

AKTANTSKI MODELI

Lado Krajc

Razprava zasleduje in komentira historični razvoj aktantskih modelov. Ti so svojo danes uveljavljeno obliko in terminologijo dobili pri A. J. Greimasu, po njem pa je koncept povzela A. Ubersfeld, ga prilagodila posebnim zahtevam dramske vrste in ga uveljavila kot uporaben instrument dramske analize. V rudimentarni obliki se aktantski model pojavi že v 2. pol. 18. st. in sicer ga prvi definira italijanski dramatik Carlo Gozzi, ob koncu 19. st. mu sledi G. Polti in v 20. st. V. Propp in E. Souriau. V tem razvoju je Greimas dodal bistveno novo dimenzijo, oprl se je namreč na teze jezikoslovca L. Tesnièreja in aktantski model opredelil kot ekstrapolacijo sintaktične strukture.

1. Aktant – akter. Aktant je pojem, ki ga je Greimas povzel po jezikoslovcu L. Tesnièreju (*Éléments de syntaxe structurale*, 1965), ga dodal in razvil kot semiotično načelo; v dramatiko ga je prenesla A. Ubersfeld. V dramski analizi je aktantski model kategorija, ki je ne moremo povsem zvesti niti na dramsko osebo niti na dramsko dejanje, ker je kombinacija obeh. Aktanti so abstraktne, stalne in nespremenljive prvine globinske strukture, ki se v površinski strukturi kažejo kot vsakokratna naključna realizacija, tj. kot akterji ali z drugo besedo kot dramske osebe. Hamlet, Tartuffe in Jerman npr. so naključne realizacije tistega aktanta, ki se od Greimasa naprej imenuje subjekt. Bistvena značilnost aktantskega modela je ta, da je število aktantov močno omejeno, prav tako število njihovih medsebojnih položajev, tj. arhetipskih situacij. Abstraktni in omejeni aktantski model torej vnaprej določa tipologijo neomejenega bogastva konkretnih dram, ki so nastale in še nastajajo.

2. Carlo Gozzi. Aktantske modele najdemo že precej pred Greimasom, enega prvih zasnutkov že v času klasicizma, pri italijanskem dramatikumu Carlu Gozziju. Ta je namreč v svoji polemiki proti Carlu Goldoniju med drugim tudi izjavil, da obstoji vsega skupaj samo šestintrideset dramskih situacij. Goethe je v svojih pogovorih z Eckermannom omenil to Gozzijevo izjavo, jo po vsem videzu sprejel in dodal: »Schiller se je

trudil, da bi jih našel več, toda našel jih ni niti toliko kot Gozzi« (Eckermann 1959: 654).

Da je na omejeno število dramskih situacij prvi opozoril prav Gozzi, je mogoče razlagati takole. Gozzi se je silovito bojeval proti vsakršnemu tujemu gledališkemu vplivu, ti so namreč po njegovem mnenju spodkopavali italijansko teatrsko tradicijo, tj. komedijo dell'arte. Tuji gledališki vplivi so v Italijo prihajali predvsem iz Francije in pravzaprav je bil samo eden: meščanska tragedija, kot jo je pisal Diderot in njegovi posnemovalci. V Italiji meščanska tragedija v izvorni, tj. solzavi obliki ni bistveno vplivala na dramsko pisavo, pač pa je povzročila splošen premik proti realizmu, verizmu, opazovanju vsakdanjega vedenja, tipičnega okolja itd. In s kar največjim uspehom pri občinstvu je ta premik k realizmu opravil Carlo Goldoni. Zato je Gozzi imel Goldonija za svojega smrtnega sovražnika in proti takšnim novim dramskim oblikam se je krčevito branil s komedijo dell'arte, z njo je živel in dihal.

Komedija dell'arte pa ima neko značilnost, ki močno spominja na aktante in to so njene t. i. stalne osebe. Brighella, Harlekin (Truffaldino), Pulcinella, Pantalone, Dottore (Tartaglia), Capetano itd., vseh skupaj je približno deset, so že po definiciji stalni in zato nespremenljivi. Iz aktantov se spremenijo v akterje, iz stalnih oseb v vsakokratne naključne osebe, brž ko stopijo na oder in spregovorijo; in treba je poudariti, da njihov dialog ni fiksiran s pisavo, da torej na odru improvizirajo. S pisavo so fiksirane samo njihove akcije. Gozzi nam je ohranil *cannovachio*, tj. scenarij anonimne komedije dell'arte z naslovom *Raztrgane pogodbe* (*I contratti rotti*), in začetek I. dejanja jasno kaže to značilnost te zvrsti:

Brighella Gleda po prizorišču; ker ne vidi nikogar, kliče.

Pantalone *Pride*, lazzo (šala) o strahu. *Brighella* Da želi zanj kaj poravnati itd. *Pantalone* Se priporoča. *Brighella* Zasmili se mu, obljubi, da bo pomagal. *Pantalone* Da upniki hočejo plačilo. Posebej Truffaldino. Da je danes plačilni dan itd. *Brighella* Da o tem ne dvomi. Vtem

Truffaldino Prizor, kako hoče plačilo. *Brighella* Odpravi ga z izgovori. *Pantalone* in *Brighella* Ostaneta. Vtem

Tartaglia Na oknu, poslušaj. *Brighella* Ga opazi, lazzo o Pantalonejevem bogastvu. *Tartaglia* *Pride* na cesto. Pove Pantaloneju lazzo o miloščini; navsezadnje so pogodita, da se bo Tartaglijeva hči poročila s Pantalonejevim sinom. Vtem

Truffaldino Hoče svoj denar. *Brighella* Lazzo, da bo denar dobil, *Pantalone* mu ga bo dal. Trikrat ta lazzo, potem pridejo vsi (Gozzi 1962: 1119 in napr.).

