

<https://doi.org/10.18485/analiff.2024.36.1.14>

821.134.2.09-2 Вера Л. де

82.01

Геометрија истраге у драми *Фуентеовехуна* Лопеа де Вега

Тамара С. Чалопек*

Универзитет у Крагујевцу, Филолошко-уметнички факултет

 <https://orcid.org/0009-0001-9388-5316>

Кључне речи:

драмска геометрија,
геометрија истраге,
Фуентеовехуна,
Лопе де Вега

Апстракт

Рад има за циљ да представи предмет истраге у барокној драми *Фуентеовехуна* Лопеа де Вега кроз призму драмске геометрије. Полазне теорије за истраживање темеље се на раду *Драмска геометрија* Пола Жинестјеа и *Актанцијални модел у позоришту* Ан Иберсфелд. На основу идеја изнетих у поменутих делима биће приказана геометрија односа ликова и истраге у *Фуентеовехуни*. Међуоднос ликова и њихово делање биће приказани кроз примере актаната, где ће се ближе одредити улоге које ликови тумаче из угла субјекта, објекта, адресанта, адресата, противника, помоћника и слично. На основу примарног одређења ликова у драми долазимо до предмета истраге, која је подељена на три главна сегмента прожета другачијим геометријским приказима. Применом геометријског приступа проучавању структуре драме, ликова и истраге, закључујемо да геометрија може да варира у зависности од перспективе из које приступимо делу, да њени актанти могу да замене места и врше другачије улоге, али и да геометријске схеме могу пратити како традиционалне геометријске форме, тако и алгоритамске приказе савремених технологија. (примљено: 13. фебруара 2024; прихваћено: 9. маја 2024)

<https://anali.fil.bg.ac.rs>

1. Увод

Циљ овог истраживања је да представи предмет истраге у драми *Фуентеовехуна* (*Fuenteovejuna*) Лопеа де Веге (Lope de Vega) са становишта драмске геометрије. Идеје о драмској геометрији најпре образлаже Пол Жинестје (Paul Ginestier) у свом делу *Драмска геометрија* (*La géométrie dramatique*). У овој студији теоретичар се ослања на еуклидовску геометрију како би објаснио структуру драмског дела и открио облике које ликови, односно радња, формирају унутар свог међуодноса. У зависности од односа који граде ликови, али и од самог тока радње, геометрија драме може бити отвореног или затвореног типа, формирајући тако паралелне облике, односно облик троугла, квадрата и сличних геометријских форми (Žinestje, 1981: 118).

Актанцијални модел у позоришту Ан Иберсфелд (Anne Ubersfeld) такође представља кључно полазиште за разумевање и анализу структуре драмског дела. Ослањајући се примарно на Гремасову структуралну семантику, ауторка у поменутом делу издваја актанцијалне моделе који настају као резултат међусобног односа између актаната. Тако се сусрећемо са паровима које чине помоћник и противник, адресат и адресант, субјекат и објекат, адресант и субјекат, и тако даље. Сваки од тих парова може учествовати у грађењу различитих актанцијалних модела у зависности од тога из које тачке гледишта се приступа одређеној драми (Ibersfeld, 1981: 55).

У овом раду бавићемо се геометријом истраге у драми *Фуентеовехуна*, и осврнућемо се најпре на геометријске облике које граде ликови у делу. На тај начин ћемо подробније приступити самом концепту истраге који заузима централни положај овог дела у оквиру драмске радње.

