

Небојша Ромчевић

АНАЛИЗА ЛИКА У МОДЕРНОЈ ТЕАТРОЛОГИЈИ

ЛИК И ЗАПЛЕТ

Традиционално, односи између лика и заплета у историји драме се сведе на проблем да ли се предност даје лику или заплету. Без жеље да испитујемо историјски развој овога питања, указаћемо на неке традиционалне теоријске радове који инсистирају на примату заплета, а који се протежу од Аристотела преко Готшедовог *Versuch einer kritischen Dichtkunst*¹, до Брехтовог *Крайкоџ Орѓанона о њозоришћу*.² На супротној позицији стоји Лесинг (*Писмо 51. из Хамбуршке драматургије*) који је тврдио да се заплету примат може признати само у комедији; али праве одбране ликова није било до појаве *Sturm und Dranga* и Ленцовог текста *Anmerkungen übers Theater*³ и Гетеовог текста у поводу Шекспировог дана,⁴ а потом и у бројним текстовима о натуралистичкој поетици.

Ипак, наша пажња је усмерена на проблеме везане са константном структуралном међузависношћу две категорије. Представљање лика без макар и рудиментарног заплета и презентација заплета који нема макар и драстично сведен лик је незамислива. Ако је заплет дефинисан као серија промена ситуације, а ситуација као дата релација која постоји између више ликова, онда је дијалектичка веза која спаја заплет и ликове неминовна.

¹ Gottsched, J. Ch.: *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, перп. Darmstadt 1973.

² Brecht on Theatre, trans. with notes by J. Willett, London 1964.

³ Lenz, J. M. R.: *Werke und Schriften*, 2 vols., Stuttgart 1967.

⁴ Goethe on Theater, trans. and ed. by E. Trunz, New York 1975.

СТАТУС ДРАМСКОГ ЛИКА

Лик и личности

Конотација речи 'лик' која указује на нешто потпуно вештачко, артифицијелно, створено или конструисано са одређеном сврхом, и која ствара утисак функционалности пре него индивидуалне аутономије. За разлику од правих личности (на које, наравно, утиче њихов социјални контекст, али које су способне да га превазиђу), драмски ликови не могу бити посматрани одвојено од окружења, зато што постоје само у релацији према окружењу, и конституисани су у збиру својих односа са окружењем.⁵ Социјални услови могу да утичу и одређују живот стварне особе, али, у драми, фикционални контекст служи функцији дефинисања фикционалног лика. Док је сасвим разумљиво питати у стварном животу шта би један човек радио у позицији другог, питање како би се Хамлет понашао у Отеловој позицији говори о посебном статусу фикционалних ликова.

Скуп информација које детерминишу лик у драмском тексту је мерљив и затворен, и може бити исцрпљен, али не и проширен прецизном анализом, док је збир информација које се могу скупити о стварној особи практично неограничен. Последица лимитације збира информација доступних из драмског лика даје на значају свакој, па и најмањој информацији. Чак и случајне информације могу тако бити од фундаменталног значаја у анализи драмског лика.

Драмски лик може бити дефинисан као збир структуралних функција (које се испуњавају било мењањем или стабиловањем драмске ситуације) и карактера као лика који је збир контраста и сличности у односу на остале ликове у тексту.

DRAMATIS PERSONAE, КОНСТЕЛАЦИЈА И КОНФИГУРАЦИЈЕ ЛИКОВА

Dramatis personae

Ако *dramatis personae* могу бити описани као збир свих ликова који се појављују у комаду, онда то укључује не само мање ликове који проговарају само једном, већ и неме, или 'колективне ликове', чија функција се може разликовати од функције сценографије само по томе што не преносе стално исту информацију.⁶ Са друге стране, ова

⁵ Драмски лик није одвојени ентитет са аутономном егзистенцијом, Laan, T. van: *A Structural Approach to the Analysis of Drama*, The Hague 1971.

⁶ Наравно, функција колективног лика не мора бити сведена само на дефинисање простора; он може бити и коментатор, протагонист или антагонист.

дефиниција *dramatis personae* искључује оне ликове који се спомињу вербално у говорима других, али се никада не појављују на сцени. Иако је могуће да ти „немизансценски ликови“ о којима се само говори имају извесне индивидуалне особине или утицај на заплет – као, на пример, Мајка Југовића из *Бановић Свџрахиње* Борислава Михајловића Михиза – једноставна чињеница да су представљени вербално, а не мултимедијално, значи да имају статус којим се јасно разликују од ликова из *dramatis personae*. На овој тачки дискусије, за нас је неважна њихова функционална улога у заплету или на тематском плану. Они се у процесу комуникације појављују само посредно, кроз дискурсе других ликова, што их, дакле, искључује из *dramatis personae* као групе која своју комуникацију остварује на сцени и пред гледаоцима.

ВЕЛИЧИНА

Важан, иако чисто квантитативан параметар за *dramatis personae* је број различитих ликова које садржи. Могуће су варијације од монодраме до јако настањених комада са групним сценама. С тим у виду, уметничка интенција писца не може увек бити потпуно слободна, будући да економски, организациони и архитектонски услови задати позориштем увек намећу извесна ограничења. Тако, величина глумачке трупе, на пример, допушта сасвим одређен број *dramatis personae*, иако могућност дублирања или триплирања улога које се сценски не поклапају омогућава писцу да значајно прошири *dramatis personae*. Потом, ограничена дужина драмског текста такође обесхрабрује писца у представљању великог броја ликова – макар у поређењу са социјалним романом 19. и 20. века.