Citirani del obsega skoraj polovico prvega dejanja. Gozzi je svojo prvo pravljično dramo *Zaljubljen v tri oranže* še napisal na prav tak način, nadaljnjih devet pa sicer v duhu, ne pa več v obliki komedije dell'arte. Bistveno je, da odsotnost zapisanega dialoga, ki ga igralec vsakič na novo in drugače dodaja in aktualizira, pomika komedijo dell'arte v skrajno bližino aktantskega modela; razlika med zapisom in uprizoritvijo je analogna razliki med aktanti in akterji. Obenem ima komedija dell'arte

še dve razločevalni značilnosti, ki jo kvalificirata za rudimentarni aktantski model, namreč omejeno število aktantov (približno deset) in arhetipskih situacij (šestintrideset).

3. Georges Polti. Njegova knjiga z naslovom *Les Trente-six situations dramatiques* je izšla l. 1895. Poznal je Gozzijevo trditev in se nanjo opiral; pravzaprav zagotavlja, da je obudil sistem, ki ga je Gozzi že izdelal, pa se je med koncem 18. in zač. 19. stoletja izgubil. Poltijev aktantski model ima natanko toliko arhetipskih situacij kot Gozzijev, tj. šestintrideset. Označene so bodisi z glagolskim nedoločnikom bodisi s samostalnikom bodisi s preprostim stavkom. Aktante imenuje Polti *dinamične prvine*. Situacija št. 1 se npr. imenuje »Prositi« in ima tri aktante, ti so preganjalec, prosilec in neodločena moč. Situacija št. 2 je »Rešitelj«, njeni aktanti so nesrečnik, grozilec in rešitelj. Situacija št. 3 je »Maščevanje na sledi zločina«, aktanta sta maščevalec in krivec. Situacija št. 34 je »Kesanje«, aktanti so krivec, žrtev in spraševalec. Situacija št. 35 je »Zopetno svidenje«, aktanta sta iskalec in spet najdeni. Situacija št. 36 je »Izgubiti svoje najbližje«, aktanti so umorjeni sorodnik, sorodnik gledalec in rabelj. Aktantov je sorazmerno veliko, ker Polti ni čutil potrebe, da bi jih sistematiziral oz. poenotil; z drugo besedo, ni natančno ločeval aktantov od akterjev. Že iz navedenih šestih primerov je razvidno, da bi to bilo možno; preganjalec, grozilec, krivec in rabelj so očitno akterji enega samega aktanta, ki se od Souriauja naprej imenuje nasprotnik.

Vsaka arhetipska situacija je razdeljena na razrede, ti pa na podrazrede, ki jih zaradi njihove številnosti, podrobnosti in konkretnosti že lahko pripisujemo naključnim realizacijam površinske strukture. Situacija št. 1, »Prositi«, je npr. razdeljena na tri razrede. V razredu A je moč umeščena v močno osebo in vsi čakamo na njeno odločitev, prav okrog te odločitve se oblikuje dramska napetost: bo močna oseba zaradi previdnosti in skrbi za svoje bližnje dala prav preganjalcu ali pa bo dovolj plemenita, da bo prisluhnila prosilcu? Tako definirani razred A ima tri podrazrede. Podrazred A1 se imenuje »Begunci prosijo močno osebo za pomoč proti sovražniku«, v ta podrazred spadajo npr. Ajshilove *Pribežnice* in mnoge druge drame. Podrazred A2 je »Prošnja za pomoč pri opravljanju prepovedane verske dolžnosti«, med primeri so spet *Pribežnice*, vendar tokrat Sofoklejeve. Podrazred A3 se imenuje »Prositi za zadnje zatočišče«, eden od primerov je Sofoklejev *Ojdp na Kolonu*. V razredu B je moč odločanja umeščena v preganjalca, je pravzaprav orožje v njegovi roki. V tem primeru se dramska napetost gradi okrog vprašanja, ali bo preganjalec popustil svoji jezi ali pa, prav obratno, usmiljenju. Razred B ima celo štiri podrazrede, navedli bomo samo B3, tj. »Prošnjo za ozdravljenje, osvoboditev, odpuščanje ali spravo«, eden od primerov je Sofoklejev *Filoktet*. V razredu C pa se prosilec razdeli na dva aktanta, na žrtev in priprošnjika, tako da ima ta razred štiri aktante. Podrazred C3 se npr. imenuje »Prošnja materinemu ljubimcu, naj ji prizanaša«, primer je drama *L'Enfant de l'Amour* Henryja Batailla, najuspešnejšega in pozneje pozabljenega francoskega dramatika iz časa pred prvo svetovno vojno.

Med primeri arhetipske situacije št. 1 prevladujejo antični; po Poltiju

zato, ker se novejša drama tej situaciji izogiba oz. do neke mere uporablja samo njen razred C (Polti 1934: 15). Ugotoviti je treba tudi to, da se Poltijeve aktantski model zaradi svojega nagnjenja k podrobnostim bliža tematologiji.

4. Vladimir Propp. Bil je član ruske formalistične šole in njegova monografija *Morfologija pravljice* (Leningrad, 1928) se ukvarja z naratološkimi načeli, kot se kažejo na preglednem korpusu ruske pravljice. Propp ni poznal ne Gozzijevega ne Poltijevega modela. Aktanti se pri Proppu imenujejo *dejstvujuščie lica* (dejavne osebe); to je izraz, ki se sicer pojavlja v ruski dramatik, tam v stranskem tekstu označuje seznam nastopajočih oseb, zato ga francoski in ameriški prevajalec prevajata kot *dramatis personae* in v tej obliki ga citira tudi Greimas. Aktantov je pri Proppu sedem in ti so: 1) škodljivec, 2) darovalec, 3) pomočnik, 4) carična (iskana oseba) in njen oče, 5) pošiljatelj, 6) junak in 7) lažni junak.

Vsak aktant ima svoje t. i. področje delovanja. Škodljivec povzroča škodo, bojuje se z junakom in ga preganja. Darovalec podari junaku čudežni pripomoček, pogosto kot protiuslugo. Pomočnik premešča junaka v prostoru, ukinja nesrečo ali pomanjkanje, rešuje junaka pred preganjanjem, rešuje težke naloge in spreminja junaka v koga drugega. Carična (iskana oseba) in njen oče si izmišljata težke naloge, vžeta junaku znamenje, ga razkrijeta ali prepoznata, kaznujeta škodljivca, povezana sta s poroko. Pošiljatelj pošlje junaka na pot, pošlje ga nekaj iskat. Junak se odpravi na pot, odziva se na darovalčeve zahteve, povezan je s poroko. Lažni junak zlorablja vlogo pravega, vendar se zmeraj izda, ker se napačno odziva na darovalčeve zahteve.

