

AKTANTSKI MODELI MARIJANA MATKOVIĆA

Ante Stamać

Polazište je uvijek misao o cjelini. Pa i u krajnje analitična, ako se hoće i nihilistična pisca. Koliko se god naime trsili da pogotovu filološkom akribijom i specijalističkim znanjima analiziramo, razlažemo, osvjetljujemo, ističemo, u prvi plan stavljamo ovaj ili onaj aspekt predmeta, pojedinost ili razinu, u pozadini se uvijek krije neki projekt cjeline, polazišne ili očekivane; mogućnost spoznajnog obuhvata. Stara je to problematika hermeneutičkog kruga: dio pretkazuje cjelinu, cjelina sadrži dio. Nekoć razrađena u Schleiermachera i Hegela, ta se misao danas, u doba razmrvljene slike svijeta, nameće to većom snagom. Svjedoci smo naime duhovnopovijesne epohe, i njezini subjektivni pomagači, koja je zbiljski svijet ostavila tvorcima i zagovornicima duhovnog totaliteta, a sama se uglavnom zadovoljila, nerijetko zabavljala, parcijalnim analizama pojedinosti. Strukturalizam kao analitička metoda i epoha mišljenja, danas na izmaku, ostavio je u nasljeđe niz sjajnih postignuća, ali je svoju najveću misao, misao sustava, nizom usmjerenih preciznih postupaka morao reducirati na uočljivu i preglednu strukturu veće ili manje protežnosti, kako se to zbilo u Tartuskoj školi. Odatle izjednačenje: struktura = sustav. I baš tim gubitkom napetosti između (pojedinačne) strukture-realizacije i (obuhvatna) sustava-potencije strukturalizam je morao ustupiti mjesto novoprobudenom zanimanju s jedne stra-

ne za mjesta presijecanja sustavnih odrednica na unutrašnjim napuklinama čvrsto složenih struktura, s druge pak za sustave mišljenja koji sudjeluju u obuhvatnijem znanstvu; ako već ne spoznajne teorije i ontologije, a onda psihoanalize, analitike društvenih odnosa, semiotike kulture.

Teorija o aktantima, odnosno o modelima što ih aktanti svojim suodnošenjem mogu tvoriti, a njih je praktički u sferi realizacije bezbroj, očito je, u teoriji pripovijedanja i teoriji dramskog stvaranja, pokušaj prevladavanja spomenute parcijalizacije interesa, koji najčešće završavaju u kakvoj jednokratno valjanoj, dakle tek heuristički vrijednoj formuli. Neće dakle više biti riječi o analizi glumljiva »lika«, i to psihološkom: lik će se jednostavno zvati ulogom u suodnosu s kakvom drugom. Neće biti riječi o analizi te i te kreacije u tom i tom dramskom djelu: ta će kreacija biti stvarna osoba, a imenovat će se poslom dotična glumca, njegova imena i prezimena. Posrijedi će nadalje biti tipološka skupina likova, i oni će se zvati akterom kao tipom čovjeka odnosno kao općim faktorom u ustroju svijeta; i, na najvišoj razini, riječ će biti o aktantima, što će reći o funkcijama u priopćajnom kanalu, na koje se svodi svekoliko dramsko i pripovjedačko stvaralaštvo, sa svim što ga uvjetuje. Svakome tko je iole upućen u Greimasove teorije, i one njegove sljedbenice Anne Ubersfeldt, u nas pak na reducirane i ideologizirane Suvinove, znat će koliko pokušaj da se aktanti učine predmetom raspravljanja znači dobitak u analizi dramskog djela. Takva se analiza, tada, ne bavi samo rekonstrukcijom fabule npr., i ne samo psihološkom karakterizacijom npr., i ne samo sredstvima kazališnog uprizoravanja npr., i ne samo tzv. društvenohistorijskom pozadinom npr., nego se bavi mogućnošću da se svaki realizirani, konkretni dramski tekst motri u polju napetosti što ga stvara obuhvatni, najšire pojmljen sustav komunikacije: pošiljatelj kao smisao, poruka odn. subjekt drame, primatelj, i koja od realiziranih (pridruženih) struktura unutar te komunikacijske sheme-sustava: objekt porukina (subjektova) zanimanja, i dvije veličine koje se otimaju o njega: subjektov pomoćnik i njegov protivnik.