Квантитативне релације доминације

Такође је могуће израчунати релације доминације међу *dramatis personae* установљавањем дужине времена које драмски ликови проводе на сцени и њиховог учешћа у примарном тексту. Оба ова критеријума стварају скалу вредности за сваки лик и *dramatis personae*, иако они не морају обавезно да се поклапају. Они не представљају главни критеријум за раздвајање *dramatis personae* у важније и мање важне ликове, будући да време проведено на сцени и ниво учешћа у тексту не морају увек нужно да се поклапају са значајем који лик има у развоју заплета. Ипак, ови критеријуми представљају важан параметар у установљавању да ли је одређени лик централни или периферни елемент *dramatis personae* будући да они утичу на фокус и тако помажу контроли перспективе. На садашњем нивоу театролошких

истраживања још увек није могуће градирати ликове из *dramatis personae* прецизно према њиховом значају у развоју заплета, будући да критика још није установила квалитетну 'граматику' заплета. Све док она не постоји ('граматика'), прецизније разлике као што су оне између 'главних ликова', 'помоћних ликова', 'мањих ликова', 'епизодних ликова' могу се само интуитивно погађати, а не практично дефинисати.⁷ Ако бисмо желели квантитативно да испитамо ниво до кога одређени лик доминира, вероватно бисмо испитали број различитих начина на које се сваки лик везује са другим ликовима и са становишта броја тријадичких епизода у заплету у коме се појављује као активни субјект.

Квалитативне кореспонденције и контрасти

Након што смо испитали квантитативне релације унутар *dramatis personae* окренућемо се начину на који су *dramatis personae* структурално аранжирани и класификовани према квалитативним кореспонденцијама и контрастима међу њима.

Наша главна брига је да покажемо да структуре *dramatis personae* могу бити представљене као матрица супротстављених карактеристика и да сваки појединачни лик представља скуп дистинктивних црта које се испољавају кроз констелације ликова.

Констелација ликова као динамичне структуре међуодноса

Структура *dramatis personae* није искључиво везана за контрасте и кореспонденцију који стварају чисто статичне релације. Та структура такође укључује бројне динамичне структуре интеракције које ћемо описати као констелацију међу ликовима. Природно, оне нису потпуно независне од обрасца супротстављених чињеница будући да, након свега, оне могу олакшавати могућност да се радња деси. Тако, контраст 'мушко – женско' ствара могућност за љубавну интригу, а контраст између 'памети' и 'глупости' могућност комедије ругања, у којој је глупост демаскирана од стране 'памети'. Поред тога, ликови

⁷ С. Јансен је поделио ликове по хијерархијском обрасцу и класификовао их као: 1. ликове који се појављују више од једном, али који не морају бити представљени са неким другим одређеним ликом; 2. ликове који се појављују више од једном, али никада нису сами; 3. ликове који се појављују више од једном али су увек у пратњи одређеног лика; 4. ликове који се појављују само једном. (Jansen, S.: *Theory of Dramatic Form*, London 1973).

су у принципу карактерисани својим позитивним, неутралним или негативним ставом према осталим ликовима и није увек могуће пратити праузроке сличности и контраста између њихових значајних карактеристика разлике.

Наш модел структуре конфликта је проширена разлика између јунака и његових противника, или између протагонисте и антагонисте. У *Морфолоџији бајке* В. Проп је проширио тај модел на три функције: јунака, помоћника и противника.⁸ Још бољи модел дао је Сурио у *Сјо хиљада драмских ситуација*. Он је започео са идентификовањем шест примарних функција у драми, које не морају постојати све време, а чији се извођачи – било појединачни или групе ликова – се могу мењати у току драмске ситуације; при томе примарне функције настављају да постоје. Тако, драмски лик и драмска функција нису идентични, иако у свакој датој ситуацији ликови који учествују и функције које спроводе остају узајамно повезани. У исто време, један индивидуални лик може испуњавати неколико функција симултано и, супротно, једну функцију може обављати више ликова. Три функције – херој, помоћник и противник – се такође појављују у Суриоовом моделу као: *force thématique*, која покушава да успостави извесни добитак за себе или неког другог – или барем покушава да избегне губитак; **опонент**, који се бори или опире *force thématique* и **помоћник**, који се може повезати са обе драмске функције. Та три аспекта су допуњени функцијама отеловљеним у жељеном циљу (*representant de la valeur*), судије који може да процени коме припада циљ (*arbitre*) и ликом који остварује тај циљ (*obteneur*).⁹

Овај модел је побољшала Ан Иберсфелд, учинивши га кориснијим за театрологију и ближим позоришној пракси.¹⁰

КОНФИГУРАЦИЈА

Под конфигурацијом подразумевамо оне који су присутни на сцени на било којој тачки у комаду. Промена конфигурације води стварању нове сцене. Овај термин смо преузели од Соломона Маркуса,¹¹ једног од најважнијих представника математичке анализе драме која се бави структуром конфигурације као нечим што може бити схваћено једино у квантитативним терминима. У следећем поглављу додирнућемо нека питања која произлазе из овог типа истраживања,

⁸ Проп, В.: *Морфолоџија бајке*, Београд 1982.

⁹ Сурио, Е.: *Сјо хиљада драмских ситуација*, Београд 1980.

¹⁰ Иберсфелд, А.: *Читање позоришта*, Београд 1982.

¹¹ Маркус, С.: *Математичка поезија*, Београд 1974.

али у исто време, с резервом користити математичке параметре из једноставног разлога што често тривијални резултати траже велики напор.

Величина и трајање појединачне конфигурације

Два параметра карактеришу сваку конфигурацију: њена величина (тј. број ликова-учесника) и њено трајање. Два екстрема првог параметра представљају 'празну' (или нула) конфигурацију, и ансамбл-конфигурацију (када је читав *dramatis personae* присутан на сцени). У класичној драми, нула-конфигурација се повремено појављује када је сцена празна између две појаве. Модерна драма, с друге стране, често има нула-конфигурацију која дуже траје. Ансамбл – конфигурација појављује се релативно често у текстовима са малим *dramatis personae* – у комадима са два или три лика, на пример – и није посебно означена; у текстовима са већим *dramatis personae*, она представља ретки изузетак, који је у француској драми и ренесансној и елизабетанској комедији, постао конвенција финалне сцене.

Трајање поједине конфигурације може веома да варира. У екстремним случајевима једна конфигурација може да покрије цео текст. Такав пример су Бекетови *Срећни дани*, где су Вини и Вили на сцени кроз читава два чина. Екстремна дужина ове конфигурације служи стварању утиска празнине њихове егзистенције у непроменљивим сценским околностима, а чињеница да ансамбл – конфигурација остаје константна кроз цео комад говори о њиховом стању потпуне изолације од спољашњег света. Ако конфигурација тако екстремног трајања ствара утисак да време пролази болно споро, време мора бити испуњено ритуализованим, бесмисленим активностима, док, с друге стране, конфигурација кратког трајања има ефекат подизања темпа. Тако не изненађује да је просечна дужина конфигурација у булеварским комедијама или фарсама врло мала и да уласци и изласци непрекидно следе екстремно и рапидно.

