

Lado Kralj: *Teorija drame*, Ljubljana: DZS, 1998.
Izdaja ZRC SAZU, Inštitut za slovensko literaturo
in literarne vede (*Literarni leksikon*; zv. 44.)

Ne gre zgolj za retorično pretvezo pri vzpostavitvi neke metatekstualne pozicije, če rečemo, da je sleherno teoretsko pisanje o dramatiki bolj tvegano opravilo, kot je, denimo, teoretiziranje o liriki, kajti dejstvo¹ je, da refleksija o nobeni drugi literarni vrsti ne premore tako temeljnega dela, ki bi se po odločilnosti in daljnosežnosti svojega vpliva lahko merilo z Aristotelovo *Poetiko*. Ta je – čeprav primerna za preučevanje različnih literarnih vrst in zvrsti – vendarle prvenstveno teorija drame, natančneje, tragedije. Več kot dvatisočletna veljavnost Aristotelovih dognanj dokazuje, da je oblikoval pravila, ki jih je mogoče uporabiti pri analizi domala vseh dramskih zvrsti, ne le tragedije. Vsaka teorija drame je torej hote ali ne pisana, brana in vrednotena na ozadju daljnosežne sence tega velikega, čeprav po obsegu skromnega dela in sleherno tovrstno besedilo, tudi najmodernejše, se mora po svoje spopasti s tem zavezujočim »likom očeta«.

»Na začetku je bil Aristotel,« (str. 8) prepričano zapiše Lado Kralj, avtor *Teorije drame*, in da s tem nedvoumno vedeti, da je tudi njegovo besedilo neogibno zavezano Aristotelu. Toda Kraljevo pozicijo kot pozicijo pisca dramske teorije še dodatno otežuje dejstvo, da se je – glede na objektivne prostorske in časovne koordinate, sredi katerih je nastajala njegova knjiga – moral soočiti z dvojnimi »likom očeta«, z Aristotelom in njegovo *Poetiko* na eni ter z Vladimirjem Kraljem in njegovim *Dramaturškim vademekumom* (1964) na drugi strani. Slednji, ki je kljub svojemu nepretencioznemu naslovu teoretsko in hkrati zgodovinsko delo, upravičeno velja za prvo sistematično in zato obvezujoče besedilo, mimo katerega ne more nobeno resnejše slovensko teoretiziranje o drami. V njem je zasnovana in utemeljena slovenska dramaturška terminologija, ki je bila dotlej predmet zgolj fragmentarnih obravnav. V estetskem pogledu je zgrajeno na trdni podlagi Heglove *Estetike*, v dramaturškem pogledu pa na Freytagovi *Tehniki drame* (1863), do katere je, tam kjer je bilo potrebno, znalo zavzeti tudi kritično stališče.

Teorijo drame je potemtakem mogoče brati kot prispevek znotraj dvojnega konteksta. Po eni strani se vzpostavlja na ozadju sicer kakovostne, a vendarle skromne slovenske dramske teorije,² po drugi strani pa se kaže kot še en prispevek v dolgi tradiciji evropske teoretske misli. Zato se zdi umestno vprašanje, kako Kraljevo teoretsko delo nadgrajuje, preizprašuje in aktualizira teoretske izsledke svojih predhodnikov.

Najprej pade v oči dejstvo, da knjiga nima uvoda in da avtor nikjer ne pojasni svojih metodoloških izhodišč niti ne nakazuje zastavljenih ciljev. Prav tako bi v njej zaman iskali kakšno sklepno poglavje, namenjeno povzemanju teoretskih dognanj, kar je poteza, ki v nasprotju z zaokroženostjo, koherentnostjo, zaprtostjo tradicionalnih in nekaterih modernejših dramskih teorij nakazuje svojo izrazito aditivno, fragmentarno in odprto zgradbo. Sestavljena je iz štirih tematskih sklopov. Prvi se sprašuje o bistvu in statusu drame, drugi