Aktanti vstopajo v razmerja z junakom in pri tem tvorijo arhetipske situacije, ki jih Propp imenuje funkcije. Takšno arhetipsko situacijo Propp razume kot »aktantovo dejanje, ki je definirano glede na to, kakšen pomen ima za potek dogajanja« (Propp 1928: 30-31). Situacija št. 14 npr. obravnava dejanje darovalca, glasi pa se takole: »Junak pridobi čudežni pripomoček.« V situaciji št. 15 pa gre za dejanje pomočnika in glasi se takole: »Junaka prenesejo, dostavijo ali pripeljejo na kraj, kjer se nahaja iskani predmet.« Število situacij je zelo podobno kot pri Gozziju in Poltiju: enaintrideset. Situacija je stalna in nespremenljiva prvina pravljice, pač pa se spreminjajo osebe, Greimas jih imenuje akterji, v katerih se aktant od pravljice do pravljice konkretizira. Razmerje med aktantom in akterji pri Proppu komentira Greimas takole: »Akterje a_1 , a_2 in a_3 lahko štejemo za naključne izraze enega in istega aktanta A_1 « (Greimas 1966: 175). Ilustrirajmo funkcijo, aktanta in akterja s primeri iz štirih pravljic: 1) Car da junaku orla in ta odnese junaka v drugo carstvo. 2) Starec da Sučenku konja in ta odnese Sučenka v drugo carstvo. 3) Čarovnik da Ivanu čolniček in ta odnese Ivana v drugo carstvo. 4) Carična da Ivanu prstan, v njem se skrivajo mladeniči in ti odnesejo Ivana v drugo carstvo. Car, starec, čarovnik in carična so akterji in torej naključni izrazi enega in istega aktanta, tj. darovalca. To pa še ni vse, isti štirje primeri namreč omogočajo še eno propovsko interpretacijo: orel, konj, čolniček in prstan so akterji in torej naključni izrazi enega in istega

aktanta, tj. pomočnika. To pa pomeni, da so v Proppovem aktantskem modelu lahko aktanti tudi predmeti, npr. čolniček ali prstan.

Še nekaj primerov situacij: situacija št. 1 se imenuje »Član družine odide zdoma«, situacija št. 2 je »Junaku nekaj prepovejo«, situacija št. 3 je »Kršitev prepovedi«, situacija št. 29 je »Junak dobi novo podobo«, situacija št. 30 je »Škodljivec je kaznovan« in zadnja, situacija št. 31 je »Junak se poroči in sede na prestol«.

Podobno kot pri Poltiju je tudi pri Proppu vsaka arhetipska situacija izčrpno razčlenjena v nižje skupine, ki zaradi številnosti in konkretности že spadajo v naključne pojave površinske strukture. Situacija št. 1, »Član družine odide zdoma«, je npr. nadalje razdeljena na tri skupine. Prva skupina obravnava primere, ko oseba, ki odide zdoma, pripada starejši generaciji. Starši odidejo na delo. »Knez je moral oditi na dolgo pot in pustiti ženo, da zanjo skrbijo tujci.« »Nekoč je trgovec odšel v tuje dežele.« Običajne oblike odsotnosti so odhod na delo, v gozd, po nakupih, na vojno, »po opravkih«. Druga skupina uvaja močnejšo obliko odsotnosti, ki se kaže kot smrt staršev. Tretja skupina obravnava odsotnost mlajše generacije. Mladi odidejo na obiske, na ribolov, na sprehod ali jagode nabirat.

Proppovi aktanti kažejo že zelo jasne poteze sintaktične strukture. Subjekt je pri Proppu seveda »junak«. Objekt je nekoliko pravljичno naven in nekoliko zapleten. V aktantu z imenom »carična (iskana oseba) in njen oče« sta namreč združena dva sintaktična aktanta in sicer objekt (carična) in pošiljatelj (njen oče). Vrh tega ima Proppov model še enega sintaktičnega pošiljatelja na položaju št. 5, ki se preprosto imenuje pošiljatelj. Oče zažclene osebe, ki je povrh še car, je tako močan pošiljatelj, da nastopa samostojno, vzporedno s formalnim pošiljateljem, vendar je postavljen na isti aktantski položaj kot njegova hči, ki je objekt junakove želje. Po Greimasovem mnenju je Propp to storil mimo drugega tudi zato, da bi »zaščitil človeško dostojanstvo ženske-objekta« (Greimas 1966: 184). Ni pa v Proppovem modelu podvojen samo sintaktični pošiljatelj, temveč tudi subjekt in prav tako pomočnik. Subjekt se pojavlja kot kontrastni par junak – lažni junak, pomočnik pa kot komplementarni par darovalec – pomočnik. Zelo značilno je, da Proppov model nima prejemnika, njegovo področje delovanja se namreč v celoti staplja s subjektivim. Z drugo besedo: v svetu ruske pravljice ni nadrejene instance, človeške ali metafizične, za katero bi se junak trudil – trudi se zase. In končno, nasprotnik se pri Proppu imenuje škodljivec.

5. Étienne Souriau. Knjigo *Les deux cent mille situations dramatiques* je objavil l. 1950; opiral se je na Poltija, polemiziral z njim in ga kritično presegal, poznal je tudi Gozzijevo trditev, ne pa Proppovega dela. Aktanti se pri Souriauju imenujejo *dramaturške funkcije*, po številu jih je šest. Souriau si jih predstavlja kot sile, ki s svojimi medsebojnimi položaji tvorijo jedro dramskega dela. To jedro funkcionira kot mikrokozmos, kot analogija sončnega sistema z njegovimi krožnicami, privlačnostmi in odboji, zato je Souriau aktante poimenoval z imeni iz astrologije. Premikanje zvezd je podoba za napredovanje dramskega de-

janja; v nekem trenutku, v neki situaciji ena od zvezd obsije enega od akterjev in ga spremeni v aktanta. »Kot se obrača dramsko nebo, tako zdaj ena zdaj druga dramska oseba lahko pride pod vpliv neke zvezde, neke dramaturške funkcije, potem pa jo bo zvezda zapustila in jo prepustila vplivu druge zvezde. To so pravzaprav samo faktorji neke celote, ki kažejo [...] stanje dramskega neba v nekem trenutku« (Souriau 1950: 83).