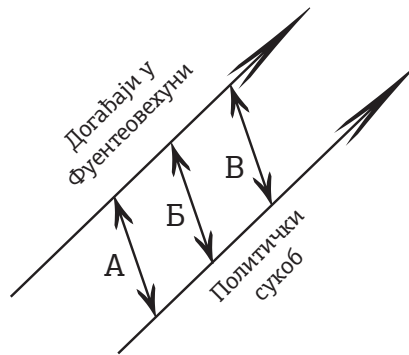
2. Геометрија *Фуентеовехуне*

Драма *Фуентеовехуна* настала је између 1612. и 1614. године и представља једно од најзначајнијих дела друге етапе стваралаштва Лопеа де Веге, која траје од 1604. до 1618. године. *Фуентеовехуна* је уједно и један од ретких Лопеових наслова познатих и нашој публици на основу превода Драгослава Илића из 1950. године и извођења у Југословенском драмском позоришту. Менендес и Пелајо (Menéndez y Pelayo) *Фуентеовехуну* назива „епском драмом”, док је Алборг (Alborg) карактерише као „драму колективне освете” (в. Стојановић, 2009: 58). Главна тема ове драме јесте побуна варошице *Фуентеовехуне* против намесника Фернана Гомеса (Fernán Gómez), који долази у село, понижава сељаке и напаствује тамошње девојке упркос томе што га мештани дочекују како доликује. Узнемирени због намесникове намере да упрља девојачку част и понизи становнике *Фуентеовехуне*, мештани се удружују и убијају га. Након убиства намесника, грађани се суочавају са темељном истрагом, али су одлучни да не попусте пред мучењем и сви изјављују да је *Фуентеовехуна* починила злочин. Пошто није било могуће наћи кривца, народ је одведен краљу и краљици. Краљеви имају могућност или да осуде цело село или да опросте становницима, што и чине, али село истовремено добија новог намесника.

Будући да село преузима кривицу за свирепо убиство намесника, ова драма симболише тријумф колективног протагонисте.

Тумачење ове драме се одвија на две разине, од којих је прва идеолошке, а друга књижевне природе. Разлог за прво тумачење ове драме најпре лежи у њеном историјском карактеру, будући да се сматра да су два историјска догађаја послужила као полазиште за настанак *Фуентевехуне*. Први догађај је сурова побуна за коју се верује да се одиграла у ноћи између 22. и 23. априла 1476. године. Други догађај је борба за превласт која се води између кастиљанске принцезе Хуане ла Белтранехе и краљице и краља. Према Хуану Мануелу Росасу (Juan Manuel Rozas) (в. Stojanović, 2009: 59), радња драме се одвија на два плана. Први план обухвата догађаје који се збивају у самом селу, где племић извршава злодела над мештанима, док се други односи на политички сукоб између владара и реда Калатрава. Оба плана теку паралелно, преплићу се и допуњавају на нивоу барокних бинарних опозиција појединачног и колективног, практичног и теоријског, и интраисторије и историје.

Геометријски приказ протока и преплитања ова два плана може бити приказан на следећи начин:



Слика 1. Догађаји у Фуентевехуни и политички сукоб

Иако се оба плана одигравају паралелно, одређени догађаји из једног плана утичу на други план и обрнуто. Уколико погледамо дијаграм, увиђамо да постоје три везе које спајају два паралелна тока радње. Прва веза (А) укључује долазак командора у Алмагру, у палату Великог мајстора реда Калатраве. Већ је ту приметна његова улога антагонисте који исказује негативан став према кашњењу Великог мајстора, кога је приморан да чека:

КОМАНДОР

Чак и моје име нека
не зна, ружно то изгледа

аа командор светог реда
оволико дуго чека.

ОРТУЊО

Саветнике добре има,
учили га наопако
да с људима ради тако,
а он мали, па све прима.

КОМАНДОР

Наклоност се тим не стиче,
јер учтивост придобија,
а непажња свет одбија

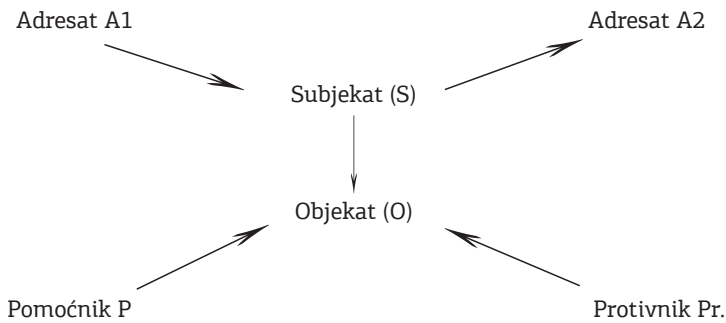
и из тога мржња ниче. (Вега, 1964: 5–6)¹

Намесников долазак може се сматрати окидачем читаве даље радње у драми. Ово нас доводи до наредне везе (Б), која се односи на намесников однос према девојкама из Фуентевехуне. Убрзо након доласка у Фуентевехуну, он покушава силом да наведе Лауренсију (Laurencia) и Пасквалу (Pascuala) у свој двор, вређајући њихову част и одважност. Намесников други покушај бесрамног додворавања Лауренсији доводи до сукоба између њега и Фрондоса (Fronozo), Лауренсијиног вереника, што додатно утиче на већ напету ситуацију између племића и сељана. Овај догађај, заједно са дешавањима на Лауренсијином и Фрондосовом венчању, где намесник и његова војска одводе и муче девојке, може се узети као окидач за централну радњу драме: побуну. Побуна даље утиче на развој дела и доводи нас до треће везе (В), што јесте поступак ислеђивања. Побуна, наиме, резултира у убиству намесника, што доводи сељане пред краљев суд. За то време, политички сукоб долази до разрешења, будући да Велики мајстор тражи опрост од краља и прихвата да буде део војне снаге круне.