razčlenjuje kategorijo dramske osebe, tretji se spopada s problematiko dramskega dejanja, četrti pa izčrpano predstavi najpomembnejše aktantske modele. Besedilo kot celota pa potrjuje splošno znano dejstvo, da je za pisanje relevantnih literarnoteoretskih razprav poleg teoretske razgledanosti potrebno tudi temeljito poznavanje literarnih, v tem primeru dramskih del. Da je avtor *Teorije drame* pisec take vrste, se pokaže že ob prvem prečnem branju njegove knjige. Saj v nasprotnem primeru ne bi mogel poleg teoretske – sinhrono suvereno uporabljati tudi zgodovinske – diahrono metode. Metodi se tesno izmenjujeta in s tem vzajemno preverjata. Posledica tega sinhrono-diahronega postopka je primerjalna analiza obravnavanih teoretskih besedil, razpetih med Aristotelom in semiotiko, in njihovih interpretativnih modelov. Te avtor na videz mimogrede, v resnici pa premišljeno nenehno preverja na konkretnih dramskih besedilih. Sklepati je torej mogoče, da je metodološko izhodišče *Teorije drame* trojno – teoretsko, zgodovinsko in primerjalno. Slednje kaže razumeti kot neogibno posledico prvih dveh.

Z retoričnim vprašanjem o bistvu drame besedilo bralca nemudoma potegne v samo srž problematike, in sicer tako, da navede formalni kriterij, ki naj bi bil edini zmožen priskrbeti nadčasovno definicijo drame: »Drama je literarni tekst, ki poleg branja omogoča ali celo zahteva tudi uprizoritev.« (str. 5) Avtor nato, opirajoč se na 3. poglavje *Poetike*, poda kratko genezo izraza drama in skuša umestiti pojav v sistematiko literarnih vrst. To ga pripelje naravnost k osrednjemu problemu dramske teorije, ki ga je v obliki vprašanja: »Kaj je dramatično?« izpostavil že Vladimir Kralj v *Dramaturškem vademekumu*. Namesto odgovora *Teorija drame* predoči kratek zgodovinski prerez problematike, ki zadeva doktrino konfliktnosti. Pri tem, izhajajoč iz *Poetike*, upošteva tudi njene renesančne komentatorje, kot sta Robortello in Castelvetro, francoske klasiciste, utemeljitelje nemške meščanske tragedije, nemške klasične in romantike, Freytaga in Lukácsa. Za tem se prek podobnega kronološkega pregleda posveti kategoriji dramskega dejanja in nanjo naveže pojmovanje dramskega junaka, ki ga tradicionalna teorija drame, natančneje, Goethe, A. W. Schlegel in Hegel, razume kot nasprotje romanesknega junaka, to nasprotje pa opredeljuje kot temeljni razločevalni vidik drame. Toda vprašanje o dramatičnem po vsem tem še zmeraj ostaja odprto, in to upravičeno. Avtor *Teorije drame* se sicer nanj povrne – tokrat spet s citati iz *Dramaturškega vademekuma*, kjer je pojem dramatičnega opredeljen med drugim tudi kot »gibanje v protislovnih nasprotjih«, v povezavi z moderno dramo pa kot »disonantnost eksistence« (str. 19) – a ga zopet odloži.

Ta retorični postopek – do izraza pride še toliko bolj, ker se ponavlja tudi v drugih tekstnih segmentih – nenehnega spiralastega vračanja na prej postavljena vprašanja in odprte koncepte v *Teoriji drame* ustvarja – če nanjo pogledamo tudi z naratološkega vidika – svojevrstno napetost, saj učinkovito razbija monotonost teoretskega diskurza.

V moderni dramski teoriji, zavezani referenčnemu okviru semiotike, vprašanje dramatičnosti kot razločevalne poteze drame ni več aktualno. Zato je razumljivo, da *Teorija drame* nanj ne odgovarja neposredno, ampak prek podrobne obravnave značilnosti, ki jo je nemški teoretik Peter Szondi vpeljal v dramsko teorijo pod imenom absolutnost drame. Kralj ta Szondijev koncept razume kot prelom s tradicionalnim pojmovanjem drame in dramatičnega in hkrati kot vezni člen med tradicionalno, proaristotelsko naravnano teorijo drame in novejšimi teoretskimi smermi, ki so se razvile v okviru semiotike.