Aktant je abstraktna sila, ki izraža situacijo, zato je načeloma neodvisen od dramske osebe oz. ožje, od značaja. Don Sancho Aragonski v istoimenski Corneillevi drami pride v usodno situacijo, ko mora razsoditi, kdo od njegovih tekmecev bo dobil roko Izabele Kastiljske, ki jo ljubi sam. Don Sancho po svojem značaju nikakor ni razsodnik in vendar mora opraviti funkcijo aktanta, ki se imenuje arbiter. »Vloga arbitra [...] je popolnoma neodvisna od značaja ali intimne narave te dramske osebe« (Souriau 1950: 67). Tri od svojih šestih aktantov je Souriau neposredno izpeljal iz Poltijeve situacije št. 1; Poltijev prosilec postane Souriaujeva tematska sila, moč odločanja postane arbiter, preganjalec postane nasprotnik. Souriaujevi aktanti so:

1) Usmerjena tematska sila (lev). Po Greimasu: subjekt. Gre za silo skupaj z njenim nosilcem, saj prebiva v eni od dramskih oseb. Ta sila ali strast spočne in usmerja katerokoli dramsko situacijo. Kaže se npr. v pojavnih oblikah ljubezni, častihlepnosti ali ljubosumnosti, ob pozornejšem opazovanju pa postane jasno, da obstojita samo dve veliki strasti: želja in strah. In ker je strah želja, da se nekaj ne bi zgodilo, lahko spekter tematske sile reduciramo na eno samo prvino, na željo. Aktant, ki ga Souriau imenuje usmerjena tematska sila, je torej človeško bitje, ki je nosilec želje. Ta aktant v neki dani situaciji »uteleša, predstavlja in poganja silo, ki ustvarja vso navzočo dramsko napetost« (Souriau 1950: 85). Eden Souriaujevih primerov je Macbeth; ta je usmerjena tematska sila, ki želi krono.

2) Predstavnika zaželene dobrine oz. vrednote (sonce). Po Greimasu: objekt. Ta zaželena dobrina je pogosto nekaj nepersonalnega, zgolj abstraktnega, npr. moč, bogastvo, svoboda, sreča itd. Vendar Souriau meni, da to ni dobro za dramo, da drama potrebuje čutno nazorno prikazano osebo, ki jo kot živega človeka vidimo na odru. Zato priporoča, da se takšna abstraktna dobrina simbolično konkretizira v obliki predstavnika. Anne Ubersfeld v svojem poznejšem modelu nima več teh zadržkov in dopušča nepersonalno obliko ne samo pri tem aktantu, temveč tudi pri nekaterih drugih. Souriaujev problem izgine, kadar gre npr. za erotično željo, takrat je namreč zaželena dobrina povsem personalna in konkretna, npr. Romeova Julija s kožo in kostmi; pa še tu je možno interpretirati, da je Julija predstavnika neke širše dobrine, npr. sreče, ideala itd.

3) Virtualni dobitnik dobrine (zemlja); v korist tega dobitnika dela lev. Po Greimasu: prejemnik. Načelno si tematska sila želi dobrino zase. Vendar ne zmeraj; lahko jo želi za koga drugega, tj. za virtualnega dobitnika, ker mu je privržena. Kot značilen primer navaja Souriau matersko ljubezen: Racinova Andromaha želi rešitev za sina Astianaksa,

Arsinoe v Corneillevem *Nikomedu* želi prestol za sina Atala. Dva aktanta, tj. tematska sila in dobitnik, sta torej združena v enem samem akterju, lahko pa se tudi naselita vsak v svojem. Takšno združevanje in razdvajanje je za Souriauju eden od postopkov, v katerih se kaže moč gledališča.

4) Nasprotnik (mars). Greimas ima isti izraz: nasprotnik. To je le drugo ime za antagonista in brez njega ne bi bilo drame. Nasprotnik je ovira želji, v dramatiki gre pogosto za tekmeца v ljubezni.

5) Arbiter, ki dodeljuje dobrino (tehtnica). Po Greimasu: pošiljatelj. Tega Souriaujevega aktanta Greimas ni ohranil in ga funkcionalno in terminološko prilagodil sintaktičnemu modelu, kot je storil z ostalimi, temveč ga je izločil in nadomestil s povsem drugim, s pošiljateljem. Arbiter odloča o tem, komu bo dobrino dodelil, lahko pa tudi, ali naj jo sploh dodeli ali ne. Navedli smo že primer Corneillevega Don Sancha Aragonskega. Drug primer je iz zadnjega dejanja drame Dumasa mlajšega z naslovom *Princesa Georges*. Soproga ve, da jo soprog vara in da pravkar odhaja na ljubezensko srečanje s poročeno žensko. Zve pa tudi, da mu je besni prevarani mož tam pripravil past. Tako je junakinja postavljena v položaj arbitra, saj mora odločiti, ali bo zaradi maščevanja pustila zakonskega tovariša oditi v smrt ali pa ga bo zaradi ljubezni opozorila. Arbiter se lahko združi z nasprotnikom v enem samem akterju. Na ta način dobimo situacije, ko tematska sila (subjekt) prosi svojega nasprotnika za milost, dobro delo ali žrtev in je njena prošnja morda tudi uslišana; ko se sklicuje na pravičnost svojega nasprotnika itd.

6) Pomočnik, podvojitve ene od zgornjih sil (meseč). Greimas ima isti izraz: pomočnik. Razlika je v tem, da pri Souriauju pomočnik lahko pomaga kateremukoli od preostalih petih aktantov, zato Souriau tudi govori o »podvojitvi«, pri Greimasu pa pomočnik pomaga izključno subjektu. Pri Souriauju je npr. Lady Macbeth pomočnik Macbetha (tematske sile), v II. delu *Henrika IV.* pa je Falstaff pomočnik prestolonaslednika, tj. dobitnika dobrine, ki jo želi kralj (tematska sila). Souriaujev pomočnik ima lahko skupne interese s katerinkoli aktantom.

