

Nebojša Romčević

PRIČA, ZAPLET, KOMPOZICIJA

Šarolikost upotrebe termina kao što su priča, fabula, siže, radnja, zaplet, unela je veliku pometnju u teoriju drame i teoriju književnosti. Štaviše, pre svakog razmatranja ove problematike, autori su primorani da definišu ključne termine. Od toga, svakako, ni mi ne možemo biti pošteđeni. Ne smatramo, međutim, da je neophodno baviti se istorijatom ovih termina. Stoga ćemo samo navesti neke od važnih radova iz ove oblasti.

PRIČA

Još od samog početka teorije drame – Aristotelove *Poetike* – teoretičari se slažu da se makrostruktura svakog dramskog teksta nalazi u priči, ali na pitanje šta zapravo čini priču, postoji nebrojeno različitih odgovora. Na ovoj tački pokušaćemo formalno da zajedno sa Manfredom Pfisterom¹ definišemo priču kao nešto što zahteva tri osnovna kvaliteta: najmanje jednog antropomornog nosioca priče, temporalnu dimenziju koja sugeriše protok vremena i prostornu dimenziju. Priču, potom, definišemo ne kao predstavljanje samo, već kao predmet predstavljanja. Priča stvara osnovu za predstavljanje i *biva rekonstruisana* kroz predstavljanje pred publikom. To znači da brojni dramski tekstovi mogu biti bazirani na jednoj istoj priči. Priča, kao osnova, ima mnogo manje specifičnosti i konkretnosti nego ijedna od verzija koje su predstavljene u dramskim tekstovima.

Ipak, priča sadrži važne i nepromenljive relacije koje nužno dele i svi postojeći (ili hipotetički) dramski tekstovi zasnovani na njoj. Najvažniji od tih elemenata je hronološko aranžiranje sukcesije događaja i utvrđivanje nepromenljivog načina odvijanja događaja u vremenu.

1 Manfred Pfister, *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge University Press, Cambridge 1994.

ZAPLET

Za razliku od priče, zaplet već sadrži važne strukturalne elemente, među kojima ističemo kauzalnost, segmentaciju u faze, prostorno i vremensko grupisanje.²

Ono što mi smatramo zapletom, u mnogome se poklapa sa Aristotelovim konceptom *mitosa* kao sinteze događaja, određene nizom principa među kojima je i kauzalnost. Tek u formi zapleta (*mitosa*) priča dobija svoje značenje sa početkom, sredinom i krajem. Kauzalnost je obuhvaćena Aristotelovim terminom "jedinstva radnje" gde su delovi spojeni na takav način da će "ako se jedan od njih promeniti ili ukloni, jedinstvo biti uništeno."

PRIČA, RADNJA, DOGAĐAJ

Aksel Hibler je radnju definisao kao "namerno odabran i nekauzalno definisan prelazak iz jedne situacije u drugu."³ Tako bi sastavni delovi radnje bili: postojeća situacija, pokušaj da se situacija promeni i nova situacija. Ove tri faze radnje implicitno sadrže i tri komponente priče (antropomorfni subjekat i dimenzije vremena i prostora u kojima se odigrava promena situacije). Bitna razlika radnje u odnosu na priču je uključivanje *namere* subjekta da promeni situaciju. Iz ovoga proizlazi da je svaka radnja (ili segment radnje ili faza radnje) priča ili deo priče jer sadrži ova tri elementa. To, ipak, ne znači i da se svaka priča mora sastojati od radnje, odnosno da mora postojati želja ili namera da se situacija promeni.

Ponovo ćemo se pozvati na Hibliera i opisati drugu vrstu delova priče kao "događaje". Događaj nastaje uvek kada postoje preduslovi za priču (antropomorfni subjekt, prostor i vreme), ali ne i uslov za radnju – *namera da se situacija promeni*. To se odnosi na one priče (ili delove priče) u kojima je subjekat nemoćan da izvrši "nameran izbor" ili situacija ne dopušta bilo kakve promene. Iz ovoga proizlaze dva zaključka:

- 2 Ova distinkcija je ustanovljena od ruskih formalista, koji su uveli razliku između "fabule" (priče) i "sižea" (zapleta), a Lotman je to preuzeo od Tomaševskog: "Fabulom se naziva skup međusobno povezanih događaja o kojima se u delu saopštava. (...) Nasuprot fabuli je siže: isti događaji, ali s obzirom na način na koji su izloženi, u onom poretku u kome su oni saopšteni u delu, u onoj vezi u kojoj su delu data obaveštenja o njima." (Jurij Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, Nolit, Beograd 1976, 303). Anglo-američka teorija književnosti usvojila je ekvivalentnu podelu, ali uz korišćenje termina "priča" i "zaplet"; ta distinkcija posmatra "priču" kao lanac događaja koji sledi "vremensku sekvencu", dok je "zaplet" determinisan dodatnim elementom kauzalnosti. (v. Edward M. Forester, *Aspects of the Novel*, Harcourt, Brace & World, New York 1954.
- 3 Axel Hübler, *Drama in der Vermittlung von Handlung, Sprache und Szene*, Bouvier-Verlag Grundmann, Bonn 1973.

1. priču na osnovu koje je nastala drama ne mora da sačinjava samo radnja, već da je mogu sačinjavati događaj ili serije događaja;
2. legitimno je postojanje drame "bez radnje", gde je radnja svedena na događaje uz potpuno odsustvo mogućnosti lika da pravi namerni izbor. Takav je slučaj sa komadima naturalističke orijentacije u kojima je lik socijalno potpuno ograničen socijalnim okolnostima i bez autonomije koja bi mu omogućila da izvrši izbor.⁴

PREDSTAVLJANJE PRIČE

Kako smo videli, svaki dramski tekst predstavlja priču i to od sekvenci radnje ili odserije događaja ili kombinacijom ova dva načina. Nepostojanje pripovedača u drami (odnosno odsustvo posredničkog komunikacijskog sistema) znači da se priča mora predstavljati po principu sukcesije. Princip sukcesije važi za sve faze radnje koje se predstavljaju scenski. Scenska radnja preuzima hronološko uređenje onako kako je ono dato u priči. S druge strane, događaje koji su vremenski i prostorno skriveni moguće je predstaviti kroz narativne izveštaje.

Princip sukcesije suzbija pojave *flash-back*-a i *flash-forward*-a i sužava mogućnost scenske prezentacije simultane radnje. Svako remećenje principa sukcesije u dramskoj prezentaciji pokazuje tendenciju stvaranja posredničkog komunikacijskog sistema, odnosno funkcije pripovedača, zato što je remećenje sukcesivnosti ubačeno s namerom *interpretiranja* priče.⁵

TEHNIKE PREDSTAVLJANJE PRIČE

Kako smo videli, radnja može biti predstavljena scenski i narativno kroz govore likova. Narativno predstavljanje često služi kao sredstvo za zaobilazanje tehničkih ograničenja ili socijalnih tabua. Razlika između scenski predstavljene (otvorene radnje) i narativno posredovane radnje je dvostruka: scenski predstavljena radnja je data multimedijalno i objektivno, dok je narativna pre-

4 Naravno, odsustvo radnje kao koncept anti-aristotelovskog pozorišta karakterističan je za modernu dramu, počev od Beketa, Adamova i Joneska s jedne, i Brehta s druge strane.

5 Obrnuti hronološki sled s namerom interpretiranja priče srećemo, na primer, u komadu Momčila Nastasijevića, *Kod "Večite slavine"*. Ova drama ima zbog toga, nepremostive teškoće za scensku realizaciju. Strukturirajući ga od posledica ka uzrocima, od kraja ka početku, Nastasijević remeti princip sukcesivnosti, ali ne stvara posrednički komunikacijski sistem (osim napomena u didaskalijama) kojim bi gledaocu sugerisao ovako neobično uređenje scenskog vremena. Zbog toga bi scenska realizacija morala da vrši nasilje nad tekstem i stvara nove narativne scene koje bi, vršeći funkciju naratora, objasnile publici ovakvu interpretaciju priče.

zentacija čisto verbalna i uključuje izveštačev ugao posmatranja.⁶ Tu se publika mora osloniti na informacije "iz druge ruke". To važi i za teihoskopske izveštaje kao i za radnju koja se događa u vreme između scena ili u međučinu.