Absolutnost drame pomeni, pojasnjuje Kralj, da se drama odvrča od vsega, kar ji je zunanje, da »ni sekundarno prikazovanje nečesa primarnega, kot je na primer pripoved, temveč prikazuje sebe« (str. 19). Ta absolutnost se kaže po eni strani v razmerju drame do avtorja (»dramska replika ni avtorjeva izjava«), po drugi strani pa v razmerju drame do gledalca (»dramska replika ne nagovarja gledalca«) (str. 20). Gledalec ima pri tem samo dve možnosti, popolno razločenost ali popolno poistovetenje. Od tod tudi Szondi je spoznanje, da »gledalec ne more vdreti v dramo« (str. 21). To pa je, kot ugotavlja Kralj, osnovna gledališka konvencija, ki je bila v zgodovini evropske dramatike že zelo zgodaj tematizirana. Zato meni, da so tiste drame, ki se ne ravna po pravilu absolutnosti drame, »izjeme, ki potrjujejo pravilo« (str. 21).

Semiotika – natančneje, teorija nemškega semiotika Manfreda Pfistra, kot jo je razvil v delu *Das Drama* (1977) – je namreč koncept absolutnosti drame razvila in tako ustvarila za dramatiko specifičen komunikacijski model štirih semiotičnih ravni. Avtor *Teorije drame* ta model prevzame in nanj prenese slovito Stanzlovo tipologijo pripovedovalca. Tako opazi, da je shema Stanzlove personalne pripovedi zelo blizu dramskemu komunikacijskemu modelu, ki se od pripovednega komunikacijskega modela razlikuje predvsem po tem, da nima fiktivnega pripovedovalca in potemtakem tudi ne posredniškega komunikacijskega sistema. To pomeni, da je notranji komunikacijski sistem drame izoliran, posledica tega pa je absolutnost drame (str. 26). Avtor tu opozori – in to je v knjigi eno tistih številnih mest, kjer pride na dan njegovo izčrpno poznavanje dramskih tekstov, ne le kanoničnih, ampak tudi manj znanih – na zanimiv primer drame Francisa Beaumonta in Johna Fletcherja *Vitez gorečega tolkača* (*The Knight of the Burning Pestle*), kjer gledalec vdre v dramo in s tem tematizira doktrino absolutnosti. Podobne poskuse prekinjanja dramske iluzije oziroma vdore epiziranja v dramo pa so prinesli predvsem pojavi, kot so parabaza, prolog, epilog, aparte. Zdi se, da je z literarnoteoretskega vidika med njimi najpomembnejša parabaza, saj jo je zlasti od F. Schlegla dalje mogoče povezati z vsemi koncepcijami kritične distance v literaturi, in torej tudi v drami – med drugim tudi z Brechtovim epskim gledališčem. Vsi ti postopki naj bi ogrozili absolutnost drame, a jo, tako meni avtor, samo »tematizirajo in s tem učvrstijo« (str. 29).

Razmerje med dramskim besedilom in uprizoritvijo je tema, mimo katere ne more nobena dramska teorija, ki se vpisuje v referenčni okvir semiotike. Gledališka semiotika je namreč disciplina, ki se je najproduktivneje lotila preučevanja omenjenega razmerja. Iz *Teorije drame* izvemo, da so v osnovi te problematike trije zgodovinsko utemeljeni koncepti: gospostvo teksta, avtonomno gledališče in semiotski poskus sinteze. Za vsakega od njih avtor naredi prerez zgodovinskega razvoja, izhajajoč iz *Poetike*, ki kljub nekaterim dvoumnim mestom velja za izrazito tekstno usmerjeno. Uprizoritev je za Aristotela samo eden od načinov objave dramskega teksta. Kralj pokaže, kako je ta odnos prevzela tudi tradicionalna dramska teorija in kako je šele v dvajsetem stoletju prišlo do sprememb, ko se je pojavila skrajnostna naravnost do dramske umetnosti, značilna predvsem za gledališke prakse, kot so Craig, Appia in Tairov. Pravega sintetiziranja na ravni teorije pa naj bi se na podlagi spoznanj svojih predhodnikov, formalistov in strukturalistov, lotili šele semiotiki. Med nepregledno množico razprav, ki so v imenu gledališke semiotike izšle zadnjih trideset let, *Teorija drame* prinaša skrben izbor nekaj naj-

pomembnejših imen, ki so v tem času odločilno vplivala na razumevanje razmerja med dramskim besedilom in uprizoritvijo.