Структура конфигурације

Идентитет драмског лика добија облик и развија се у серијама конфигурација у којима учествује, а контраст и кореспонденција која се развија између једног лика и осталих постаје јасна када су постављени једни поред других на сцени тако да стварају нови знак. Да бисмо разјаснили начине на које се конфигурације развијају у једном одређеном тексту и олакшали идентификацију више конфигурација у којима партиципирају исти ликови – и учинили их приступачнијима анализи – представимо структуру конфигурације у форми матрица

чији редови кореспондирају са индивидуалним ликовима а чије колоне кореспондирају са појединачним конфигурацијама. Тако, ако је одређени лик присутан у одређеној сцени, на том месту ће стајати број 1".¹²

За илустровање овога поступка употребили смо комедију *Лажа и ђаралажа* Јована Стерије Поповића, где смо, за разлику од аутора, сваку промену броја ликова на сцени третирали као нову сцену.

| | Алекса | Мита | Јелица | Марко | Багић | Марија | Густина | Ликова у сцени |
|------------------------------|--------|-------|--------|-------|-------|--------|---------|----------------|
| 1. | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0.33 | 2 |
| 2. | 0 | 0 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0.33 | 2 |
| 3. | 0 | 0 | 1 | 1 | 1 | 0 | 0.5 | 3 |
| 4. | 0 | 0 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0.33 | 2 |
| 5. | 0 | 1 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0.5 | 3 |
| 6. | 0 | 0 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0.33 | 2 |
| 7. | 1 | 0 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0.5 | 3 |
| 8. | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0.33 | 2 |
| 9. | 1 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0.33 | 3 |
| 10. | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0.5 | 2 |
| 11. | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0.33 | 2 |
| 12. | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0.33 | 2 |
| 13. | 1 | 1 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0.66 | 4 |
| 14. | 0 | 0 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0.33 | 2 |
| 15. | 0 | 1 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0.5 | 3 |
| 16. | 1 | 1 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0.66 | 4 |
| 17. | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0.33 | 2 |
| 18. | 1 | 1 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0.66 | 4 |
| 19. | 1 | 0 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0.5 | 3 |
| 20. | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0.33 | 2 |
| 21. | 1 | 0 | 1 | 1 | 0 | 1 | 0.66 | 4 |
| 22. | 1 | 1 | 1 | 1 | 0 | 1 | 0.83 | 5 |
| 23. | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 6 |
| на сцени | 69.5 % | 47.8% | 82.6% | 69.5% | 8.6% | 13.04% | | |
| просечна густина насељености | | | | | | | 0.48 | |

Коначно, сценски доминантни ликови су они који не само да партиципирају у свим конфигурацијама са осталим ликовима, већ додатно посредно партиципирају у другим конфигурацијама.

У поређењу са бројем серија сваког појединачног лика постоји

¹² Видети Pfister, M.: *The Theory and Analysis of Drama*, London 1994.

једноставан метод калкулисања сценске дистанце између њих ако пратимо теоретичара кодова Хаминга у ставу да дистанца између две речи бинарног кода кореспондира са пропорцијом позиција у којима ,реч' (овде лик) има различите бројеве. Тако, у нашем примеру, ако два лика имају најмању сценску дистанцу – 0, то говори о посебној привлачности та два лика. Они су блиско повезани као љубавници, пријатељи или повереници у једној конфигурацији.

Из евиденције саме структуре конфигурације сасвим је јасно да је тип драмског текста оно што развија линеарни заплет подељен међу скупом ликова на начин како то сугерише конвенционална интерпретација речи ,заплет'. Такви су драмски текстови са екстремно епизодичном структуром у којој је сваки лик делимично и примарни и/или епизодни лик до извесног нивоа. Епизодични квалитет драме види се у ниском нивоу густине конфигурација, која може бити израчуната установљавањем релација између више ћелија табеле кроз следећу једначину:

(Број ликова у сцени X/уууа/ укууан број сцена): (укууан број ликова X/уууа/ укууан број сцена)

Максимум густине конфигурације је 1,0 што се ретко догађа, а и тада само у комадима са мало лица.¹³

Други важан параметар је однос између конфигурација које су могуће и оних које се заправо користе. *Dramatis personae* који садржи ,n' ликова може генерисати 2ⁿ могућих конфигурација. *Dramatis personae* од 10 ликова може тако створити 1024 варијације, на пример. Наравно, иако огромна већина случајева драмских текстова користи мали део могућности које теоретски постоје, треба имати на уму да те конфигурације издвојене из парадигме свих могућих комбинација нису одабране случајно, већ са одређеним циљем. Тако, статистички говорећи, све конфигурације су једнако могуће, а чињеница да неке постоје, а остале не, има свој информативни значај. Тај значај се повећава ако се одређена конфигурација појављује више од једном, или се одређена конфигурација уопште не појављује. Те поновљене конфигурације су честа појава у драмском тексту и привлаче примаоачеву пажњу на посебан начин, будући да јасно одступају од било које врсте случајне селекције. Тако, у *Макбету*, на пример, једна конфигурација Макбетовог солилоквија се понавља осам пута, а дупле конфигурације са Макбетом и Леди Макбет такође више пута, потцртавајући на тај начин њихов централни значај за форму и садржај драме. Понављањем идентичних конфигурација је могуће демонстрирати и појаснити промене односа лика према самом себи и другима.

¹³ Види табелу (страница 26).