Međutim, verbalna prezentacija skrivene radnje ne mora uvek da funkcioniše samo kao zamena za scensku prezentaciju. Ona je često važno i ekonomično sredstvo za kontrolu fokusa i stvaranje napetosti. Takve su narativne ekspozicije u kojima se na sažet način objašnjava pozadina događaja – ma kako komplikovani bili – i najavljuju budući događaji.

Mogućnost izbora između scenske i skrivene radnje omogućava piscu da istakne određene faze priče, a ostale zadrži u pozadini. Drugim rečima, izbor jedne od ove dve mogućnosti vrlo je važan u stvaranju zapleta i upravo taj izbor daje akcente u prezentaciji priče.

TIPOVI NARATIVNOG POSREDOVANJA

Važno je ustanoviti da li se narativno preneti faza radnje odigrava pre ili nakon početka radnje koja je prikazana scenski. Ako se pojavljuje ranije, onda je u pitanju narativna ekspozicija; ako se pojavljuje kasnije, onda se radi o vremenski skrivenoj radnji.

Drugi kriterijum za razlikovanje narativnih posredovanja je stepen eksplicitnosti izveštaja, koji mogu biti eksplicitni, u formi monološkog bloka ili implicitni i to u takvoj formi da se termin "narativnog posredovanja" teško može primeniti.⁷

Scenska prezentacija i narativno posredovanje se ne moraju međusobno isključivati; prezentacija radnje može biti dvojaka. Jedna od važnih funkcija dvojakih prezentacija radnje je davanje akcenta. Odustajanje od principa ekonomičnosti predstavlja način na koji pisac skreće pažnju na nešto što odstupa od norme.⁸

Pored toga, dvojaka prezentacija služi i za stvaranje napetosti. Sekvenca ili faza radnje sastoji se od verbalne anticipacije, scenske realizacije i verbalne rekapitulacije, odnosno najave dešavanja (što kod publike izaziva iščekivanje, strepnju i slično), samog dešavanja na sceni i rekapitulacije (koja služi za poređenje ugla gledanja publike i lika što stvara komičnu ili tragičnu diskrepancu).

6 Setimo se Kurosavinog antologijskog filma *Rašomon* (1950) koji se upravo bavi narativnim verzijama događaja koji nijednom nije dat scenski objektivno.

7 Peter Pütz, *Die Zeit im Drama/Zur Technik dramatischer Spannung*, Vanderhoeck & Ruprecht, Göttingen 1977.

8 Tako je, na primer, Branislav Nušić u *Sumnjivom licu* mogao da scenski prikaže istragu Alekse Žunjića u hotelu "Evropa"; umesto toga, on je napisao čuvenu scenu glasnčkog izveštaja ističući u prvi plan samog glasnika.

KOORDINACIJA SEKVENCI

SUKCESIJA I JUKSTAPOZICIJA

Zavisno od hronološke relacije koja ih povezuje, sekvence radnje mogu biti sukcesivne ili jukstaponirane. U ekstremnim slučajevima, jukstapozicija se pojavljuje kada se sekvence potpuno preklapaju hronološki, a sukcesija kada su sekvence hronološki potpuno odvojene. U većini slučajeva, ipak, dominira srednja forma delimičnog preklapanja.

Komadi čija je struktura određena principom sukcesije sastoje se od zaokruženih sekvenci koje su labavo povezane preko jednog glavnog lika i imaju ono što Aristotel negativno određuje kao "epizodičnu priču". Na drugom polu su zapleti u kojima se jukstaponirane sekvence prekidaju ili smenjuju u razvoju zapleta. Takvu dramaturgiju najčešće vezujemo za dramaturški postupak svojstven elizabetanskoj tradiciji i njenim izvedenicama.

ZAPLET I PODZAPLET

Sekvence mogu biti uređene kroz dva različita obrasca: oni su ili funkcionalno ravnopravni ili su organizovani u hijerarhijsku strukturu. U prvom slučaju, dva ili više zapleta su ili jukstaponirani ili vrlo čvrsto sukcesivno vezani. U drugom slučaju, jedan od zapleta je odvojen u jedan ili više "podzapleta". Naravno, nije uvek jednostavno napraviti razliku između zapleta i podzapleta. Razlika među njima se primećuje pre u stepenu, nego u tipu, na sličan način kako je to kod razlikovanja glavnih i sporednih likova.