Tako na primer izvemo, da je poljski teoretik Tadeusz Kowzan prvi postavil tezo o semiotiki kot disciplini, ki bo na teoretski ravni naredila sintezo med tekstom in uprizoritvijo. Kowzan namreč dramsko besedilo razume kot virtualno uprizoritev, kot izhodišče za umetniško delo drugačne narave. Po prepričanju nemške teoretičarke Erike Fischer-Lichte dramsko besedilo ne predpisuje izbora gledaliških znakov, ker je to stvar ustvarjalcev uprizoritve. Ti naj bi se pri tem ravnali po treh glavnih načelih – linearnem, strukturnem, globalnem. Anne Ubersfeld, tudi Nemko, pa *Teorija drame* predstavi kot tisto, ki najodločneje zavrača gospostvo besedila in najizrecneje postavi tezo o užitku v gledališču. Po njenem je to užitek ob znaku in potemtakem najbolj semiotičen vseh užitkov. Vir tega užitka je zapolnjevanje vrzeli, nastalih v dramskem besedilu. V zvezi s tem Ubersfeldova v tekstu odkriva tudi »tekstne matrice prikazovanja« in »jedra teatralnosti«. Od tistih, ki so kritizirali njene koncepte, se zdi Kralju najpomembnejši Patrice Pavis. Ta kanadski teoretik namreč dramskega besedila nikakor ne vidi kot virtualne uprizoritve, ampak gledališko uprizoritev pojmuje kot »soočenje dveh fikcijskih svetov« (str. 41), tekstnega in odskega, ki pa nista v kavzalnem razmerju. Kar zadeva odnos slovenskih teoretikov do problema razmerja med tekstom in uprizoritvijo, *Teorija drame* gotovo ne more mimo Inkretove teze – nastale na podlagi teorij Kowzana, Ubersfeldove in deloma tudi Ingardna – o dramskem tekstu kot literarni umetnini in hkrati virtualni predstavi. Posledica tega je razumevanje gledališke uprizoritve kot mejnega primera literarne umetnosti.

Neposredno na literaturo oziroma na tisto njeno razsežnost, ki ji pravimo literarnost, se navezuje še en temeljni koncept gledališke semiotike – teatralnost. Zato je razumljivo, da se avtor *Teorije drame*, potem ko poda genezo tega koncepta od A. W. Schlegla do Craiga in Artauda, pri podrobnejši razčlenitvi teatralnosti opre na Jakobsonovo pojmovanje literarnosti in na Barthesa, ki je teatralnost opredelil kot »gledališče minus tekst«. Ob tem pa Kralj ne pozabi omeniti Ubersfeldove, ki Barthesovo opredelitev zavrača, češ da bi se morala semiotika v tem primeru omejiti zgolj na preučevanje gledališke uprizoritve. Ubersfeldova je namreč prepričana, da tekstnih in gledaliških znakov ne kaže analizirati z istim orodjem, saj gre za dva pristopa. Na podlagi tega avtor *Teorije drame* sklepa, da omenjena teoretičarka skuša »ohraniti teoretsko sintezo drame (literarnost) in gledališča (teatralnost)« (str. 46). Sicer pa je iz *Teorije drame* mogoče razbrati, da se v opoziciji drama – gledališče semiotika zmeraj bolj obrača h gledališču, tja jo, po Kraljevem mnenju, »žene strah pred logocentrizmom« (str. 46). Potemtakem ni narobe, če sklepamo, da je teatralnost – v ta okvir sodi tudi pojmovanje človeškega oziroma igralčevega telesa, na katerega se je pri svoji opredelitvi oprla Erika Fischer-Lichte – tesneje povezana z gledališko uprizoritvijo kot z dramskim besedilom. Zato je razmislek o performansu kot »uprizoritveni praksi, ki se večinoma sploh ne ravna več po dramskem tekstu« (str. 46), pravzaprav logična posledica nekega skrajnostnega razumevanja teatralnosti. Glede na to se zdi, da na tem mestu ne bi bil odveč nekoliko izčrpnější razmislek o tem, kakšen status ima performance v okviru gledališke umetnosti na eni in gledališke semiotike na drugi strani. Sicer je vprašanje, ali bi poglobljena razprava na to temo še sodila v konceptualno zasnovo knjige. Domnevamo, da vsaj v enem pogledu vsekakor. Kajti navezati bi jo bilo mogoče neposredno na problematiko