КОНЦЕПЦИЈА ЛИКА И КАРАКТЕРИЗАЦИЈА

У претходном поглављу смо видели како се драмски лик конституише и дефинише кроз скуп релација са осталим ликовима у комаду у различитим констелацијама и конфигурацијама. Сада ћемо се позабавити драмским ликом у изолацији. Поделићемо нашу анализу на два нивоа: концепцију лика и карактеризацију лика. Концепција лика се односи на антрополошки модел на коме је базиран драмски лик и конвенцијама које се користе при транспоновању тог антрополошког модела у фикцију. Карактеризација лика се односи на формалне технике преноса информација које се користе да би се приказао драмски лик. Уз помоћ комуникацијског модела драмског текста могуће је открити надисторијски репертоар техника које се користе у карактеризацији лика. Историјски специфични квалитети одређеног текста могу се разумети као специфична селекција узета из тога репертоара. Концепција лика, с друге стране, чисто је историјска категорија, историјски и типолошки променљив скуп конвенција, будући да их није могуће повезати са широким спектром историјски реализованих представа о човеку и његовим драмским манифестацијама и надисторијским репертоаром могућих варијација.

КОНЦЕПЦИЈА ЛИКА

Три димензије

У поглављу о драмским ликовима у својој *Dynamics of Drama* Б. Бекерман¹⁴ идентификује три димензије које су релевантне за типолошку анализу концепције лика: ширину, дужину и дубину. Под ширином он подразумева „бројност могућности инхерентних драмском лику на почетку презентације” – тј. број могућности за развој које стоје пред ликом. Под дужином мисли на развој који се догађа као резултат процеса промене, интензификације релација, а под дубином подразумева односе између спољашњег понашања и унутрашњег живота лика. Међутим, пошто су изражене у тако генералним и недефинисаним терминима, ове три димензије могу да послуже само као скуп општих водила за нашу анализу, у којој ћемо понудити серију додатних модела за анализу концепције лика.

¹⁴ Beckerman, B.: *Dynamics of Drama. Theory and Method of Analysis*, New York 1970.

Бекерманова сугестија која се тиче ширине и дужине ствара оквир за разликовање статично и динамично конципираних ликова. Статично формиранли ликови остају непромењени кроз читав текст. Они се никада не мењају, иако се њихова перцепција код примаоца може битно развијати, ширити или чак мењати под утицајем неизбежног линеарног процеса преноса и акумулације информација. Динамични ликови се, с друге стране, мењају кроз текст; скуп њихових особина се мења, било као континуиран процес, било у серији скокова. Тако се не ради више само о примаочевом погледу на лик, већ о стварним променама лика. Чисто описна јукстапозиција две контрастиране могућности детерминисања лика, често је била тумачена као вредносна хијерархија. Тако је Фридрих Хебел бранио нормативну позицију која се тиче динамички устројеног лика као јединог истинитог драмског лика:

„Ствар од највећег значаја... је начин на који се третира лик. Он никада не сме да се појављује као комплетан, где промене врста односа и околности које, биле срећне или несрећне, ипак нису способне да додају или одузму део дубине његове персоналности или унутрашње суштине. То је смрт драме, смрт доживљена пре рођења. Јер драма може живети само показујући нам како појединац добија форму и центар гравитације у борби између свог личног света и воље света. Свет изазива модификације и трансформације његове акције (изрази слободе) увођењем околности (израз нужности)... То је једини начин на који драма може да живи.”¹⁵

Ова нормативна тврдња је условљена историјски и може бити схваћена само у оквиру интелектуалног и социјалног контекста одређене историјске слике човека. Тако, Хебелов захтев за динамичним ликом јасно произлази из његове идеалистичке визије у којој сваки појединац има аутономну вољу која је у сукобу са нужностима које намеће свет око њега. Ако је ова динамична концепција лика генерално условљена сликом човека са аутономном свешћу, онда је статични лик често базиран на идеологији социјалног, биолошког или психолошког детерминизма. Штавише, селекција између динамичног и статичног лика је такође условљена типолошки по томе што су ликови у комедијама често приказани као статични. Њихов комични квалитет се често манифестује као ригидно аутоматизован и нефлексибилан модус реаговања на ситуације које захтевају виши степен прилагодљивости, док су ликови у трагедијама обично способни – иако прекасно – да успоставе нови ниво мудрости и идеолошке позиције.

¹⁵ Hebbel, F.: *Sämtliche Werke*, 2 vols., ed. H. Geiger, Berlin 1961.

Ипак, ни ова подела не може бити универзално примењена (постоје трагични ликови који страдају управо због своје нефлексибилности и комични ликови који се мењају често и развијају слободно) и може бити везана само за одређене историјске модусе комедије и трагедије.

Моно и вишедимензионални концепти лика

Други пар контрастираних облика који је позајмљен из Е. М. Форстерових *Aspects of the Novel*¹⁶ – наиме, често цитирана разлика између 'равних' и 'кружних' ликових, или моно и вишедимензионалних ликових. Једнодимензионални ликови су дефинисани малим скупом дистинктивних црта. У екстремној форми тај скуп је сведен на једну карактеристику, која, изолована и претерана, претвара лик у карикатуру. Оне су тако високо редувантне што се тиче преноса експозиционих информација, тако да редувантност ствара комички ефекат сталним понављањима.

Насупрот томе, вишедимензионални ликови су дефинисани комплексним скупом особина преузетих са диспаратних нивоа и могу се, на пример, тицати њихове биографске позадине, психолошке природе, понашања према различитим људима, начина на који реагују у различитим ситуацијама и њихове идеолошке оријентације. Свака перспектива лика и свака ситуација открива нове стране лика, са резултатом да се његов идентитет показује примаоцу као вишедимензионалан.

Персонификација – тип – индивидуа

Ако желимо да искорачимо из идеалних типова према конкретним драмским текстовима, бинарна опозиција једно и вишедимензионалног концепта лика мора бити разрешена у спектру прелазних форми. У историји анализе драме постоје три форме које се сматрају нарочито важнима: персонификација, тип и индивидуа.

Најапстрактнија од ових поређења са стварним људима је персонификација, доминантна форма концепције лика у средњовековним моралитетима и језуитским пропагандним комадима. У тим случајевима скуп информација које дефинишу лик је изузетно мали и направљен тако да својим тоталитетом илуструје апстрактни концепт са свим његовим импликацијама. Тако, персонификација Греха у мора-

¹⁶ Forster, E. M.: *Aspects of the Novel*, Harmondsworth 1962.