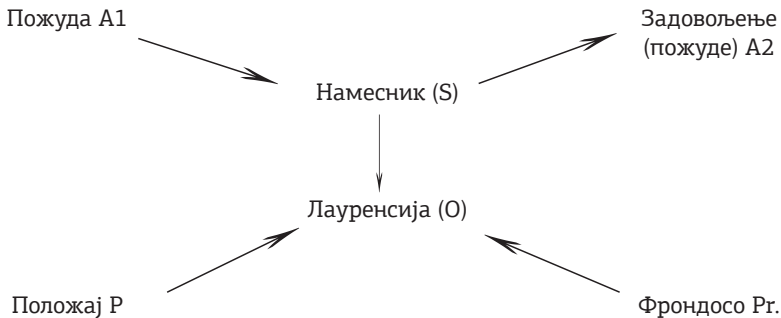
Основу драме чини сукоб између заповедника реда Калатраве, Фернана Гомеса и становника Фуентевехуне. До кључног заплета долази када млада Лауренсија одбија да се пода намеснику, који не одустаје од намере да је отме не би ли задовољио своју пожуду. Прилика за то му се пружа када затекне Лауренсију саму близу потока, али тај покушај спречава Фрондосо, Лауренсијин вереник и становник Фуентевехуне. Фрондосо прети намеснику оружјем, што додатно разбесни Фернана Гомеса, који се заклиње на освету, чини додатне злочине, и Хасинту (Jacinta), девојку из села, отима и предаје својим војницима. Однос између поменутих ликова може се сагледати из перспективе Гремасове структуралне семантике коју Ан Иберсфелд образлаже у свом делу *Актанцијални модел у позоришту*. Према Гремасу (в. Ibersfeld, 1981: 84), модели у позоришту се састоје од актаната, који не морају нужно бити особе, будући да

1 Vega, L. de. (1994). *Fuenteovejuna* (Том 44, стр. 104). Madrid: M. E. Editores.

се могу манифестовати у виду апстракција (Бог, слобода, част) или колективног лица. Актант се изједначује са лексикализованим или нелексикализованим елементом који у реченици врши одређену синтаксичку функцију, укључујући функцију субјекта (онај који врши радњу), објекта (онај/оно на чему се врши радња), противника (особа или објекат који се супротставља плану који субјекат врши над објектом), помоћника (особа или објекат који помаже субјекту при делању на објекат) и адресата (циљ који се постиже посредством адресанта). Треба поменути и постојање адресанта, чији се граматички еквивалент огледа у додатку за начин. Погледајмо како се схема односа између поменутих ликова може сагледати у односу на Гремасов актанцијални модел са шест кућица:



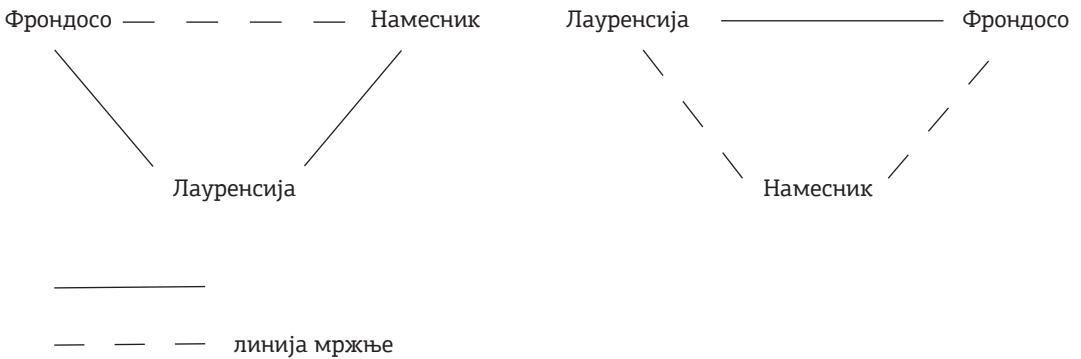
Слика 2. Гремасов актанцијални модел са шест кућица
(према Ibersfeld, 1981: 85)