Iako je kvantitativni aspekt važan, on nipošto nije i presudan u određivanju zapleta i podzapleta. U komediji, na primer, vrlo su česti epizodni zapleti koji svojom veličinom umnogome nadmašuju svoj funkcionalni značaj koji imaju za razvoj osnovne teme ili zapleta. Zbog toga, pri određivanju glavnog zapleta i podzapleta uvek pored kvantitativnog, valja uzeti u obzir i funkcionalni aspekt. Funkcionalna podređenost javlja se kada jedan zaplet, na primer, daje dodatni impuls razvoju drugog zapleta, ili ga relativizuje ili komentariše stvaranjem paralela ili kontrasta. U takvim slučajevima nastaje jednosmerna relacija između podzapleta i zapleta. Ako je relacija dvosmerna i recipročna, možemo govoriti o dva jednako važna zapleta.

Sekvence se povezuju ili preplitanjem radnji (ili događaja), u kojima ta radnja (ili događaj) figuriraju u isto vreme u različitim sekvencama; preklapanjem konstelacija likova, odnosno spajanjem likova iz različitih podzapleta; situacionom i tematskom ekvivalentnošću, koja stvara dublju, unutarnu vezu između različitih zapleta.

Koordinacijom sekvenci ostvaruje se nekoliko veoma važnih dramaturških funkcija. Stvaranje suspensa je jedna od njih. Ova funkcija se javlja kada se jedna sekvenca umeće u drugu koja je pred klimaksom. Tako se klimaks odlaže, a proširuje polje i intenzitet suspensa.

Integrativna funkcija nastaje kada postoje situacione ili tematske ekvivalence koje povezuju različite sekvence. Organska kohezija čitavog dela je bila jedna od omiljenih tema nemačkih romantičara, naročito u vezi sa Šekspirom. Ponavljanja, kontrasti i antiteze kao sredstva kojima se kohezija postiže imaju veći značaj od samog estetskog uživanja, koje im, između ostalih, pripisuje Fridrih Šlegel.⁹ Ponavljanje sličnih elemenata ima i funkciju isticanja kojom se tim elementima daje veći značaj. Prema Bergsonu, ponavljanje situacije i događaja je po sebi potencijalno komično. U komediji se često ističe i preuveličava obrazac korespondiranja različitih sekvenci, čime se komad stilizuje i postavlja kao osa oko koje se grupišu simetrični elementi.¹⁰

SEGMENTACIJA I KOMPOZICIJA

SEGMENTACIJA I PREDSTAVLJANJE PRIČE

Makrostruktura dramskog teksta ima formu sintagmatskog obrasca njegovih sastavnih elemenata. Makrostrukturu sačinjavaju nekoliko delova koji, opet, mogu da se dele gotovo *ad infimum*. Broj nivoa na kojima se događa makrostrukturalna segmentacija je isti za sve dramske tekstove. To su priča i prezentacija te priče. Priča je podeljena na pojedinačne radnje ili događaje, faze radnji ili događaja i sekvence radnje ili događaja. Strukturalna segmentacija površinskog sloja – prezentacije te priče – je označena promenama broja likova na sceni (promenom konfiguracije), prekidima prostornog ili vremenskog kontinuiteta i dodatnim znacima kao što je spuštanje ili podizanje zavese, pauze i podela na scene i činove.

Dubinski elementi (elementi priče) i površinski segmenti (elementi prezentacije) mogu da korespondiraju među sobom, ali mogu biti i kontradiktorni. Iako teorijski moguć, nijedan od ova dva ekstrema – potpuno saglasje ili potpuni antagonizam – ne pojavljuje se u dramskim tekstovima. Svaki tekst zauzima prelazni oblik, zavisno od toga koji se od dva ekstrema pojavljuje češće.

9 *Teorija drame 18. i 19. veka*, prir. V. Stamenković, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 1985.

10 Na primer, u renesansi, opterećenoj simetrijom to je jedno od omiljenih sredstava. Držić u *Dundu Maroju* ponavljajući odnose između slugu i gospodara razvija osnovnu temu o ljudima "nazbilj" i ljudima "nahvaio"; Martin Benetović u *Hvarkinji* ponavljanjem kontrastira različite vrste ljubavi: seosku, građansku, plemićku, plotsku, platonsku.