литету – или рецимо *superbia* – потпуно је укључена у функцију илустровања узрока и последица тога порока. Појава таквог лика, његови искази и понашање су потпуно одређени тим функцијама и не постоји ниједан део информације који се не може сместити унутар парадигме *superbia*. Будући да се овде ради о процесу алегоризације и будући да се персонификације ове врсте обично не појављују у изолацији већ у контексту алегоријских парадигми, као што је парадигма Седам смртних грехова, и оне су дефинисане својом позицијом унутар тога система.

Тип није тако једнодимензионалан зато што овде лик отеловљује читав, већи или мањи скуп особина. Он више не представља само један квалитет, већ и комплекс социолошких и/или психолошких атрибута. Иако у оваквим случајевима често долази до преклапања, такви типови имају два различита извора: они су или одабрани синхронно из савремених карактерологија и социјалних типологија, или потичу из дијахронијске традиције драмских ликова (стандардни ликови). Тако, као пример првог, концепција лика у елизабетанској и јакобинској драми (Шекспир, Бен Џонсон и остали) често је детерминисана карактеролошким типовима хуморне психологије и тако је лоза ликова насталих око 1600. године од имитатора Теофраста створила репертоар социјално дефинисаних типова, какви су ‚сеоски слуга‘, ‚педант‘, ‚дворанин‘ итд, а који су остали на располагању потоњим писцима. Са друге стране, један нарочито познат пример стандардног лика је *miles gloriosus*, ‚ратник‘ – кукавица који води порекло из комедија класичне антике. Иако ти ликови варирају од текста до текста, њихове основне карактеристике опстају.

Индивидуалност типа се постиже само када аутор ствара мноштво детаља карактеристичних за лик, тако да његова индивидуалност може бити представљена на што више нивоа – појава, говор, понашање, биографија – идући изнад социјалних, психолошких и идеолошких клишеа карактеристичних за одређени тип. Тако, у натурализму лик више није алегоријска персонификација која представља одређени концепт нити је илустрација одређеног социјалног или психолошког типа, већ представља себе у свој комплексности сличној стварној психолошкој сложености.

Отворена и затворена концепција лика

Контраст између отворене и затворене концепције лика додирује, али се не поклапа са контрастом између једнодимензионалног и вишедимензионалног лика. Овај модел контраста који више означава екстремне позиције у спектру могућих посредничких форми, позајмљен је од Ерика Бентлија: „Велики ликови – Хамлет, Федра, Фауст, Дон Хуан – имају нешто енигматично. У томе представљају снажан и

свечан контраст ликовима из савремених психолошких комада који су потпуно *објашњени*!”

Ако је коначни ефекат величине у драмској карактеризацији мистерија, поново морамо – како год то било лоше по нас, публику – да захтевамо или очекујемо да сви ликови буду или унапред дефинисани апстрактни типови или новодефинисане конкретне јединке. Мистериозни лик је онај са отвореном дефиницијом – не потпуно отворен, јер тада не би био лик, а мистерија га спушта до конфузности, али оставља, рецимо, круг отвореним. Хамлет се може сматрати изузетком, јер ако не, шта су радили сви теоретичари у својим поновним дефиницијама његовог лика? Они су сви затварали круг који је Шекспир оставио отвореним.”¹⁷

У принципу се можемо сложити са дистинкцијом између ,потпуно објашњених’ и ,енигматских’ ликова, упркос чињеници да и слика незатвореног круга заводи на траг отворене концепције лика. Након свега, незавршени круг није заиста отворен у смислу да постоји ,мистерија’, будући да заправо постоји само један начин на који може бити затворен. Као контраст, једна од главних особина отвореног лика – а Бентли мисли на то говорећи о Хамлету – је **фундаментално несводива амбивалентност**. Концепција лика у Бентлијевој слици се тако може применити на тип који је везан за затворену концепцију лика, а та се може поделити у два подтипа: затворену концепцију лика у коме је лик потпуно дефинисан експлицитним информацијама, и ону у којој је лик потпуно дефинисан информацијама које су делом имплицитне, а делом експлицитне. У првом случају, лик је дефинисан експлицитно и недвосмислено од стране примаоца, а у другом такође на недвосмислен, али имплицитан начин, подстичући примаоца да га сам интерпретира. У оба случаја, прималац има пред собом скуп информација као комплетан без великих контрадикција.

Концепција отвореног лика има супротан смисао. Из перспективе примаоца лик постаје ,енигматски’ или зато што недостају релеванти делови информације – који објашњавају разлоге за акцију лика, на пример – па ће информације помоћу којих прималац дефинише лик бити некомплетне, или зато што информација садржи више нерешивих контрадикција или зато што два фактора (некомплетност и контрадикција) функционишу заједно.

¹⁷ Bentley, E.: *The Life of Drama*, London 1965.

ТРАНСПСИХОЛОШКА И ПСИХОЛОШКА КОНЦЕПЦИЈА ЛИКА

Последња дистинкција коју уводимо је она која се тиче улоге коју игра свест лика у вези са његовим емоцијама и страстима, његовом подсвешћу и психичком егзистенцијом. У томе је на нас утицао К. Циглер и његова ‚персонална структура‘ – тј. концепција лика – у класичној драми. По Циглеру, концепт лика је карактерисан чињеницом да: „...у психолошким условима, људско биће постоји само у сфери своје свесности – оно је под пресудним утицајем онога што свесно зна и испољава о себи.”¹⁸

Наравно, у контексту класичне драме раног модерног периода идеју о индивидуалној свести не треба интерпретирати ‚психолошки‘, већ ‚транспсихолошки‘ у смислу барокног концепта разума као функције објективног уређивања и садржавања идеја. То значи, не толико као јединствени идиосинкретички лик или ирационалну и комплексну колекцију природних квалитета, већ као позитивну (или негативну) позицију за процењивање хијерархијске структуре етичких, метафизичких или религиозних вредности и значења – или заправо одсуства тих вредности и значења.