Dakako, Souriauova je shema lakša, do nje je došao strpljivim empirijskim radom, lišena je uostalom mnogima zazorne metafizičke problematike, i vrlo je pouzdana. Ta shema ostaje međutim pri analizi djela kao djela, dakle ostvarene književne odn. kazališne strukture (ili superznaka), i pokušava ostati čista od problematike općeg ustroja priopćaj-

nih kanala; a na tom se ustroju, suvremeno je stajalište, temelji svekolika duhovna praksa određenog razdoblja, pa i umjetnička.

Aktanti nerijetko posjeduju status ontoloških kategorija kako je to npr. u svedenu obliku u Krležinim *Legendama*. Tako se začinju dijalogizirani traktati. Svojim suodnošenjem međutim oni nude polje analize koje, ne zanemarujući nijedan od tradicionalnih postupaka, pokušava sjediniti svaki od njih u općem ustroju svijeta. Baš kao što su Foucaultovi modeli sličnosti zapravo iscrpan popis mogućnosti globalne »proze svijeta«. Dramaturgija tako postaje koliko istraživanje realiziranih dramskih oblika toliko i njihovih potencijalnih općih crta, približuje se općoj teoriji društvenosti, ili semiotici kulture. Dakako, uspije li se odhrvati vrlo zavodljivoj, no ružnoj i nepametnoj ideologizaciji.

U svom općenitom obliku, aktantski model svakog dramskog djela ima slijedeću strukturu: pošiljatelj hoće da subjekt radi primateljeve spoznaje teži za nekim objektom, za nekom vrijednošću, a pritom mu pomaže njegov pomoćnik a odmaže protivnik. Ishodišna je to složena rečenica, pravilo ustroja drame, i moguće ju je višestruko preoblikovati. Preobliske međutim čuvaju jednu te istu dubinsku strukturu, opći raspored čovjekova svijeta. Govoreći terminima sintaktičara Tesnièreea, posrijedi je rečenica s neposrednim sastavnicama, i te sastavnice, u našem slučaju njih šest, i jesu aktanti. Svedena na opisanu složenu rečenicu, svaka dramska priča (u koju je uključen i pripovjedač i slušatelj tj. pošiljatelj i primatelj) posjeduje veću ili manju tekstovnu koherentnost. Pritom neka od sastavnica može biti i ispuštena, što ne umanjuje estetički (spoznajni) učinak; kao što mogu biti zastupljene sve sastavnice, što opet ne jamči veći estetički učinak. Dapače, u ovom drugom slučaju opasnosti po tzv. umjetnički rezultat svakako su veće. Nepostojanje nekog od aktanata nedostatak je zbilje, a njega je najlakše trivijalizirati. Iskusni kazališni ljudi, osobito redatelji, to dobro znadu.

Ambiciozniji je autor — kakav je baš npr. Marijan Matković, kakav je npr. i Marinković — s obzirom na težnju prema globalnom aktantskom modelu bliži kazališnom promašaju negoli neambiciozan. Zastupnik cjelovita aktantskog modela hoće i strukturu i društvenokomunikacijski sustav; zastupnik pak parcijalna modela pravi svoju ljepotnu i kratkotrajnu konstrukciju prema vladajućim pravilima, usredotočen je na suodnos možda samo dvaju aktanata, subjekta i objekta, ili triju, tj. na trokut subjekt-objekt-protivnik, ili na odnos četiriju aktanata, tj. ideologizirana pošiljatelja, subjekta, objekta i protivnika, koji se u tradicio-

nalnoj dramaturgiji, pa i u Souriaua, zove antagonist. I tako redom, sve do ispunje opće rečenične sheme, kada dolazi do realizacije sustava.

Potrebna bi bila čitava knjiga da se podrobnim motrenjem i minucioznim analizama iznese na vidjelo množina aktantskih modela što ih je moguće ustanoviti u (brojnim) Matkovićevim dramskim tekstovima. Za ovu prigodu uputit ću samo na osnove s kojih bi takvo istraživanje moglo započeti.