Nepostojanje koordinacije između površinskog i dubinskog sloja služi i kao način za kontrolisanje fokusa prezentacije i tako uspostavlja značenja koja nisu prisutna u hronološkim i kauzalnim vezama priče. Način na koji je priča podeljena u segmente je tako važan element u transformaciji priče u zaplet. Na primer, transponovanjem ranih faza priče u konciznu narativnu ekspoziciju, autor skreće pažnju publike na kasnije faze.

Kada je segmentacija prezentacije u pitanju, postoje jasni kriterijumi na osnovu kojih se ona može vršiti. Međutim, prepoznavanje faza priče stvara teškoće zbog vrlo oskudnih istraživanja na polju teorije zapleta. Pojedinačne radnje i događaje definisali smo kao promene u situaciji koje ne utiču na sve likove, dok su faze radnje promene situacije koje utiču na sve likove.

ZAPLET I PODZAPLET

Delikatan odnos zapleta i podzapleta određuje se obično pomoću dva kriterijuma – kvantitavnog i funkcionalnog – čiji rezultati ne moraju obavezno biti podudarni. Sasvim je moguće da zaplet koji je pretežno narativno posredovan i kvantitativno manji, u sebi sadrži niz podzapleta koji su kvantitativno dominantni a funkcionalno podređeni (npr. Geteov *Faust* ili *Pera Segedinac* Laze Kostića). Na osnovu ovih kriterijuma moguće je utvrditi da li su zapleti jednake važnosti ili tvore hijerarhijski odnos gde se zaplet sastoji od jednog ili više funkcionalno podređenih podzapleta.

Ipak, nije uvek jednostavno razlikovati da li smo suočeni sa serijom ravnopravnih, koordinisanih zapleta ili mešavinom zapleta i podzapleta. Kvantitavni kriterijum koji se obično koristi da bi se ovi odnosi utvrdili nije dovoljno pouzdan. To naročito važi za žanr komedije u kome se epizode proširaju zbog komičnog efekta, a da njihov funkcionalni značaj ne raste.¹¹

Svaki pokušaj da se ustanovi hijerarhijski obrazac zapleta i podzapleta mora zato uvek uzeti funkcionalni aspekt u obzir. Ova vrsta funkcionalnog gradiranja pojavljuje se onda kada jedna sekvenca zapleta podređena funkcionalno drugoj na takav način da, na primer, daje nove impulse drugom, glavnom zapletu ili ga relativizuje uvođenjem paraleli i kontrasta.

SEGMENTACIJA DRAMSKOG PREDSTAVLJANJA

Zanimljivo je da najmanja jedinica segmentacije – na nemačkom jeziku "*Auftritt*", a na francuskom *scene* – nema svoj termin na engleskom jeziku. To su jedinice koje su ograničene delimičnom promenom broja likova. Važnost

¹¹ Setimo se samo čuvene scene porodičnog skupa iz Nušičeve *Gospode ministarke*.

ove granice se povećava sa značajem lika koji ulazi ili izlazi, odnosno, sa značajem promene koju to donosi. Ulasci i izlasci likova mogu biti motivisani ili slučajni. Razlozi za ulazak ili izlazak mogu davati značajne informacije o skrivenoj radnji koja se odigrava van scene.

Najmanje jedinice segmentacija površinskog sloja su označene delimičnom promenom broja likova na sceni. Tako, deo teksta između dve delimične promene konfiguracije predstavlja najmanju makrostrukturnu jedinicu. Ova makrocelina dalje može biti deljena samo na osnovu tematskih i situacionih kriterijuma, budući da se u toku dijaloga tema i situacija mogu menjati. Viši nivo segmentacije je označen potpunom promenom konfiguracije (promenom svih likova na sceni). Kao najviši nivo segmentacije dramske prezentacije pojavljuje se promena prostornog ili vremenskog kontinuiteta. Promena svih likova na sceni se obično poklapa sa prekidom hronološkog kontinuiteta i promenom prostora.