Тако, под транспсихолошки постављеним ликом мислимо на лик чији ниво самосвести трансцендира ниво онога што је психолошки веродостојно, чија потпуно рационална и свесна форма самокоментара не може више бити објашњавана терминима карактеристичног испољавања потпуно рационалног и свесног бића. Уместо тога, драмски лик је постао медијум епских коментара који се интегришу у препоручени систем вредности. Тако је субјективно сужена перспектива лика разбијена у контекст ауторове перспективе у драмској структури увек када је лик способен да дискутује о себи и ситуацији са експлицитношћу и самосвешћу која се никако не може разумети само из ‚његове‘ перспективе. Ова врста транспсихолошког концепта већ постоји у театарским конвенцијама повезаним са објективном или ‚директном формом самообјашњавања‘ у средњовековним моралитетима и повремено у Шекспировим и драмама његових савременика. Овај концепт је могуће препознати и у сатиричним ликовима који функционишу симултано и као субјекти и као објекти сатире. Тако, Ф. Клоц¹⁹ је у праву када истиче да ликови у затвореним драмама често имају тако висок ниво самосвести – као код љубави Расинове Федре, Орестовог бега од Фурија – да су способне да се дистанцирају аналитички од својих страсти постајући у исто време и

¹⁸ Ziegler, K.: *Zur Raum - und Bühnengestaltung des klassischen Dramentyps*, WW, 2en Sonderheft, 1954, стр. 45-54.

¹⁹ Клоц, Ф.: *Затворена и отворена форма у драми*, Лапис, Београд 1995.

њихове жртве.

Супротно важи за натуралистичку и реалистичку драму у којој су ликови постављени као вишедимензионалне индивидуе, а не као идеални представници људске врсте. Из тог разлога одређени ниво свести је сведен и релативизован истицањем ирационалних квалитета њихових емоција и расположења, утицајем социјалног миљеа и атмосфере на подсвест. У таквим драмама структура *dramatis personae* подстиче редукцију нивоа свести из једноставног разлога што централни ликови обично припадају нижем социјалном слоју што као резултат има њихову релативно смањену способност за рационално и њихову моћ за стварањем рационално артикулисаног дискурса чини редукованом. Патолошка стања као што је лудило или фибрилне визије и стања делимичне изгубљености у полусну, сновима и тровањима тада служе да покажу рад подсвести лика.²⁰

КАРАКТЕРИЗАЦИЈА

Регистар техника карактеризације

Преовладавајући критеријум класификације полази од питања да ли информација која се користи да опише лик бива преношена од ликова (непосредна), или се може везати за позицију уплетеног аутора као изражајног субјекта (ауторска). Критеријум за процену је и одговор на питање да ли је информација имплицитна или експлицитна.²¹ Тако долазимо до четири врсте техника карактеризације: експлицитно – непосредна, имплицитно – непосредна, експлицитно – ауторска, имплицитно – ауторска.

Експлицитно – непосредне технике карактеризације

Све експлицитно – непосредне технике карактеризације су вербалне. Могу бити подељене у две категорије:

- аутокоментар, у коме лик истовремено функционише и као субјекат и као објекат преноса информација,
- као коментар са стране, у коме субјекат преношене информације

²⁰ Сјајан пример примене ове технике налазимо у Хорватовом сну Крлежиног *Вучјака*.

²¹ „Имплицитно” и „експлицитно” кореспондира са „представљачким” и „дискурзивним” модусом код Сузан Лангер (Langer, S. K.: *Feeling and Form. A Theory of Art*, New York 1953).

није идентичан са објектом.

Аутокоментаром се експлицитно артикулише начин на који лик види самог себе, док је коментар са стране онај у коме је један лик експлицитно карактерисан од другог лика. Информације које се о одређеном лику шаљу публици од самог лика и од стране неког другог лика се не морају подударати. Заправо, то већином и није случај, а ако се и поклапају, то је само делимично, будући да су увек везане за одређену перспективу лика.

С друге стране, аутокоментари могу бити подељени у монолошке и дијалошке, будући да сваки од ова два типа експлицитне аутокарактеризације има различите нивое уверљивости. Јер, док су и монолошка и дијалошка варијанта везане за одређену перспективу лика која може бити субјективно искривљена, дијалошки аутокоментари садрже додатни фактор поремећаја, као што су различити стратешки циљеви и тактика коју лик примењује према свом дијалошком партнеру и која може ићи и за тим да се партнер погрешно информише.

Природно, различити статуси монолошког и дијалошког коментара важе на исти начин и за коментар са стране. У овом случају, ипак, важно је установити да ли је дијалошки коментар са стране вођен у присуству или одсуству лика о коме се дискутује, зато што ће се у првом случају стратешке и тактичке дисторзије чешће појављивати. Коначно, статус коментара са стране такође се разликује и по томе да ли је изречен пре или после првог појављивања лика о коме се дискутује. Први представља општу конвенцију коју писци користе да публику припреме за појаву лика. У свом *Essay of Dramatic Poetry (1668)*, Џон Драјден говори о томе у контексту анализе комедија Бена Џонсона: „...када има неки хуморан лик у коме жели да покаже *coup de maistre*, или највећу вештину, он га нашој пажњи препоручује пријатним описом те особе пре него што се она појави.”²²

Посебан статус те врсте коментара са стране састоји се у чињеници да пошто публика још није била у прилици да процени лик, она нема приступ информацијама које би јој омогућиле да тај лик смести у било коју врсту перспективе. Као резултат, публика мора да чека улазак тог лика у напетости, стању које се појачава ако је публика била суочена са различитим или контрадикторним коментарима.

Експлицитни аутокоментари и коментари са стране се не могу посматрати изоловано, будући да увек постоји извештајан ниво имплицитне аутокарактеризације. Начин на који лик коментарише себе може да служи као имплицитна техника карактеризације, иако информације дате експлицитно могу бити погрешне или чак контрадикторне онима које се дају имплицитно. Тако, по аналогiji, начин на

²² Dryden, J.: *Essay of Dramatic Poetry*, London 1969.

који одређени лик експлицитно коментарише друге такође садржи елементе имплицитне аутокарактеризације. Из овога би требало да буде јасно да циљ такве систематске анализе технике карактеризације није да демонстрира како се појављује нека посебно изолована јединица у појединим деловима текста, већ да изложи процес у коме се оне константно преклапају и намећу једна другој.