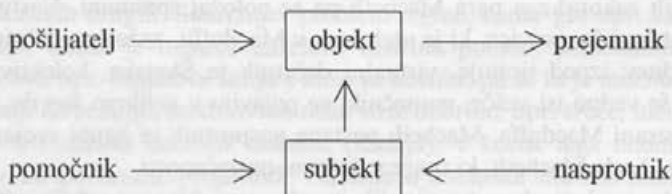
Delovanje vseh aktantov skupaj je mogoče preveriti npr. v Macbethu in sicer ločeno za prvi in drugi del drame, približno do vrha in po njem. Tematska sila, ki je v tem primeru častihlepnost, je utelešena v Macbethu, zaželena dobrina je škotska krona, virtualni dobitnik dobrine je sam Macbeth, nasprotnik je Duncan, škotski kralj, kolektivni arbiter, ki odloča, kaj je dobrina, so tri vešče, pomočnik je Lady Macbeth. Po krvavih dejanjih zakonskega para Macbeth pa se položaj spremeni. Nastopi nova tematska sila, pravica, ki je utelešena v Macduffu, zaželena dobrina je osvoboditev izpod tiranije, virtualni dobitnik je Škotska, kolektivni arbiter so še vedno tri vešče, pomočniki se pojavijo v velikem številu in vsi so na strani Macduffa, Macbeth postane nasprotnik in zgubi svojega pomočnika, Lady Macbeth, ki umre v duševni omračenosti.

Kar zadeva arhetipske situacije, jih ima Souriau še manj od Gozzija, Poltija in Proppa, namreč »komaj pet ali šest«, imenuje jih *osnovne dramaturške operacije* (Souriau 1950: 13). Lotil se je matematične naloge in

izračunal, koliko je vseh variant, ki jih dobimo, če kombiniramo šest aktantov s petimi arhetipskimi situacijami, in število je zares osupljivo, namreč 210.141. V naslovu knjige je »zaradi evfonije« priredil to število na dvesto tisoč. To število pomeni tako rekoč vse naključne konkretizacije dramskih situacij v površinski strukturi, ali z drugo besedo: izvirnih empiričnih dramskih situacij je zelo veliko, zlepa se ne bodo izčrpale in se začele ponavljati, verjetno jih nikdar ne bo zmanjkalo. Souriau je dal to bizarno število v naslov zaradi želje po duhovitem teatraličnem učinku, s katerim že vnaprej odgovarja na morebitni občutek, da s formalizmom svoje metode duši genialnost dramskih piscev.

6. Algirdas Julien Greimas. Za teorijo drame je važna predvsem njegova monografija *Sémantique structurale* (1966), saj se je nanjo opirala Anne Ubersfeld pri prenosu sintaktičnega modela v dramatiko. Torej bomo pustili ob strani dve drugi njegovi deli, ki se prav tako posvečata aktantom: *Du sens. Essais sémiotiques* (1970) in *Les Actants, les Acteurs et les Figures* (1973). Greimas se je močno oprl na Proppa in tudi na Souriauja, predvsem pa je svoj semiotični univerzum po vzoru L. Tesnièreja organiziral po načelih lingvistike, natančneje, sintakse. »Aktantski model je predvsem ekstrapolacija sintaktične strukture« (Greimas 1966: 185). To pa mimo drugega pomeni, da ima vsaka pripoved in odtod tudi dramska zgodba kot celota svoj subjekt, objekt itd. Po Tesnièreju so aktanti osebe ali stvari, ki na kakršenkoli način sodelujejo pri dogajanju, ki ga označuje stavek; v stavku so aktanti strukturno neposredno podrejeni glagolu in se kažejo kot samostalniki ali samostalniški ekvivalenti (Lewandowski 1984: I, 35). Greimas pa je v aktantih našel še več, namreč analogijo z gledališčem. »Presenetila nas je neka Tesnièrejeva pripomba, mišljena verjetno samo didaktično, v kateri temeljno izjavo primerja z gledališko predstavo. Če se spomnimo, da so funkcije po mnenju tradicionalne sintakse samo vloge, ki jih igrajo besede – subjekt je 'nekdo, ki opravlja dejanje', objekt je 'nekdo, ki prestaja dejanje' itd. – potem je stavek v takšnem konceptu res samo gledališka predstava, ki jo homo loquens prireja samemu sebi. Vendar predstava, ki ima to posebnost, da je stalna: vsebina dogajanja se kar naprej menja, akterji se menjajo, izjava-predstava pa ostaja vseskozi ista, saj ji stalnost zagotavlja zasedba vlog, ki je opravljena samo enkrat« (Greimas 1966: 173).

Greimasov model ima šest aktantov: 1) subjekt, 2) objekt, 3) pošiljatelj, 4) prejemnik, 5) pomočnik, 6) nasprotnik.



Greimasov aktantski model

Model je uporaben in učinkovit zaradi svoje preprostosti. Z dveh strani je usmerjen k objektu. Na navpični osi je subjekt tisti, ki stremi k objektu, gre torej za objekt želje. Na vodoravni osi je objekt umeščen med pošiljalca in prejemnika, gre za objekt komunikacije. Na drugi vodoravni osi je subjektova želja modulirana kot projekcija pomočnika ali nasprotnika. Greimas ni ugotavljal števila arhetipskih situacij, temveč se je zadovoljil s preučevanjem aktantskih razmerij na teh treh opozicijskih oseh: subjekt – objekt, pošiljatelj – prejemnik, pomočnik – nasprotnik. Ostala medsebojna razmerja aktantov je prepustil bralčevi domišljiji.