Dobro je poznata i često iskazana književnopovijesna činjenica: *Slučaj maturanata Wagnera* predstavlja značajan kamen međaš u preustrojavanju hrvatske drame četvrtog desetljeća; Marinkovićev je *Albatros* jednako snažan povijesni svjedok. U međuvremenu su i Matković i Marinković nastavili raditi na osvojenim pozicijama, sve do danas, pa ih zato i držimo djelatnim klasicima: onima koji su presudno odredili dramsku i kazališnu proizvodnju u nas. Taj se sud temelji na unutartekstovnim značajkama po kojima su — poslužit ću se preciznom Hećimovićevom označnicom: »drama rasuta u vremenu i prostoru« — upravo tu rasutu dramu prije 1935. ponovno granulirali u vremenu i prostoru. Pa su time u njezinu strukturu uveli baš ono do čega je u teorijskom mišljenju došao i Greimas u odnosu na Proppa i Souriaua: dramsku radnju i njezine likove kontekstuirali su u zadanom vremenu i prostoru Hrvatske tridesetih godina, kad u hrvatskoj književnosti i dolazi do svijesti o njezinoj djelatnoj ulozi te o potrebi za angažmanom. Drama je tako postala činom komunikacije u vremenu i prostoru: u nju su navrla pitanja što ih može postavljati samo poviješću i svijetom dirnuta svijest. Takva drama i jest namijenjena kazalištu kao reprezentantu zbiljskog svijeta. U svijetu međutim bez Boga, prestabilirane harmonije, kakva mitološkog praagensa, stilske koherencije, ili kakve jednoznačno određene pozitivne ideološke paradigme (negativne, totalitarne, da!) — a to je baš svijet kojemu već davno pripadamo; to je to naše stoljeće — dramska proizvodnja bačena u vrijeme i prostor, bačena dakle u opći splet priopćajnih kanala, traži svog pošiljatelja; traži svog autora, veli Pirandello. On je, sukladno, Kantov kategorički imperativ, fenomenološka redukcija intencionalno usmjerena čina, ili pak kritička teorija, svojstvena otvorenom marksističkom mišljenju i nekim drugim duhovnim strujama.

Jednostavno rečeno: Matković se svojim dramama obratio nagovoru vremena, što nipošto ne znači njegovu akcijski jednoznačnu mandat, i taj je nagovor vremena u njega zauzeo funkciju najvažnijeg aktanta;

on je duhovni prius, pošiljatelj dramske i dramatične poruke. U njegovim dramama nagovara nas samo vrijeme sa svojim dramatičnim pitanjima, pogotovu pitanjima povijesnog opstanka. Valja pripaziti: ne jednim pitanjem, nego čitavim sklopom. Tu se Matković i razlikuje od ostalih iz toga doba.

Sklop pitanja što ih Matkovićevim subjektima postavlja taj nagovor jest *kritička svijest*. U evropskim razmjerima to je ona pozicija što je nastala u okrilju sociološke teorije Maxa Webera, a poslije drugog svjetskog rata proćula se pod imenom Frankfurtske škole. S druge strane to je, s drugačijim antropološkim i logičkim pretpostavkama, mišljenje Karla Poppera. U nas je dakako prethodnik Miroslav Krleža, taj fanatični kritičar, zastupnik »ljudske pameti« a protiv »ljudske gluposti«, u vazda otvorenim likovima mišljenja, s poznatim, a gotovo predsmrtnim stavom: pokušaj da se historija shvati u svojoj »kvintesenciji ili biti« svršava »jalovo kroz vjekove«. I Matković je na istoj stazi, no jezikom znatno konvulzivniji; stoga valjda i »sentimentalniji«. Kritički preispitati svoj život i svoje vrijeme, tražiti, baš metodom i principom falsifikacije Karla Poppera, argumente za i protiv, mijenjati očiste kritičkog stava, rekao bih, nagovor je Matkovićevim subjektima, protagonistima. Pošiljatelj maturanta Wagnera, subjekta u istoimenoj drami, rano je sazrela kritička svijest o besmislu života bez prirode, stanoviti *taedium vitae* u okružju svoga doma umjetne harmonije, te besmisao neposjedovanja svega onoga što mu kao subjektu pripada: pravo na prosvjed, čak i na stanoviti *acte gratuit*, pravo na voljeno biće, na nesputanu vlastitu i u okolnu prirodu, sve odreda vrijednosti, pa dakako i objekt same drame. Kritička svijest, sam pošiljatelj njegove subjektivne sudbine u svijetu drame, nagoni ga da se pita o svojoj egzistenciji, i on, bitno upitan, pri čemu je isključenje iz škole samo povod, povlači konce svoga tragičnog čina. Nije na odmet spomenuti da se tu pojavljuje i nagon za smrću, kako se kadšto eksplicite čita u tekstu. U Matkovića je na djelu potajice i sklop eros-thanatos.