dramskega referenta, ki zadeva status tako gledališkega kot literarnega znaka in potemtakem nesporno sodi v semiotiko. Toda hkrati se ji – to kaže posebej poudariti – izmika, saj je vprašanje referenčnosti med drugim tudi legitimni predmet disciplin, kot so filozofija jezika, semantika, pragmatika. Od teh se zdi zlasti slednja, predvsem zaradi svoje teorije govornih dejanj in polemik, ki so se razvile okoli nje,³ dokaj primerna za vzpostavitev produktivne kritične distance do gledališke semiotike. Res je, da *Teorija drame* to distanco razločno nakazuje – z Lyotardovo kritiko semiotike na eni in Pavisovim nakazovanjem rešitev na drugi strani (str.12) – vendar njen avtor na podlagi sicer premišljeno izbranih citatov vseeno ne izoblikuje nekega sintetičnega stališča do semiotike.

V tematskem sklopu, posvečenem dramski osebi kot nosilki dramskega dejanja, *Teorija drame* najprej rešuje nekatere terminološke probleme, ki se skozi zgodovino te discipline pojavljajo v zvezi s poimenovanjem dramskega subjekta. Pri tem se pokaže, da je izraz oseba najustrežnejši in zato izbran za nadrejeni pojem, ki obsega različna, njemu podrejena poimenovanja: značaj, lik, junak, aktant, personifikacija, tip. S posebno skrbjo obravnava tudi značaj v smislu Aristotelovega »ethosa« in vsa z njim povezana določila, kot so plemeniti in nizkotni značaj, zmota ali hamartia, dobrota, umestnost, skladnost z izročilom in doslednost. Pregled omenjenih pojmov ni shematičen, ampak historičnointerpretativen, obsega tekste od Aristotelove *Poetike* – njegove renesančne in sodobne komentatorje, francoske klasiciste, zlasti Corneilla, teoretike nemške meščanske drame, zlasti Lessinga – do Freytagove *Tehnike drame*. Ta zgodovinski prerez sklone umestitev osebe v referenčni okvir semiotike, kjer se avtor opre na izsledke Anne Ubersfeld, ki si je pri svoji opredelitvi dramske osebe pomagala s konceptom diskurza, in jo tako opredelila kot »subjekt izjavljanja«. Ta naj bi bil v dramski praksi odvisen od aktantskega položaja, razločevalne značilnosti, ki je rezultat komponentne analize, in od govornega dejanja. Ob slednjem se pozorni bralec utegne vprašati, zakaj Kraljeva *Teorija drame* tako malo pove o dramskem diskurzu, zakaj mu, denimo, v povezavi z dramsko osebo oziroma »subjektom izjavljanja« ne privoščiti posebnega segmenta v besedilu, tako kot na primer komponentni analizi? Glede slednje namreč takoj za tem izvemo, da ustreza Pfistrovi analizi konstelacij, ki jo avtor *Teorije drame* znotraj istega tematskega sklopa preizkusi na konkretnem tekstu, Linhartovi drami *Ta veseli dan ali Matiček se ženi* in tako mimogrede ustvari interpretativen model, uporaben tudi pri analizi drugih dramskih del. Rezultat analize je spoznanje, da je erotična tema v tej Linhartovi drami pomembnejša od družbene. Poleg konstelacij imajo pri analizi drame pomembno vlogo tudi konfiguracije, ki jih avtor natančno razmejuje od konstelacij. Pojem konfiguracije sodi v referenčni okvir matematične poetike, uveljavil pa ga je Solomon Marcus. Konfiguracija je v *Teoriji drame* opredeljena kot »delna množica dramskega personala, ki se v nekem prostorsko-časovnem izseku nahaja na odru« (str. 105). Ponazorjena je s primerom matrike prvega dejanja Cankarjevih *Hlapcev*.