Слика 3. Односи између ликова у драми
према Гремасовом моделу са шест кућица

Уколико протумачимо ову схему, односно реченицу, из Гремасове перспективе, долазимо до следећих закључака: субјекат (Намесник), вођен силом A_1 (пожуда), са циљем њеног задовољења (A_2), покушава да напаствује Лауренсију (O). У овом случају, његов помоћник (P) јесте тренутни положај

племића, што му привидно даје предност у односу на сељане. Његови помоћници у виду војске су само имплицитно присутни, будући да се не појављују у сцени где се ова радња дешава. Међутим, његов покушај прекинут је деловањем Фрондоса, који наступа као противник (Pr.). Из овога можемо да закључимо да актанти могу бити и конкретни и апстрактни, али и да могу бити имплицитно или експлицитно присутни на сцени. Овај тренутак у драмској радњи последњи је у низу припремних елемената у трочланом односу намесник-Лауренсија-Фрондосо, који ће довести до ескалације насиља према девојци, њеној части и телу у сцени прекинутог венчања која ће уследити (Карановић, 2021: 19). Сагледајмо њихов однос из позиције геометрије троугла:



* У односу намесник-Лауренсија се може тумачити и као линија жеље, пожуде

Слика 4. Однос између намесника, Лауренсије и Фрондоса приказан у геометрији троугла

Геометрија троугла, према Полу Жинестјеу (Žinestje, 1981: 143) јесте врста затворене геометрије која се најчешће базира на принципу љубавних троуглова (муж-жена-љубавник или жена-муж-љубавница). Решење троугла се обично постиже уклањањем једног од актера, најчешће оног који покушава да сруши склад брака или везе. Афективне стране троугла чине љубав, мржња и равнодушност, и оне могу у мањој или већој мери бити присутне у делу. У нашем случају, љубав између Лауренсије и Фрондоса, као и њихова заједничка мржња према намеснику, успевају да победе намесника и уклоне га са свог плана.

Од свих актаната присутних у приказаној схеми, опозициони пар помоћник/противник игра једну од најважнијих улога у анализи ове драме. Наиме, сукоб између помоћника и противника најчешће се испољава као судар, односно борба између двају актаната. Будући да смо у овом случају као помоћника одабрали намесников положај, а Фрондоса представили као противника, можемо рећи да шири слика обухвата побуну села против злоупотребе положаја племића. Ова тема јесте важна одлика драмског стваралаштва Лопеа де Вега,

који у центар радње ставља сељаштво, којем се приписују свест о сопственој вредности, достојанство и част. Како би доказао да су сељаци спремни на све како би одбранили своју част, он им даје слободу да преузму ствар у своје руке и освете се насилнику који угрожава њихово достојанство. Стога, проливање крви насилника и трагичан завршетак побуне честе су теме у Лопевим драмама и обично представљају једино разрешење сукоба.

Актант адресанта носи идеолошко значење једног текста (Ibersfeld, 1981: 89). Најчешће се ради о мотивацији која одређује саму радњу субјекта и даје му траг који треба да следи не би ли остварио свој циљ. У претходном примеру смо видели како адресант Пожуда наводи субјекат Намесника да напаствује објекат Лауренсију у циљу свог задовољења. Стога, адресант Пожуда постаје окидач за даљи ток радње. Бесан и увређен због Фрондосових претњи, намесник прекида Фрондосово и Лауренсијино венчање и одводи их у своју кулу, где их и мучи. Ова сцена уједно представља и врхунац насиља и мушке доминације над женским телом као објектом (Карановић, 2021: 20). Лауренсија успева да побегне, долази у село и својим непосредним и охрабрујућим говором наводи сељаке да се удруже и побуне против насилника. Лауренсија излази из оквира класичног обрасца женског лика и трансформише се у хероину и заштитницу жена. Њен говор је најпре упућен мушким члановима заједнице и односи се на њихов кукавичлук, мањак борбености и одсуство мушкости у тренутку када треба одбранили женску част од насилника. Лауренсија је ипак највише погођена одсуством деловања свог оца, кмета Естебана (Esteban). Њена реакција је разумна будући да се, у домену драматургије „златног доба” Шпаније, мушко-женски односи заснивају по принципу хронолошког животног следа. Тако, кћер „припада” оцу, брату, а затим и супругу (Карановић, 2021: 14). С обзиром на то да још увек није постала Фрондосова супруга, њен отац је био тај који је требало да стане у одбрану њене части:

ЛАВРЕНЦИЈА

[...]