Subjekt drame nedvojbeno je mladi Wagner upitan o smislu svoje egzistencije. On hoće, on želi svoje objekte, vrijednosti. Oko njegovih objekata — spomenuto je već: pravo na protest, na voljeno biće i na nesputanu prirodu, ali dakako i na instituciju koja mu zakonito pripada, na školu iz koje ga tjeraju — oko dakle tih njegovih objekata organiziraju se pomoćnici (majka i Rikard Dorić) te protivnici (otac i Franjo

Puceljki). I dok su protivnici nedvojbeno zastupnici istih protuvrijednosti, koje poništavaju objekt Emilove žudnje: tj. nepravo na protest, nepravo na ljubav nekontroliranu društvenim konvencijama, nepravo na slobodnu i nesputanu prirodu osim društveno dopuštenog, dapače stimuliranog flerta — pomoćnici subjektovi (majka i prijatelj Dorić) kao pomoćnici su bitno razdvojeni: majka jednostavno ništa ne razumije, ne može ništa pojmiti, ona osim majčinskog nagona i straha zna samo za izvanjske znake što ih mistično nagovješta maeterlinkovska ura. Rikard Dorić, naprotiv, pomoćnik dokraja stopljen sa sustavom vrijednosti oko kojih se bori subjekt, stopljen, vidjet će se tijekom kasnijih faza ciklusa *Igra oko smrti*, i s pošiljateljem, kritičkom sviješću, Wagneru je protivnik s obzirom na osluškivanje spomenutoga bitnog nagovora; za razliku od subjekta, koji afektiviranim jezikom krzma reći da je isključen iz škole, da bi potom donio apsolutno iracionalnu odluku o vlastitu nebitku, Rikard Dorić, aktantskim položajem pomoćnik a akcijom protivnik, razantnim racionalnim jezikom u izraznom je suglasju s bitnim nagovorom. Taj je jezik sama kritička svijest. Razliku valja očitati na dijalogu:

RIKARD: ... *Emile; zašto bježati od neminovnog? Naš grad je malen, u njemu se sve brzo doznaje. A i tebe kad gledam... Sve to nema smisla. (Emil diže umorno glavu) Izlaz iz tvoje situacije nalazi se u tome, da ti svojim roditeljima bez okolišanja mirno i stvarno sve kažeš... Ja ti garantiram, da će tim činom biti sve uređeno.*

EMIL (nervirano): *Uređeno? Imaš pravo, danas će i biti sve u redu. Mora biti. Imaš pravo. (Naglo stišava glas, očajno) Ti to ne možeš razumjeti, Rikarde, ti to ne možeš i nećeš razumjeti! (Stanka) Pogledaj ovu sobu, pogledaj je dobro... Popadat će sve ove gipsane figurice s etažerâ, ti leptiri će s iglama izletjeti iz svojih kutija, zaledit će se zrak u toj sobi. Bit će panična tišina. Čut će se samo moje srce...*

Dakle: osluškivatelj bitnog nagovora, kritičke racionalnosti epohe koja navodi subjekta da ide logički do kraja, maturant Wagner, odgovara tom nagovoru apsolutno afektiviranim jezikom.

S druge strane, Emilov pomoćnik, Rikard Dorić, priklonjen Emilovim vrijednostima, odbacuje afektivirani govor te svojim odgovorima odgovara bitnom nagovoru, kritičkoj racionalnosti epohe.

Primatelji bitnog nagovora, kritičke racionalnosti, u *Smrti maturanta Wagnera* još su nejasni. To svakako nisu Emilovi roditelji, pogotovu ne kasniji ustaša Franjo Puceljki. Tek se slutiti sloj ljudi koji će, posredno, biti uvučeni u igru oko smisla i nesmisla povijesnog življenja. Pri-

matelji *kasnije* postaju Žarko Župan, Neda Gorsky, majka Kata Dorić, Ema, sve do palog komandanta Branka Katića te, u drami *Na kraju puta*, do samog Rikarda Dorića.