Teorija drame obravnava še razmerje med tipom, temperamentom in humorjem, razliko med ploščatim in okroglim značajem, razmerje med antično in novoveško dramo, in to z vidika značaja in dejanja. Podrobno opiše osebo v odprti in zaprti drami, pojav razkroja značaja kot nujne posledice razkroja individualizma v avantgardni dramatiki in karakterizacijo. Slednja je ponazorjena na številnih primerih iz svetovne in slovenske dramatike, zlasti iz Can-

karja. Posebne pozornosti v okviru tega sklopa je vsekakor vreden segment, ki govori o tipizirani dramski osebi iz *commedie dell' arte*. V njem so izčrpno opisani stalni značaji (približno deset) te danes izumrle, a nekoč nadvse uspešne dramske zvrsti, ki je imela precejšen vpliv tudi na nekatere moderne gledališke prakse. V semiotiki je pomembna predvsem zato, ker je nadvse prikladna za učinkovito aplikacijo aktantskih modelov.

Tretji tematski sklop, posvečen dejanju, se prične z opozorilom na tri pomene slovenskega izraza dejanje, ki se vsi nahajajo v referenčnem okviru dramatike – dejanje kot akt, dejanje kot »mitos« in dejanje kot gonilna sila dramsko obdelane zgodbe. Avtor nakaže, da je razumevanje dejanja, zgodbe, dogajanja in njima sorodnih izrazov v prvi vrsti odvisno od tega, kako so prevajalci *Poetike* interpretirali tista njena mesta, kjer Aristotel govori o »mitosu«. Kajti ravno problem »mitosa« se pojavlja tako pri izviri teorije drame kot pri izviri teorije pripovedi. Zanimivo pri tem je, upravičeno opozarja avtor *Teorije drame*, da se je dramska teorija pri reševanju tega problema oprla na teorijo pripovedi – predvsem na Forsterjevo razlikovanje med »story« in »plot« – saj je od nje prevzela temeljno opozicijo med zgodbo (»pripoved o dogodkih, urejena po njihovem časovnem zaporedju«) in obdelavo (»pripoved o dogodkih, vendar s poudarkom na kavzalnosti«). Izraz obdelava namreč Kralj postavi kot slovensko različico raznih tujih poimenovanj, denimo, plot, siže, fabula, intriga itn., ki nastopajo v podobnih opozicijah. S to tujo terminologijo so si namreč, ob pomanjkanju ustreznega domačega izraza, pomagali tudi slovenski literarni teoretiki. Izraz obdelava, uporabljen v omenjenem smislu, je v slovenski literarni teoriji popolna novost. Novost, ki je vpeljana premišljeno in tako argumentirano, da ni kaj dodajati. Vprašanje je le, kako se bo prišla v jezikovni rabi. Zdi se, da z izrazom ne bo težav, ko se bo pojavljal v paru z zgodbo, vprašanje pa je, ali bo zares funkcioniral tudi zunaj tega konteksta.