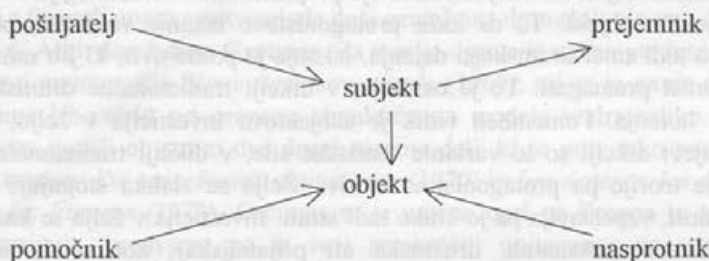
Subjekt – objekt. Ta os kaže protagonistovo iskanje vrednote, posledično tudi smer dramskega dejanja. Iskanje je polno ovir, ki jih mora protagonist premagati. To je os želje, v dikciji tradicionalne dramske teorije: hotenja. Pomemben vidik je subjektova investicija v željo; v Souriaujevi dikciji so to variante tematske sile, v dikciji tradicionalne dramske teorije pa protagonistovi motivi. Želja se zlahka stopnjuje v obsedenost, vzpostavlja pa jo lahko tudi strah. Investicija v željo se kaže kot ljubezen (seksualna, družinska ali prijateljska); kot verski ali politični fanatizem; kot skopost; kot pohlep po bogastvu, užitku, ugledu, oblasti; kot zavist, ljubosumnost; kot sovraštvo, maščevanje; kot patriotizem; kot potreba po delu in poklicu, po počitku, miru, zavetju in svobodi, po vznemirjenju, akciji, po lastnem uresničenju, izpopolnitvi, po doživljanju globin zla in izkušnje. Če se želja vzpostavlja kot strah, je to med drugim strah pred smrtjo, grehom, bolečino, revščino, grdobijo tega sveta, boleznijo, dolgočasjem, izgubo ljubezni, strah pred nesrečo bližnjih, pred njihovo bolečino ali smrtjo, pred njihovim moralnim padcem ali ponižanjem, strah pred onstranstvom in tudi upanje vanj.

Pošiljatelj – prejemnik. To os Greimas prepričljivo razloži z *Zgodbo o Gralu*. Pošiljatelj je Bog in prejemnik je človeštvo (subjekt je seveda Perceval in objekt iskanja je Gral). Primer jasno kaže, da prejemnik ni nujno personalen, temveč se večinoma pojavlja kot abstrakcija. Os pošiljatelj – prejemnik nadzira vrednote in odloča o njihovem nastanku in razporeditvi med dramske osebe. To je os vednosti, tudi moči.

Pomočnik – nasprotnik. Pomočniki delujejo v isti smeri kot želja in ji tako pomagajo; lajšajo pa tudi komunikacijo. In nasprotniki postavljajo ovire, upirajo se tako uresničenju želje kot tudi komuniciranju objekta. Pomočniki in nasprotniki so odsev dualistične podobe sveta, razdeljenega na dobro in zlo. Pogosto pa so samo projekcije subjektove želje po delovanju, njegov umišljeni odpor.

7. **Anne Ubersfeld.** Njena knjiga *Lire le théâtre* je prvič izšla l. 1978. Svoj aktantski model je izpeljala iz Greimasovega, ohranila je tudi njegova imena aktantov, vendar jih je v neki podrobnosti razporedila drugače. Subjektu in objektu je namreč zamenjala položaja. Njen subjekt je umeščen med pošiljalca in prejemnika, objekt pa med pomočnika in nasprotnika. Pri Greimasu močni in pogosto metafizični instanci pošiljalca in prejemnika učinkujeta predvsem na objekt, pri Anni Ubersfeld na subjekt. Pri Greimasu Bog ravna stvarstvo tako, da bo človeštvo nekoč dobilo sveti Gral, in Perceval se vključuje v to ureditev in pomagajo mu

dobre in ovirajo ga zle sile. Pri Anni Ubersfeld pa Bog pošilja Percevala na pot iskanja in človeštvo od njega pričakuje sveti Gral, zle in dobre sile mu sicer še vedno pomagajo in ga ovirajo, spopadejo pa se ob svetem Gralu, ker »konflikt nastaja okrog objekta« (Ubersfeld 1996a: 52). Avtoričina zamenjava Greimasovih položajev subjekta in objekta je vzbudila kritičen odmev pri Pavisu, češ da je na ta način subjekt postal »precenjen« in da ga »preveč določajo« ideološke funkcije pošiljatelja in naslovnika (Pavis 1987: 24).

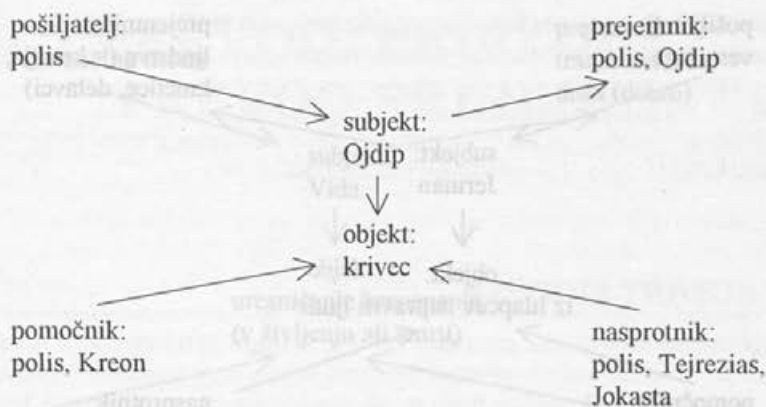


Aktantski model Anne Ubersfeld

Implicitni stavek tega aktantskega modela se glasi: subjekt, ki ga vodi sila ali bitje z imenom pošiljatelj, išče objekt v korist ali po volji konkretnega ali abstraktnega prejemnika in pri tem mu pomaga pomočnik in ga ovira nasprotnik.

