. Mirjana Miočinović). Beograd: „Vuk Karadžić”.
- Ibersfeld, A. 1982. *Čitanje pozorišta* (prev. Mirjana Miočinović). Beograd: Vuk Karadžić.
- Ibersfeld, A. 1997. „Rečnik ključnih termina pozorišne analize” (prev. Mirjana Miočinović). *Scena*, br. 5–6. 1996. *Scena*, br. 1–2, Novi Sad.
- Imami, P. 2012. *Dramaturgija igranog filma*. Beograd: NNK inetnacional.
- Kaler, Dž. 1990. *Strukturalistička poetika* (prev. Milica Mint). Beograd: SKZ.
- Kralj, V. 1966. *Uvod u dramaturgiju*. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Kralj, L. 2002. *Radnja*. TkH, br.3. Beograd.
- Lešić, Z. 1990. *Teorija drame kroz stoleća III*. Sarajevo: Svjetlost.
- Miočinović, M. (prir.) 1981. *Moderna teorija drame*. Beograd, Nolit.
- Pavis, P. 1985. „Dramski tekst prema pozorišnom”. *Scena*, br. 5. Novi Sad.
- Pavis, P. 2002. *Rečnik pozorišta*. TkH, br. 3. Beograd.

- Pavis, P. 2003. *Analiza savremenog dramskog teksta* (prev. Sava Anđelković). Ulaznica, br. 186–187. Zrenjanin.
- Pavis, P. 2004. *Diskurzivna struktura (intriga)* /prev. Sava Anđelković/. Ulaznica, br. 189–190. Zrenjanin.
- Pejčić, A. 2012. *Teatralizacija vlasti: komedije Branislava Nušića*. Beograd: Čigoja, 2012.
- Pejčić, A. 2016. *Zapletena igra: komedija srpskog realizma*. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Prins, Dž. 2011. *Naratoški rečnik* (prev. Brana Miladinov). Beograd: Službeni glasnik.
- Pfister, M. 1998. *Drama, teorija i analiza* (prev. Marijan Bobinac). Zagreb: Hrvatski centar ITI.
- Riker, P. 1993. *Vreme i priča* (prev. Slavica Miletić, Ana Moralić). Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Rimon-Kenan, Š. 2007. *Narativna proza* (prev. Aleksandar Stević). Beograd: Narodna knjiga.
- Romčević, N. 2004. *Rane komedije Jovana Sterije Popovića*. Novi Sad: Muzej pozorišne umetnosti Vojvodine.
- Sarazak, Ž.-P. /prir./ (prev. Mirjana Miočinović). 2009. *Leksika moderne i savremene drame*. Vršac: KOV.
- Surio, E. 1982. *Dvesta hiljada dramskih situacija* (prev. Mira Vuković). Beograd: Nolit.
- Fraj, N. 2000. *Anatomija kritike* (prev. Giga Gračan). Zagreb: Golden marketing.
- Frajnd, M. 1973. *Dramska iluzija u engleskoj renesansnoj komediji*. Beograd: IKUM, 1973.
- Šomski, N. 1972. *Gramatika i um* (prev. Ranko Bugarski, Gordana V. Todorović). Beograd: Nolit.

Aleksandar Pejčić

## FIGURE OF THE PLOT

### Summary

Experiences of narratology in the field of storytelling, as structure, and figuration of topics were used. Theoretically is defined an interstructural model with the main figures of the drama plot (subject, corrector, intrigant, director, object) which enable the transformation of the depth into surface structure: goal-oriented, nailing on the obstacles, turning in favorable or unfavorable direction. Based on positioning, movement and number of figures of the subject, the structural typology of the plot of canonical form of drama has been established.

*Keywords:* drama, structure, plot, figure, actant model, narratology