Toda razlikovanje med zgodbo in obdelavo oziroma njima sorodnimi pojmi vseeno ni tako novo, kot bi lahko sklepali zgolj na podlagi naratoloških spoznanj. Avtor *Teorije drame* opozarja, da ga je poznala že tradicionalna teorija drame, zastopana v Freytagovi *Tehniki drame* (1863). Freytag je namreč na primeru drame *Romeo in Julija* konkretno pokazal, »kako se pripoved (zgodba) preoblikuje v dejanje (obdelavo, plot)« (str. 115). Kralj pa na podlagi te primerjave pride do ugotovitve, »da je, metodološko gledano, obdelava analogna Freytagovi piramidi«. Ta je v *Teoriji drame* predstavljena kot hierarhično in hkrati simetrično urejena struktura, sestavljena iz petih delov (ekspozicija, zaplet, vrh, razplet, katastrofa oz. iztek) in dodatnih treh kompozicijskih posegov, ki osnovne dele povezujejo in obenem ločujejo (sprožilni moment kot najpomembnejši, tragični moment in moment zadnje napetosti) (str. 115). To je seveda idealna shema, ki v praksi dopušča različne odstopne. Ti so v moderni drami marsikdaj tako izraziti, da se je ponekod oblikovalo mnenje o neustreznosti Freytagove piramide za analizo moderne dramatike. V nasprotju s tem je avtor *Teorije drame* prepričan, da lahko moderne drame, tudi tiste, ki sploh niso razdeljene na dejanja, »v nekaterih vidikih dokaj uspešno analiziramo s pomočjo Freytagove piramide« (str. 123). Ta namreč ni le osrednji koncept tradicionalne dramske teorije, ampak je, kot pravi, tudi »spoznavno-teoretska refleksija o bistvu drame«, »praktičen normativni napotek za pisanje« in hkrati tudi, to je v *Teoriji drame* še posebej poudarjeno, »dokument o duhu časa« (str. 121). Kar zadeva zgradbo dramskega dejanja, nobena

teorija drame ne more mimo štirih Aristotelovih pravil o dejanju (celota, primeren obseg, enotnost, verjetnost), kakor tudi ne more mimo slovitega klasicističnega pojmovanja enotnosti časa, kraja in dejanja, ponavadi interpretiranega na podlagi Corneillove razprave *Discours de trois unités d'action, de jour, et de lieu*. Poleg tega *Teorija drame* opozarja na razliko med analitično in sintetično dramo ter podrobneje razloži tipološko razločevanje med odprto in zaprto formo, povzeto po Volkerju Klotzu. Zaprta drama se ravna po Aristotelovih pravilih o dejanju, odprta pa je do njih ravnodušna, saj večinoma sploh ni členjena na dejanja. Na problematiko dramskega dejanja se neposredno navezuje tudi problem dramskega časa, kjer avtor predstavi za dramatično kot zvrst skorajda univerzalno pravilo o časovnem zaporedju: kar se zgodi prej, je predstavljeno prej, kar se zgodi pozneje, je predstavljeno pozneje. Drugačno zaporedje je ponavadi uporabljeno za doseganje posebnih učinkov, denimo, ironije. H kategoriji časa sodi še označevanje fiktivnega časa, tempo, predvidevanje prihodnosti in obujanje preteklosti ter napetost kot funkcija dramskega časa.

Četrty in zadnji tematski sklop *Teorije drame*, ki obravnava aktantske modele, je pravzaprav logična posledica predhodnih dveh sklopov, saj se posveča izključno problemu razmerja med osebo in dejanjem. Četudi francoski semiotik Algirdas Julien Greimas nesporno velja za utemeljitelja aktantskih modelov, pa *Teorija drame* prepričljivo pokaže, da je te modele, vsaj v rudimentarni obliki, mogoče najti že pri Carlu Gozziju. Ta je namreč v polemiki proti Goldoniju izjavil, da obstoji vsega skupaj samo šestintrideset dramskih situacij. Toliko jih je namreč zaznal na podlagi gledališke prakse *commedie dell'arte*, edine dramske zvrsti, kjer je, tako ugotavlja Kralj, razlika med besedilom in uprizoritvijo »analogna razliki med aktanti in akterji«. Gozzijevo tezo o šestintridesetih dramskih situacijah je povzel in razvil Georges Polti, ki aktante imenuje »dinamične prvine«, vsako arhetipsko situacijo pa deli na razrede in podrazrede. Po drugi strani pa je Vladimir Propp, ki ni poznal ne Gozzija ne Poltija, zasnoval povsem svoj model sedmih dejavnih oseb (aktantov) in enaintridesetih funkcij (arhetipskih situacij). Te so opredeljene glede na pomen, ki ga imajo v poteku dogajanja. Proppov model pa *Teorija drame* interpretira na podlagi primerjave s Poltijevega modelom na eni in Greimasovim modelom na drugi strani. Posledica tega je, da pride do izraza svojevrsna kompleksnost Proppovega pripovednega modela. Étienne Souriau je svoj model šestih dramaturških funkcij (aktantov) in petih ali šestih dramaturških operacij (arhetipskih situacij) – teh je, kot opazi Kralj, še manj kot pri Gozziju, Poltiju ali Proppu – zgradil na osnovi Poltijevega modela in hkrati v polemiki z njim.