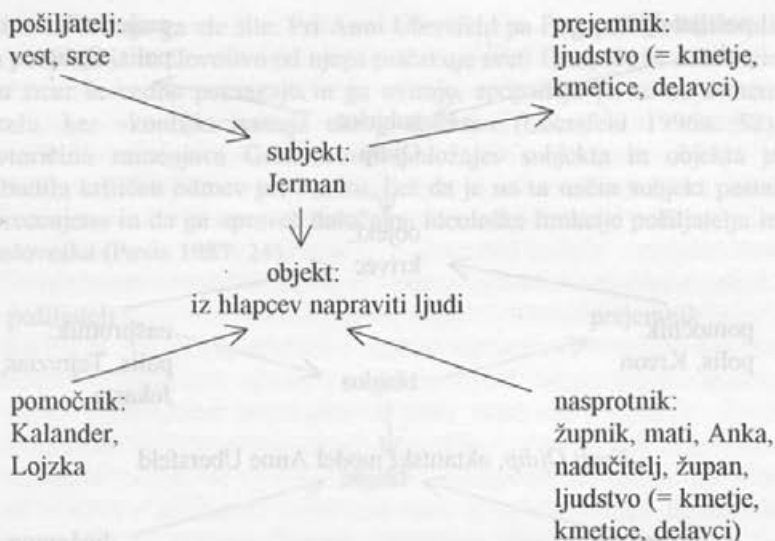
Aktanti v tem modelu so pogosto formulirani kot abstrakcije (polis, ljubezen, svoboda itd.), pogosteje kot pri Greimasu. Če pa so konkretni, personalni, se ena in ista dramska oseba lahko v različnih fazah drame pojavi v različnih aktantskih funkcijah; v Corneillevem *Cidu* npr. se kralj pojavlja kot pošiljatelj, nato kot prejemnik (kraljestva), kot nasprotnik in kot pomočnik, medtem ko Rodrigo vseskozi in nespremenljivo ostaja subjekt. Če je aktant formuliran kot abstrakcija, je seveda odsoten; lahko pa je odsoten tudi preprosto zato, ker je njegov aktantski položaj prazen, nezaseden. Pošiljateljjev položaj npr. ostane prazen, kadar v drami ni metafizične sile ali države; v takšni drami bo subjekt pridobil na moči. Če je prazen položaj pomočnika, smo opozorjeni, da je subjekt osamljen. Po Anni Ubersfeld sta lahko prazna tudi dva aktantska položaja ali celo trije.

Subjekt v tem modelu ni avtonomen, že zato ne, ker je kot aktant samo funkcija, pa tudi zato, ker mu avtonomijo jemlje njegovo razmerje s pošiljateljem. To razmerje bi lahko artikulirali z naslednjim stavkom: pošiljatelj hoče, da subjekt želi objekt v korist ali po volji prejemnika. V grški antični drami se na položaju pošiljatelja običajno pojavlja polis; ta položaj je tako pomemben, da odseva še na treh drugih aktantskih položajih, tudi tam bomo namreč našli polis. To se npr. zgodi pri analizi *Kralja Ojdipa*:



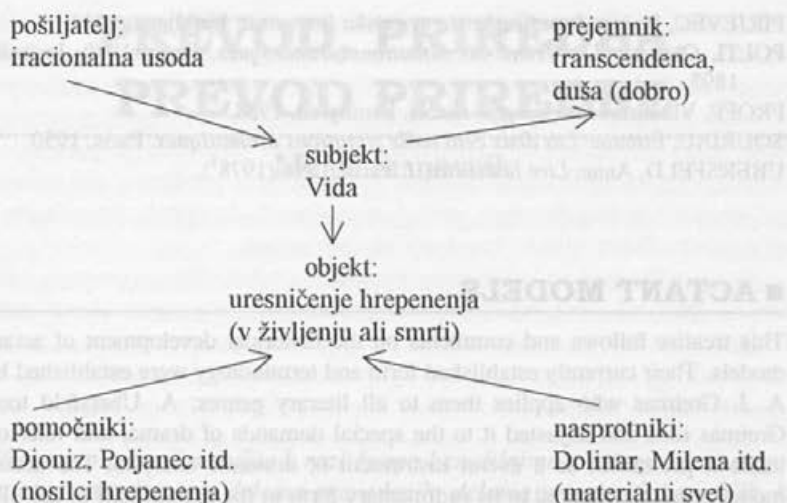
Kralj Ojdip, aktantski model Anne Ubersfeld

Analiza s pomočjo aktantskega modela Anne Ubersfeld je izvedljiva ne samo pri dramah, v katerih je protagonist zavezan akciji in torej pogajna dogajanje naprej, h koncu, temveč tudi pri dramah z izrazito nedejavnim, trpnim junakom. Dualizem dejavnega in nedejavnega junaka je npr. razviden v Cankarjevi dramatiki. Cankar je sicer res zagotavljal, da je Maeterlinck zanj pravi evangelij (gl. Pirjevec 1964: 108), in ta avtor z vrha evropskega simbolizma je res odločilno vplival na Cankarjevo literaturo – vendar načelno ne na dramatiko. Pri pisanju dramatike se je Cankar rajši opiral na povsem drugo predlogo, na Ibsena, tj. na realistično-naturalistične dramske postopke. Dobro se je namreč zavedal, da je simbolistična dramatika hermetična in da se zato zelo redko pojavi na gledališkem repertoarju, on pa si je želel, da bi njegove drame bile uprizarjane in obiskane. Maeterlinck sam je označeval svojo dramatiko prvega obdobja za »théâtre statique«, kar je v popolnem nasprotju z običajnimi pogledi na akcijo kot bistvo drame. Te Maeterlinckove drame so pravzaprav samo opis fatalističnega čakanja na izpolnitev tesnobne in vnaprej določene usode, večinoma smrti, in Cankar je celo tvegala oznako, da »Maeterlinckove drame niso drame« (Pirjevec n. d.: 107). Vendar je v svojem navdušenju za avtorja, ki mu je bil »pravi evangelij«, kljub temu napisal dve simbolistični drami. Aktantska modela *Hlapcev* in *Lepe Vide* lepo prikazujeta razliko v dramski tehniki in pohod proti statičnosti; aktantski model *Lepe Vide* je povzet in nekoliko prirejen po razpravi J. J. Javorška (1997: 80).