Pored ovih, opštevažećih kriterijuma segmentacije prezentacije, postoje i drugi koji su vezani za određenu epohu, kao što su antički hor, interludiji i međučinovi ili rimovani kupleti kojima se u elizabetanskoj drami obično označava kraj scene. Zajedničko svim ovim sredstvima je tendencija odvajanja ili zaokruživanja sastavnih elemenata čime se stvara epsko sredstvo za povezivanje informacija, analogno funkciji pripovedača u romanu. Pored toga, postoje i postupci za odvajanje faza radnje koji nisu deo teksta, kao što su pauza, zavesa ili zatamnjenje.

KOMPOZICIJA

Kontrast između fleksibilnog aranžmana scena proizašlog iz elizabetanske tradicije i rigidne simetrične strukture činova francuskog klasicizma je jedna od centralnih tema u teoriji dramske kompozicije. Razvoj odnosa tih ideja može se pratiti od normative Frajtagove *Tehnike drame* (1863) sve do uticajne Klocove knjige *Otvorena i zatvorena forma u drami*¹². U analizi kompozicije ćemo se osloniti na Klocov metod analize, usredsređujući pažnju na analizu odnosa zapleta i kompozicije.

ZATVORENA FORMA

Idealni tip zatvorene forme baziran je na priči koja samu sebe sadrži, u kojoj nema događaja iz pozadine koji bi uticali na početak drame i u kojima je kraj predstave zaista kraj dešavanja. Jedinstvo zapleta, prema Aristotelu,

12 Kloc, Folker, *Otvorena i zatvorena forma u drami*, Lapis, Beograd 1995.

znači da se drama sastoji od jedne sekvence zapleta, ili, ako postoji više zapleta, jedan mora biti dominantan, a ostali mu moraju biti potpuno podređeni. To takođe znači i da svi elementi koji nisu neophodni postaju suvišni. Sukob se razvija između jasno definisanih antagonističkih snaga i iz nedvosmislene početne situacije. Konflikt vodi ka kraju, nakon koga "ništa ne dolazi". Iz ovoga se vidi da je model zatvorene drame veoma sličan poznatom modelu Gustava Frajtaga koga je savremena kritika ismejala, često bez razloga. U ovakvom tipu drame svaki detalj je potčinjen celini, što se ispoljava kroz simetričnost čitave kompozicije. Uvod, uzbuđujuća sila i uzbuđujući momenat imaju svoj ekvivalent u katastrofi, sili konačnog uzbuđenja i padu (obratu). Isti obrazac važi i za svaki od pet činova. Sastavni delovi zapleta nemaju autonomnost i svi služe da ilustruju glavnu temu. Fizička radnja je transformisana u narativno posredovanu "skrivenu radnju".

OTVORENA FORMA

Kloc definiše otvorenu formu kao zatvorenu formu sa negativnim preznakom. Jedan od problema koji nastaju je pitanje do koga nivoa ovakav idealni tip može biti primenjen i na analizu konkretnog dramskog teksta. Tako određene kao drame otvorene forme, u istu grupu spadaju i Bihnerove drame, komadi *Sturm und Drang*-a, naturalistički teatar, dokumentarna drame i teatar apsurdna, koji, ipak, imaju malo toga zajedničkog i odstupaju od zatvorene forme na različite načine. Mi nećemo u ovom radu pokušavati da razvijemo bolji model za definisanje otvorene dramske forme, već ćemo obratiti pažnju na najvažnije varijante odstupanja i negacije zatvorene forme po pitanju priče i dramske prezentacije.

Priča se u zatvorenoj dramskoj formi prezentuje kao struktura kauzalno povezanih serija radnji i protivradnji. Jedan od načina negiranja zatvorene forme je zamenjivanje namerne radnje događajem koji se zbiva liku (koji nije posledica njegovog delanja, već trpljenja), ili uvođenje situacije koja je nepromenljiva. Peter Vajs, govoreći o dokumentarnoj drami kaže:

"U komadima koji sadrže centralno 'ja' kao strukturalni princip, protagonista, ponašajući se istovremeno kao 'mon-agonist', ostaje izolovan u sredini suprotnog sveta koji se njemu zatvara sa svih strana. U takvim slučajevima, zaplet se ne pomera naperd na isti način na koji to čini u zatvorenoj drami – naime kao linearna progresija od određene tačke u određenom pravcu na takav način da svaki korak uslovljava sledeći, a svaki korak znači približavanje odredištu – već u seriji krugova."¹³

¹³ Kreuzer, H. und Seibert, P., (herg.), *Deutsche Dramaturgie der sechziger Jahre*, M. Niemeyer, Tübingen 1974.