Једним прстом мако ниси

Кад ме вукле издајице.

Ја још не бех Фрондосова

Да си мого мирно рећи

Да је дужан, ко муж, мене

Он једини да освети.

Ти на његов рачун ниси

Смео тако трговати,

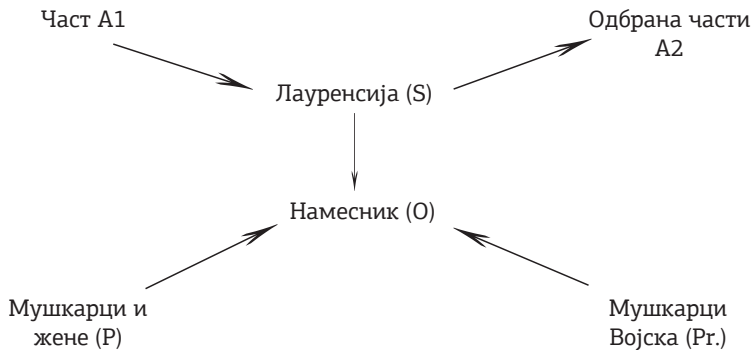
Јер ја нисам после свадбе

Ни ноћ прву с њим провела,

Те би дужност тебе, оца,

А не мужа, да ме брани. (Вега, 1964: 86)

Уколико сагледамо садашњу геометрију ликова и ситуација, добијамо следећи графикон:



Слика 5. Догађаји који претходе буни против намесника

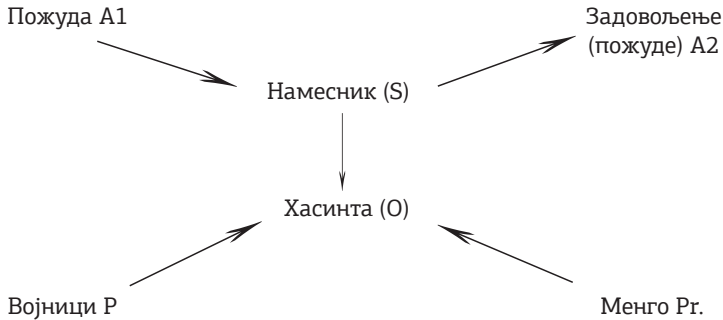
У овом случају се јавља част, као једна од вредности, на месту адресанта A_1 . У циљу одбране части (A_2), Лауренсија инсистира на дизању побуне против намесника (O). Овде наилазимо на проблематику приказа противника и помоћника. Наиме, функционисање овог пара кроз драмско дело је често мобилно, што значи да није реткост да помоћник постане противник и обрнуто. Лауренсија се најпре сусреће са мањком делања мушких ликова у тренутку када треба устати и одбранити жене од намесника и његове војске и види их као противнике повређених жена. У исто време, она се суочава и са намесниковом војском, која је заједнички противник свим мештанкама Фуентеовехуне. Будући да Лауренсијин говор представља покретач за даљу радњу и остварење крајњег циља, позваћемо се на следећу формулу како бисмо објаснили овај актанцијални модел:

A_1 хоће да (S жели O) у корист A_2

Иберсфелд (Ibersfeld, 1981: 93) примећује да је пропозиција (S жели O) уметнута у пропозицију A_1 хоће (X) у корист A_2 . Управо је пропозиција да субјекат жели објекат она која одступа од класичне драмске анализе која је спремна да поверује у аутономију жеље субјекта без присуства адресанта или адресата. Дакле, конструкција S жели O једино има смисла у односу на оно што јој претходи – A_1 хоће да. Овде увиђамо доминантност части у улози адресанта, будући да је она та која хоће да Лауренсија (S) жели да устане против Намесника (O) у корист сопствене одбране.

Када говоримо о проблематизацији насиља над женама у Фуентеовехуни, треба се осврнути и на лик Хасинте. Она, као и Лауренсија, одбија да се пода намеснику, због чега постаје жртва бруталне и деструктивне мушке сексуалности, док њено тело постаје објекат који намесникова војска искоришћава (Карановић, 2021: 19). Њену отмицу покушава да спасе младић Менго (Mengo), који, за

разлику од Фрондоса, не успева у томе, већ трпи мучење од стране намесникових људи. Погледајмо геометријски приказ њиховог односа:



Слика 6. Менгов покушај да спаси Хасинту

Коначно, сваки од горенаведених догађаја доводи до најзначајнијег елемента читаве драме: намесниковог убиства. Лауренсијин говор, који подстиче неодлучне и заплашене мушкарце Фуентеовехуне, постаје окидач за дешавања која следе, а која стављају јунаке под истрагу суда. Ту долазимо до кључног момента трансформације јунака, која се креће од индивидуалног ка колективном. Лауренсија, Пасквала и Хасинта више нису младе девојке са села, већ постају симбол женске части; мештани села нису обични сељаци већ колективни субјекат који устаје против намесникове злоупотребе племићког положаја. Сурово убиство владара доводи Фуентеовехуну у завршни сегмент драме, односно истрагу, која прати сопствену геометријску схему.

3. Геометријски поступак истраге/ислеђивања у Фуентеовехуни

Драган Бошковић (Bošković, 2004: 10) дефинише истрагу, односно ислеђивање, као правно-полицијску дисциплину и метод утврђивања и прикупљања доказа, откривања починитеља криминалних радњи, реконструисања почињених деликата и провера чињеница у циљу разјашњења кривичних дела путем строго прописаних техника. Начин установљења идентитета починиоца злочина и прикупљање и читање информација и знакова био је кључан сегмент истраге у средњем веку, а касније налази примену у црквено-правној области, што накнадно постаје део њеног функционисања (Bošković, 2004: 10–11).

Облици истраге пролазе кроз бројне промене током времена, те се и технике њеног спровођења знатно мењају. Тако током 18. и 19. века долази до формирања нововековног кривичног права, што утиче на развитак нових, суптилнијих метода и облика истраге. Та такозвана „невидљива” полицијска истрага доводи до померања граница полицијских техника, чинећи да сваки човек може да постане иследник. Током овог периода човек постаје предмет сопственог проучавања, што даље утиче на развитак дисциплина које ће чинити

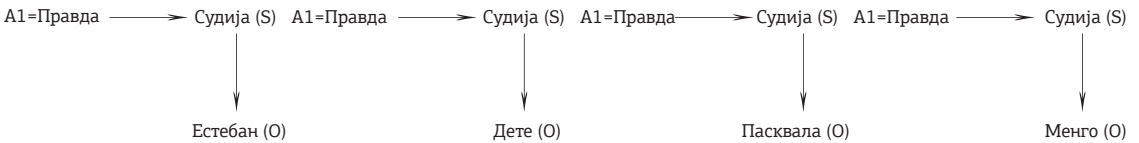
саставни део истражног поступка. Када 20. век иступи на сцену, са собом доноси и екстремнији политички систем, па и иследнички поступак бива под утицајем схематизованих радњи и манипулације права и полиције.

Поетика истражног поступка се умногоме може применити на литерарну поетику, будући да је карактеришу елементи попут приче, дијалога, трагичности, заплета, поступака и осталих техника које су својствене прозном или драмском делу. Истражни жанр се сматра епистемолошким средством које је отпорно на говорне различитости и промене. Стога, његов циљ јесте да постане средство за сазнавање света и овладавања њиме (Нешић Павковић, 2017: 96). Према Бошковићу (Bošković, 2004: 25), истрага, у правном контексту и по својој приповедно-реторичкој форми, представља институционализовани дијалог који припада посебној, надређеној поетици. Зато се у књижевној средини доводи у везу са драмом и драмским дијалогом, али и са било којом другом варијантом приповедног дијалога.

Пре него што пређемо на геометријски приступ тумачењу „праве” истраге у *Фуентевехуни*, треба се осврнути на такозвану пробу за суђење која се одиграва непосредно пред долазак судије. Свесни злочина који су починили и чињенице да ће се наћи пред судом, окривљени подражавају сцену ислеђивања која им следи. Естебан преузима улогу судије и испитује Менга, вређајући га и претећи му мучењем уколико не призна ко је починио злочин. Један од могућих разлога за избор Менга лежи у Менговој крхкости и слабости, која би могла да попусти пред тешким речима судије. Он ипак не попушта, што охрабрује његове саучеснике, који су уједно и свесни тога да је могућност проналаска једног кривца готово немогућа. „Права” сцена ислеђивања која наступа након убиства намесника представљена је кроз призму занимљивог одабира становништва које подлеже процесу испитивања и телесног мучења. У том процесу учествују старац, дете, жена и шаливдија, што упућује на стереотипни избор најслабијих и најосетљивијих категорија становништва (Карановић, 2021: 23). На чело истраге се поставља истражни судија који је дужан да пронађе кривца за организацију побуне и починиоце убиства. Будући да ислеђивани не попуштају пред бројним видовима мучења кроз које пролазе већ наводе да је „то урадила Фуентевехуна”, судија не успева да нађе индивидуалног кривца, те се целокупан случај одводи пред краља и краљицу. Читава сцена мучења траје веома кратко и одиграва се изван видокруга публике. Овакав приказ физичке тортуре појачава њен ефекат на гледаоце, будући њихову машту и наводећи их да се поистовете са болом који ислеђивани осећају у том тренутку (Карановић, 2021: 23). Поступак ислеђивања је приказан из перспективе Лауренсије и Фрондоса, који слушају дијалоге између судије и ислеђиваних. Дијалог између њих је, као што Бошковић (Bošković, 2004: 6) наводи, заштићен од говорне разноликости. Посве је јасан и спроводи се са циљем сазнања о томе ко је крив за намесникову смрт.