Hlapci, aktantski model Anne Ubersfeld

Aktantski model Cankarjevih *Hlapcev*, napravljen na način Anne Ubersfeld, je glede na pošiljatelja in prejemnika podoben Greimasovemu modelu *Zgodbe o Gralu*: pošiljatelj je nepersonalen in metafizičen (bog; vest, srce), prejemnik je kolektiven in se zato bliža abstrakciji (človeštvo; ljudstvo). Objekt želje je navidez verističen (Gral; iz hlapcev napraviti ljudi), vendar je obenem jasno, da je tako artikulirani objekt predvsem metafora nečesa večjega, kompleksnejšega in teže izrazljivega. Ta želja po metaforičnem in bolj ali manj abstraktnem objektu, ki jo žene metafizični izvor, uvršča Cankarjeve *Hlapce* v tipologijo iskateljske drame, ki se začne že s Sofoklejevo *Antigono*, nadaljuje s srednjeveškimi moralitetami, vrh pa verjetno doseže v naturalistični in posebej v delu Ibsenove dramatike. Subjekt (protagonist) postane zboljševalec sveta in pogosto se zgodi, da prejemnik ne želi te njegove vročične dejavnosti, kot v modelu *Hlapcev* jasno kaže »ljudstvo«, ki se nahaja tako na poziciji prejemnika kot tudi nasprotnika. Kdo ima pri tem prav, odloča deloma avtorjeva intendirana perspektiva, deloma pa bralčev/gledalčev horizont pričakovanja, ki je historično spremenljiv. Aktantski model *Lepe Vide* pa se od *Hlapcev* razlikuje v tem, da je objekt že povsem abstrakten (uresničenje hrepenenja), prav tako pa tudi prejemnik (transcendenco, duša, dobro). Subjektu je namenoma odvzeta vsakršna aktivna funkcija in ker nima več aktivnih odnosov z aktanti, ostaja protagonist samo še po Klotzevem načelu centralnega ega: Vida je protagonist zato, ker ostaja v središču večine prizorov, čeprav aktivno ne pripomore do tega, da bi ti prizori nastali. Takšen protagonist ne prihaja v konflikt z družbo, ker družbe ni. Glavni namen takšne izrazito simbolistične drame je pogosto predvsem ta, da bralcu oz. gledalcu posreduje atmosfero spiritalnega pričakovanja, izpolnjevanja višje usode in mistike ali tudi sakralnosti.



Cankarjeva *Lepa Vida*, aktantski model Anne Ubersfeld

Aktantski model Anne Ubersfeld je instrument, ki omogoča globalno analizo dramskega teksta in v tem oziru je primerljiv s Freytagovo piramido, ki je nastala več kot 100 let prej. Pridružujeta se jima, čeprav z manjšim obsegom učinkovanja, še Klotzov koncept odprte in zaprte drame in Pfistrov koncept konstelacij. Bistvena razlika med Freytagovo piramido in aktantskim modelom Anne Ubersfeld je seveda ta, da je prvi instrument normativen, drugi pa deskriptiven in takšna sta povsem v skladu s stoletjema, v katerih sta nastala. Analiza s Freytagovo metodo bo ob korektni uporabi dobila en sam pravilen odgovor, analiza z metodo Anne Ubersfeld pa utegne dobiti v več poskusih ali pri več raziskovalcih tudi različne odgovore, ker bralci dajejo prednost enkrat enim, drugač drugim vidikom teksta (spremeni se njihov horizont pričakovanja). In tako z aktantskim modelom Anne Ubersfeld utegnejo priti na dan tudi dimenzije dramskega teksta, ki so jih raziskovalci s tradicionalno metodo še niso zabeležili.

BIBLIOGRAFIJA

- ECKERMANN, Johann Peter: *Pogovori z Goethejem*. Prev. J. Vidmar. Ljubljana, 1959. Izvirnik: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, 1836-1848.
- GOZZI, Carlo: *Opere. Teatro e polemiche teatrali*. Ur. Giuseppe Petronio. Milano, 1962.
- GREIMAS, Algirdas Julien: *Sémantique structurale*. Paris, 1966.
- JAVORŠEK, Jan Jona: *Elementi Maeterlinckove dramske tehnike v Cankarjevi dramatik*. Primerjalna književnost, 20, 1997, št. 1: 63-84.
- LEWANDOWSKI, Theodor: *Linguistisches Wörterbuch, I-III*. Heidelberg, 1984 (I), 1985 (III), 1994 (II).

- PIRJEVEC, Dušan: *Ivan Cankar in evropska literatura*. Ljubljana, 1964.
 POLTI, Georges: *Les Trente-six situations dramatiques*. Paris, 1980. Izvirnik: 1895.
 PROPP, Vladimir: *Morfologija skazki*. Leningrad, 1928.
 SOURIAU, Étienne: *Les deux cent mille situations dramatiques*. Paris, 1950.
 UBERSFELD, Anne: *Lire le théâtre, I*. Paris, 1996 (1978¹).

■ ACTANT MODELS

This treatise follows and comments on the historical development of actant models. Their currently established form and terminology were established by A. J. Greimas who applies them to all literary genres; A. Ubersfeld took Greimas idea and adjusted it to the special demands of drama, and later on made it prominent as a useful instrument of dramatic analysis. The actant model actually appeared in its rudimentary form in the second half of the 18th century, when first defined by Italian dramatist, Carlo Gozzi, who presumably derives it from the special structure of character and action in *comedia dell'arte*. In later phases of development, actant models were twice used to analyze drama (by G. Polti and E. Sourinau) and only once in narrative, i.e. in a fairy-tale (by V. Propp). Greimas added a vital new dimension in this development. On the basis of the thesis of linguist L. Tesnier, he defined the actant model as an extrapolation of synthetic structure, which also means that every narrative and hereafter the plot as a whole has its own subject, object, sender, receiver, aid and opponent. The present paper deals with variants of the actant model since Gozzi, with the aid of Greimas' uniform terminology. In this way, a comparison between models becomes much clearer, if not impossible without the Greimas terminology. On the basis of these comparisons, A. Ubersfeld's work can be seen as a convergence of historical forms, while drama can be described as the most suitable for this kind of analysis. Ubersfeld also introduced special features, including the possibility that an actant is abstract, i.e. non-personal, or even that some actant positions remain unoccupied. Such unoccupied actant positions very clearly indicate that the most essential characteristic feature of the play discussed is constituted *per negationem*, i.e. by the absence of some fundamental and almost indispensable primary matter. Ubersfeld's complex, though easily discernible apparatus enables the analysis of drama which originates from a deep, archaic, as it were, structure of the text, which may be better protected from ideological projections than any other method.