Имплицитно – непосредне технике карактеризације ликова

Имплицитно – непосредне технике карактеризације ликова су само делимично вербалне зато што лик није представљен само оним што говори и како говори, већ и својом појавом, понашањем у контексту у коме дела (костим, реквизита, простор). Писци су често истицали значај техника имплицитно непосредне карактеризације. То чини и Лесинг у деветом писму *Хамбуршке драматургије*: „У свакодневном животу је свакако јако увредљиво посматрати људе са потпуним неповерењем и сумњати у сведочења часних људи међу нама. Али, да ли драмски писац треба да их учини таквима на исти начин? Свакако не, јер би његов посао био много лакши када би то било могуће. Оно што желимо да видимо на сцени је ко су ти људи, а то можемо само кроз њихову радњу... Истина, човек не може да изведе много значајних дела у само двадесетчетири часа. Али ко уопште захтева велика дела? Људски карактер се може манифестовати у сасвим безначајном акту – а од поетске тачке гледишта, најзначајнији догађаји су они који бацају највише светла на лик.”

Док је Лесинг волео да истиче начин на који радња карактерише ликове, Хебел се бавио начинима имплицитно-непосредне карактеризације која се појављује кроз употребу језика. Он је потпуно одбацио експлицитне аутокоментаре и захтевао уместо тога да драмски лик буде представљен имплицитно и директно кроз различите начине на које користи језик у односу према околини: „Када песник покуша да створи лик дозвољавајући му да говори за себе тада мора да пази да му не дозволи да говори о својом унутрашњем ‚Ја‘. Сви искази се морају односити на нешто спољашње. Тек тада он може заиста да исказе унутрашњи рад мисли лика најколоритније и најснажније, зато што унутрашње ‚Ја‘ може бити формирано као рефлексија света и живота.”²³

Као што видимо, релација између експлицитне и имплицитне технике карактеризације је већ била предмет дискусија и у нормативним драмским теоријама. Као такве могу се посматрати у ширем кон-

²³ Hebbel, F.: *Sämtliche Werke*, 2 vols., ed. by R. Bubner, Stuttgart 1971.

тексту као дихотомична појава која је у ренесансној Енглеској парафразирана реторичким категоријама ‚говорења‘ и ‚показивања‘. Одлука у корист доминације имплицитне технике је тако ишла у корист ‚показивања‘ одређених ствари и охрабривања публике да сама мисли, пре него коришћење апстрактног ‚говорења‘ које не захтева учешће публике. У реторичким терминима, оправдање за такву одлуку је виши степен ‚доказа‘ и чулне непосредности, а тако и већа снага убеђивања технике која је конкретна и имплицитна.

Модерна критика је постала свесна значаја имплицитне ауто-презентације захваљујући напретку који је постигнут у социологији и комуникологији. Николас Луман је дао концизни резиме тог развоја: „Све радње („акција“ у најширем значењу речи) у присуству других су такође и комуникација; оне не чине само да радња и тренутне последице буду видљиве, већ такође дају и индиције о томе каква је заправо особа која врши радњу.”²⁴

Наравно, категорије установљене студијама ове врсте и закључци до којих се дошло не могу се применити у анализи фикционалних ликова без значајне резерве због тога што фикционални модел нужно и неизбежно сужава и стилизује емпиријску стварност – иако степен у коме се то дешава историјски варира. Ситуација у драмском тексту се потом компликује даље чињеницом да постоје два различита нивоа комуникације – један између фикционалних ликова и други између ликова и публике – где је једно наметнуто другом. Ипак, ако се и те разлике узму у обзир, дубље разумевање социолошког концепта и теорије комуникације може бити врло корисно у сваком покушају прецизне анализе комуникацијских процеса у драми.

Вербално понашање лика је генерално описано у литерарном тексту, али редитељ и глумци могу увести паузе, варијације темпа и промене логичких акцената, да би створили низ суптилних нијанси.

Реквизита и костим су најексплицитније невербалне технике имплицитне аутокарактеризације. На исти начин и простор може да функционише као форма имплицитне аутокарактеризације, ако, на пример, сценографија говори о стању свести одређеног лика (Лирова срушена кућица) или, ако је лик карактерисан метонимијски, одређеним ентеријером који мора имати намештај који намерно или ненамерно изражава персоналност лика. Тако, у Ибзеновој *Дивљој пайки*, лик Верлеа је карактерисан ентеријером присутним на сцени, као манифестацијом његовог статуса и укуса, одсликавајући богатог припадника више средње класе, чак и пре његовог уласка на сцену: „Верлеова кућа. Скуп и комфоран намештај; књиге и углачан намештај. У средини собе сто, на њему папири, рачуноводствене књиге. На

²⁴ Luhmann, N.: *Sociologische Aufklärung*, Cologne 1970.

њему је и лампа са зеленим абажуром која ствара пригушено светло. У позадини дупла врата са завесама повученим у страну. Иза, велика елегантна дневна соба снажно осветљена лампама и канделабрима.²⁵

Експлицитно – ауторска техника карактеризације

Историјски, та техника се развила из листе *dramatis personae* која се потом проширила епским додавањем коментара о ликовима. Та техника подразумева претпоставку да штампани текст може утицати на примање драме на бољи начин него што је његова уобичајна функција обавештавања редитеља. Довољно је подсетити се, на пример, романескних описа социјално-географског миљеа у комадима Војислава Јовановића Марамба и њихове улоге у карактеризацији ликова.

Друга техника ауторске експлицитне карактеризације је коришћење имена ликова. Имена као што су мр Пинчвајф, Лејди Вишфорт²⁶ – карактеристична за комедију рестаурације, Гризивино или Помет Трпеза код Држића, или Смрдић код Стерије – служе да дефинишу лик још пре његове прве појаве на сцени и створе сталну и критички интонирану дистанцу.

Имплицитно – ауторска техника карактеризације

Између експлицитно карактеришућих имена и имена која немају никакву карактеришућу функцију постоји читав спектар могућих међуваријанти. Ван Лаан²⁷ је описао те средње варијатне као „интерпретативна имена“, да би направио разлику између експлицитно карактеришућих имена, и тако идентификовао манифестације имплицитне ауторске технике карактеризације. Разлика лежи у чињеници да је интерпретативно име вероватно у реалистичким условима – тј. одговара конвенцијама правих имена – и такође у чињеници да однос према лику остаје имплицитан. У својој једночинки *Француско-јерусалимски рай*, на пример, Коста Трифковић је, дајући својим ликовима најчешћа презимена код Срба, Петровић и Поповић, желео да истакне да се ради о менталитетским, а не индивидуалним одликама ликова.