СУДИЈА
(изнутра)
Хоћу, ето!
А ко уби дон Фернанда?
ЕСТЕБАН
(изнутра)
Овехуна... рекох канда... (Вега, 1964: 110)

Будући да је језик истраге одликован редукованом семантиком и посебном синтаксом, сама геометрија ислеђивања неће бити превише комплексна. Током процеса ислеђивања, судија се сваком од окривљених обраћа сличним тоном, користи слично формулисана питања, али свако употребљава са истим циљем. Судија игра улогу актанта субјекта (S), док су испитивани објекти (O) над којима се врши радња. Будући да је судија мотивисан истеривањем правде на видело, она се може узети као адресант (A_1). Погледајмо геометријску слику једног таквог приповедног дијалога:



Слика 7. Поступак судског ислеђивања

Упркос свирепом мучењу и притиску који на њих врше судија и целати, ислеђивани су јединствени у одговору да је убица колективни, односно да је то Фуентевехуна (Карановић, 2021: 23). Јединствени одговор јунака указује на њихов непоколебљив карактер и част зарад које су спремни да претрпе чак и најбруталније мучење.

Адресант Част и адресат Одбране части јачају ефекат идеолошке слике ове драме. Сагледајмо следећу формулу на тренутак:

A_1 хоће да (S жели O) у корист A_2

Под уобичајеним околностима у којима се поменута формула јавља код Ан Иберсфелд, увиђамо једноставан ток радње. Стога се иста формула може применити и на тренутни моменат истраге, с тим што ипак захтева минималне синтаксичке модификације зарад веродостојнијег приказа ситуације којом диригују. Рецимо да се те модификације остварују на следећи начин:

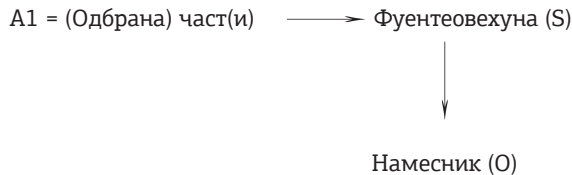
A_1 хоће да (O трпи радњу C) у корист A_2

Оно што смо овде урадили укључује поигравање са активним и пасивним реченицама. Сагледајмо оба случаја из угла актера драме:

- (1) Актив: A_1 хоће да (S жели O) у корист A_2 = Правда хоће да (Судија жели (да иследи)) Фуентеовехуну) у корист свог задовољења.
- (2) Пасив: $A1$ хоће да (O трпи радњу C) у корист $A2$ = Част хоће да (Фуентеовехуна трпи иследништво/мучење од стране судије/целата) у корист своје одбране.

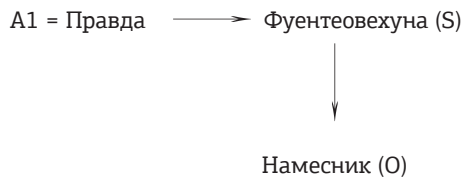
Иако промена стања реченице не мења њено значење у великој мери, ипак увиђамо да замена места субјекта и објекта утичу и на промену адресанта, односно адресата. Стога, можемо да закључимо да се и семантички аспект геометрије драмског тренутка може променити у зависности од тога како су актанти поређани и какав је њихов однос у датом тренутку.