Time se, takođe, negira i zahtev zatvorene drame da se sadrži u sebi samoj, sa apsolutnim početkom i krajem. Odsustvo "totaliteta zapleta" se sastoji i u činjenici da priča više nije prikazana kao zatvorena i hijerarhijski aranžirana celina, već kao niz sekvenci koje mogu biti autnomne i međusobno odvojene. Taj problem je moguće kompenzovati čak i uz potpunu eliminaciju konkretnih veza između različitih zapleta. Kloc navodi tri tehnike koje se obično koriste u drami:

- koordinacija komplementarnih nivoa (sekvenci),
- povezivanje metaforama,¹⁴
- centralno "Ja".¹⁵

Ukidanje totaliteta zapleta znači i odsustvo linearne završenosti zapleta i zamenu cikličnim, repetitivnim ili kontrastiranim strukturalnim obrascima. Napredovanje iz scene u scenu više nije posledica kauzalne veze: ono biva prekidano scenama koje mogu opisivati milje ili komentarisati radnju, odnosno biti potpuno redundantne u odnosu na zaplet, ali biti značajne tematski. Na taj način se uspostavlja niz sličnosti i kontrasta u značenju. Smenjuju se kratke i duge scene, enterijer i eksterijer, solilokvij sa grupnim scenama, dinamične i statične situacije, patetični i parodijski stil.

U otvorenoj drami činovi i scene imaju različitu funkciju nego u zatvorenoj. U zatvorenoj drami, čin predstavlja zaokruženu jedinicu segmentacije i tekst je u celini konstruisan kao struktura malog broja jedinica slične dužine. U otvorenoj drami *scena* je zaokružena strukturalna jedinica koja potiskuje čin i daje mu drugorazrednu ulogu skupa labavo povezanih kompaktnih segmenata.

Tip strukture drame utiče i na koncepciju likova. U otvorenoj drami je koncepcija lika pretežno individualna, a njegovo poimanje sveta je zamagljeno podsvesnim. Strukturu jezika karakteriše, u sintaksi, parataksa, a leksiku manja apstraktnost; verbalno ponašanje likova pokazuje da imaju teškoće da jasno artikulišu svoja osećanja. *Dramatis personae* je veliki, socijalno heterogen i bez jasne i nedvosmislene podele na glavne i sporedne likove.

14 Klocovo određenje je suviše usko. Ova integraciona tehnika zapravo ima ulogu građenja tematskih ekvivalenata, pojačanih ponavljanjem verbalnih i neverbalnih motiva.

15 Važno je ukazati da "centralno Ja" ne znači da se radi o glavnom liku koji *inicira* radnju, već o liku koji je *objekat* okolnosti.

Nebojša Romčević

STORY, PLOT AND COMPOSITION

Summary

The story is the starting point of all presentation and it is reconstructed through enactment in front of an audience. That means that numerous dramatic texts can be based on one and the same story.

The most important element of the story is the chronological arrangement of successive events, and the establishment of an immutable way of their spread in time.

Plot, on the other hand contains significant structural elements, among which special importance should be given to causality, segmentation into phases, spatial and temporal groupings.

Action is a deliberately chosen and non-causally defined transition from one situation to another. The key difference between story and action is the intention of the acting subject to change the situation.

An event occurs when there are elements for a story (anthropomorphic subject, space, time) but when there are no conditions for action – no intention to change the situation. The absence of a narrator in a play (that is, the absence of a mediating communication system) means that the story will have to be presented on the principle of succession. On the other hand events which are spatially and temporally hidden can be presented through narrative reports.

Action can be acted out or presented through the speeches of the characters in the play. These modes do not have to exclude one another; presentation of action can be twofold.

According to their chronological relatedness, sequences of action can be successive or juxtaposed. Sequences can be arranged according to two different patterns: they can be either of equal functional value, or they can be organized as a hierarchical structure. Sequences are related through interweaving of actions and events, so that the same action or event figures at the same time in different sequences; through overlapping of the constellation of the characters, that is through the connection of characters from different subplots; through situational or thematic equivalence, which creates a deeper inner connection between different plots.