Ипак, најважнија форма имплицитне ауторске технике карактеризације је истицање контраста и кореспонденције која постоји између једног и осталих ликова. Те кореспонденције и контрасти могу

²⁵ Ibsen, H.: *The Wild Duck*, transl. by C. Hampton, London 1980, стр. 75.

²⁶ Pinch - штапати; wife - жена; wish - желети, fort - тврђава.

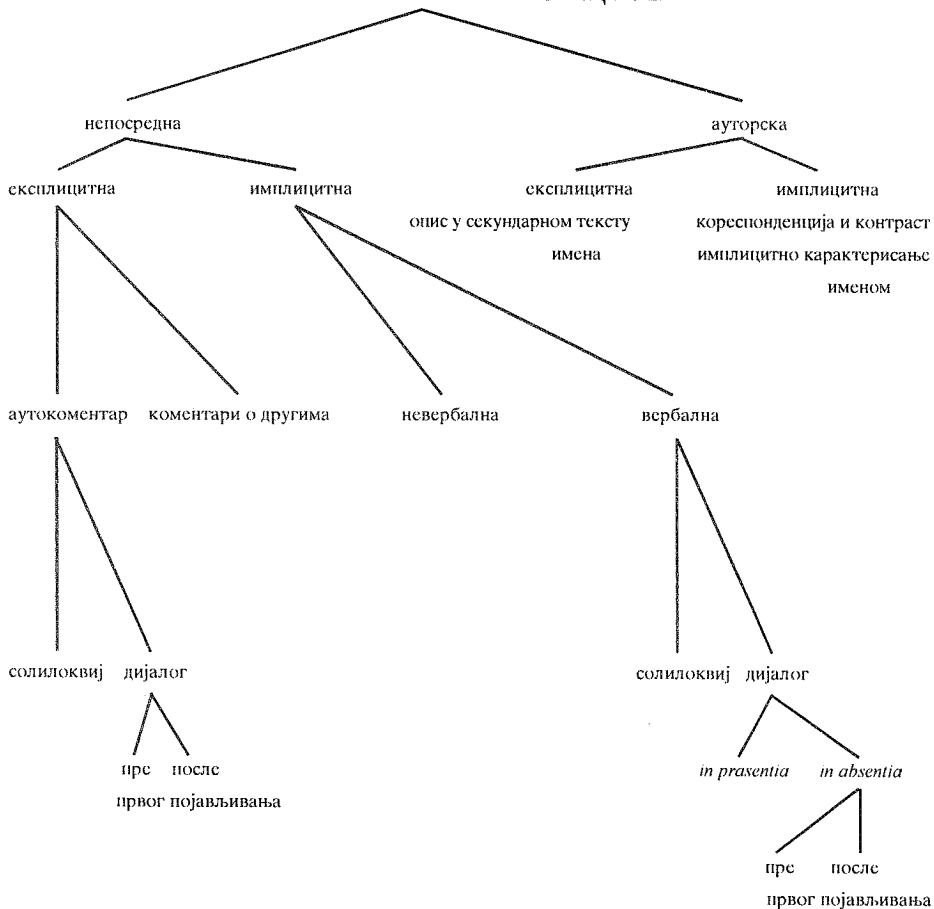
²⁷ Laan, van T.: *A Structural Approach to the Analysis of Drama*, The Hague 1971.

бити постављени и артикулисани и од самих ликова, да би стимулисали примаоца на прављење поређења и самостални суд.

Коначно, ликове је могуће карактерисати контрастом, показивањем различитих начина на који се они односе према одређеном лику или теми.

У свим овим случајевима – а они никако не представљају сав репертоар – ликови су контрастирани међусобно и тако имплицитно карактерисани на такав начин да стварају јасан образац ситуационе и тематске кореспонденције.

ТЕХНИКЕ КАРАКТЕРИЗАЦИЈЕ



CHARACTER ANALYSIS IN MODERN THEATROLOGY

Summary

The history of theoretical discussions of drama features two fundamentally opposite views, one elevating the significance of plot over characters (from Aristotle to Gottsched), the other of characters over plot (Lessing, Lenz, Goethe). Instead of taking side, this paper insists on the structural interdependence and equal significance of these two building blocks of drama.

The character in a play, unlike a person, operates within a limited set of facts and cannot be viewed outside the circumstances it is set in.

The *dramatis personae* are characters who actually appear on the stage and participate directly in the complex multimedia process of communication. The scale the *dramatis personae* can reach is determined not only by aesthetic factors, but by many non-aesthetic factors as well, such as the size of the company, of the stage, and of the auditorium, as well as the length of the performance and the run.

The quantitative assessment of roles is based on the length of time the characters spend on the stage, and on their share of the text.

Qualitative assessments are based on the way the *dramatis personae* are structurally employed within the grammatical structure of the play along likeness — contrast axis.

The structure of the *dramatis personae* is bound to the likeness — contrast distinction, and includes the many dynamic structural interactions between them. The model used within this paper is the extended hero-and-his enemies distinction.

Configuration implies those *dramatis personae* present on the stage at a given point of time in the play. The change in this configuration leads to a new scene.

Configuration — 0 indicates the empty stage, configuration — 1 the company.

The structure of the configurations (their repetition or omission) has great information-value. The *dramatis personae* that participate directly in the majority of configurations, and have additional indirect participation in the rest, are considered dominant.

The conception of a character in drama is related to the anthropological model on which the character is based and on the conventions employed to transpose the model into fiction.

Characterization refers to the formal information-transfer techniques used for the presentation of characters in drama.

Duration, breadth of conception, and depth are the three dimensions relevant for the typological analysis of character since they determine the static or dynamic quality of its nature, and make it one-dimensional or multidimensional. The development of these characteristics is reflected in three historical conceptions of character: the personification, the type and the individual.

The following techniques of characterization have been distinguished: explicit-figural, implicit-figural, explicit-authorial and implicit-authorial.