Ovdje bi valjalo reći: *Igra oko smrti* daleko je dublje i promišljenije djelo nego što se misli, i nego što mu je kritika podarivala pozornosti. Zanemarujući eminentno kazališni izraz ali dovoljno otvoreno da mu se podvrgne na sceni; transcendirajući konvencije svoje vrste, tj. drame odn. jednočinke, cijeli nam se taj analitički ciklus nàdaje kao struktura koju možemo promatrati i u odnosu prema kakvu autentičnom romanu-rijeci; projekt što će ga kasnije, u širem epskom i pripovjedačkom zamahu ostvariti Krleža svojim *Zastavama*, Ivan Raos te, u današnje dane, ali kao temu davnih dana, Ivan Aralica.

Valja se vratiti osnovnom tijeku izlaganja: Rikard Dorić, subjekt drame *Na kraju puta*, također pod nagovorom pošiljatelja, kritičkog racionalizma, ali već takvog koji se ozbiljio društvenom i vojničkom pobjedom — stekao je dakle ideološki jednosmjernan lik — taj Rikard Dorić, početnim aktantskim položajem pomoćnik Emilu Wagneru koga već davno nema, tu svoju funkciju negdašnjeg pomoćnika sada, obratnim putem, putem rasta u subjekt, pokušava aktivirati u odnosu na — uvjetno rečeno — »izdajice« Nedu Gorsky i Žarka Župana, koji zaglavljuju u općoj katastrofi mirkovačkog dvorca. Sam realizacija bitnog nagovora, Rikard se otklanja od njega jer je već postao istinom jedne pobjedničke vojske te, racionalan kritičar dokraja, pokušava doznati istinu jedne ljudske slabosti; tu počinje druga igra *Na kraju puta*: niz *flash backova* što ih u Rikardovu, subjektovu snu igra niz aktera: umnoženi aktant protivnika. Karakteristične su tu riječi Rikarda, sada visokog partizanskog oficira, koji dvoji o jasnoći slučaja: on naime hoće do kraja razjasniti slučaj *Pravom svoje istine. Pravom svoje mjere*. Ta istina i ta mjera, na kraju, na kraju tog intelektualnog i povijesnog puta, u Matkovića će glasiti: ... *njihov slučaj nije jasan! Ako budemo jednom imali vremena, ispitat ćemo ga savjesno!* Svjedok nove zbilje međutim i civilizacije koja se rađa reći će ipak ovakve zadnje riječi: *Da, možda imaš pravo, možda za takve slučajeve više nikada nećemo imati vremena*. Rečeno je to novim primateljima analitičke poruke, suborcima partizanima, valjda i novom dobu koje je nastalo s novim oblicima komuniciranja i kulture.

Svedemo li na kraju Matkovićeve aktantske modele na strukture koje u pošiljateljevu polju osluškuju nagovor jasno izražene kritičkora-

cionalističke svijesti — u Matkovića je ona u izravnoj, u Marinkovića npr. u obratnoj, humornoj vizuri — možemo doći do zaključka, kako je na djelu pokušaj da se s umstvene strane postavi pitanje o regulativnoj osnovi zbilje pa i ostalih aktanata, dakako i pitanje izvanumjetnosnih primatelja, nas samih. Kao što je uloga pošiljatelja u povijesti — npr. u 19. st. — pripadala npr. domovini, majci, povijesti samoj (pri čemu ih valja motriti uz dolični historijski perspektivizam, ne uz ideološko umlaćivanje!); pa, nadalje, kao što je ulogu pošiljatelja kasnije, od fin de sièclea i secesije do glembajevskog ciklusa imalo npr. nejasno čuvstvo, podsvijest, katastrofičnost svijeta, »nešto tamno i okrutno«; i kao što je, poslije Matkovića i Marinkovića, npr. u Šoljanovim dramama, ima npr. neka ishitrena fiksna ideja ili, u Brešana, izvorni tragizam književnih arhetipa; tako u Matkovića pošiljatelj, sama kritička svijest, subjektu nameće mogućnost izbora objekta-vrijednosti u društvenoj zbilji što je reprezentiraju potajni protivnici i lažni pomoćnici — ili obratno — svi koji imaju *their exits and their entrances* na općoj pozornici aktualno odzrcaljenoga svijeta. Kritička svijest, taj istodobni ujevićevski »skalpel kaosa«, posredovanjem je našega pisca, velikog analitika Matkovića, učinila da i u dramskom stvaralaštvu osluhnemo pitanja naše suvremenosti u cjelini. Učinila je da i mi, današnji, budemo aktanti-primatelji jednog univerzalnijeg načina razmišljanja. Sve ako nas kadšto hvata i nelagoda s njegovih jasnih konzekvencija.