Greimas pa v nasprotju z omenjenimi teoretiki »ni ugotavljal števila arhetipskih situacij, temveč se je zadovoljil s preučevanjem aktantskih modelov na treh opozicijskih oseh: subjekt – objekt, pošiljatelj – prejemnik, pomočnik – nasprotnik« (str. 164). S temi imeni je namreč označil svojih šest aktantov. Termin aktant pa je prevzel od lingvista Tesniera, po katerem je aktant oseba ali stvar, ki izvrši ali pretrpi določeno dejanje. Greimasov model je v *Teoriji drame* predstavljen tako, da pade v oči predvsem njegova enostavnost in učinkovitost. To je opazila tudi Anne Ubersfeld, ki je ta aktantski model vpeljala v dramsko teorijo, pri tem pa je, kot ugotavlja Kralj, objektu in subjektu zamenjala položaj. Posledica tega je, da pri Ubersfeldovi pošiljatelj in prejemnik učinkujeta na objekt, ne pa na subjekt, kot pri Greimasu. To z drugimi be-

sedami pomeni, da pri Ubersfeldovi »konflikt nastaja okoli objekta« (str. 165). Iz *Teorije drame* sicer izvemo, da se je na to spremembo aktantskega modela kritično odzval Pavis, ki je Ubersfeldovi očital, da precenjuje subjekt, vendar Kralj model Ubersfeldove vseeno brez zadržkov sprejme, saj ga razume kot »instrument, ki omogoča globalno analizo dramskega teksta« (str. 169). Upravičeno se mu namreč zdi primerljiv s Freytagovo piramido, razliko med modeloma vidi v tem, da je eden normativen, drugi pa deskriptiven, kar je, po njegovem, »povsem v skladu s stoletjema, v katerih sta nastala« (str. 170). Posebno odliko aktantskega modela Ubersfeldove pa zazna v tem, da njen model ne omogoča le analize tistih dram, »v katerih je protagonist zavezan akciji«, marveč tudi tistih »z izrazito nedejavnim, trpnim junakom« (str. 166). Avtor *Teorije drame* to svoje spoznanje prepričljivo utemelji z aplikacijo omenjenega aktantskega modela na Cankarjeve *Hlapce* in na *Lepo Vido*. Rezultat njegovega postopka je neposreden uvid v razliko med tema simbolističnima dramama. Ta razlika se pokaže v dramski tehniki in v večji ali manjši statičnosti obeh dram.

Za *Teorijo drame* kot celoto je ta uspešna aplikacija aktantskega modela še dokaz več, da Kraljevo besedilo od začetka do konca vzdrži skrajno občutljivo ravnovesje med dramsko teorijo in njenimi interpretativnimi modeli na eni in dramsko prakso na drugi strani, saj njegov teoretski diskurz niti enkrat ne zdrsne v mehanicizem. Razlog za to kaže med drugim iskati tudi v sami strukturi tega teoretskega dela, ki s svojo odprto formo nedvomno ustreza duhu časa. Časa, ki že dolgo ni več naklonjen velikim zaprtim, hierarhičnim sistemom, finalnosti, celovitosti in linearnosti, pač pa daje prednost cikličnosti, fragmentarnosti, aditivnosti in odprtosti.

OPOMBE

¹ Lado Kralj: *Teorija drame*, Ljubljana 1998, str. 8.

² Poleg Vladimirja Kralja velja tu omeniti vsaj še Janka Kosa, Denisa Poniža in Andreja Inkreta.

³ Tu je mišljena predvsem polemika, ki se je na temo statusa govornega dejanja v fikcijskem diskurzu odvijala med J. Searlom in J. Derridajem. V: GLYPH, 1977, št. 1-2. (Johns Hopkins Textual Studies).

Jelka Kernev Štrajn

Februar 2000