У драми Фуентеовехуна част је приказана као демократска тековина и основа постојећег уређења и традиције (Карановић, 2021: 24). Како намесник угрожава част мештана и мештанки Фуентеовехуне, они одлучују да преузму на себе извршење правде и казне намесника. Стога се тема части може узети и као водећи адресант (A_1) читавог дела, али и самог иследничког поступка. Фуентеовехуна (S) преузима улогу иследника и кажњава намесника (O) у циљу одбране части (A_1). Схематски приказ би изгледао овако:



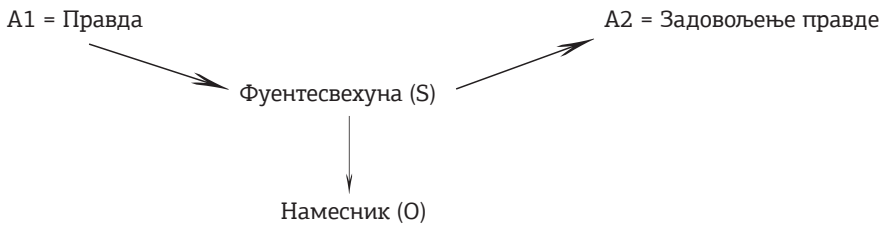
Слика 8. Фуентеовехунино кажњавање намесника

Поред (одбране) част(и), што јесте један од покретача радње овог драмског дела, правда се такође може наћи на месту адресанта:



Слика 9. Правда у улози адресанта

Фуентеовехуна (S), за коју нема правде, ислеђује намесника и кажњава га како би правду задовољила. Задовољење правде ($A2$) јавља се као суптилни адресат будући да правда за мештане Фуентеовехуне не постоји.

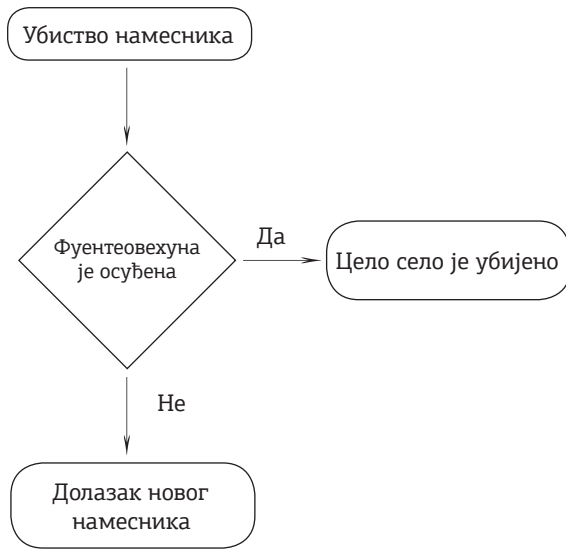


Слика 10. Фуентеовехунино задовољење правде

Геометријска позиција Фуентеовехуне као иследника може се сагледати и кроз формулу A_1 хоће да (O трпи радњу C) у корист A_2 . Синтаксичка формулација овог исказа би изгледала овако:

Правда хоће да (Намесник бива кажњен од стране Фуентеовехуне) у корист свог задовољења.

Трећи, односно последњи сегмент истраге укључује одлазак Фуентеовехуне на двор католичких краљева који имају задатак донесу коначну одлуку у вези са почињеним злочиним. Краљеви се усаглашавају са резултатом испитивања и прихватају немогућност проналаска појединачног кривца. Будући да се ради о озбиљном преступу за који није могуће оптужити појединца, краљеви увиђају да је ослобођење једино решење иако им се нуде две опције: „или прећи преко дела/ил’ побити све из села./Ту је једино изасланство” (Вега, 1964: 121). Краљеви, који су за Лопеа били отелотворење Бога на Земљи, никад не би могли да се одлуче на другу опцију, будући да би то укаљало њихову част и окарактерисало их као тиране. У Лопеовим драмама, краљ је оличење идеалног владара који је праведан и милостив. Са друге стране, племићи и заповедници војних редова су најчешће охоли и зли, због чега краљ ипак решава да помилује Фуентеовехуну упркос злочину који је починила. Ипак, услов за то укључује доделу новог намесника из реда Калатраве мештанима Фуентеовехуне. Овај краљев избор, укључујући и потенцијалне исходе могућих избора, се може приказати кроз геометријску призму алгоритма. Рачунарски алгоритам је прецизно дефинисана процедура реализована коначним скупом наредби које извршавају одређени рачунарски задатак. Алгоритми имају детерминистичко понашање, што значи да се у истим условима понашају на исти, предвидив начин. Стога, они увек дају исти резултат (Томашевић, 2005: 3–4). Структура рачунарског алгоритма се може применити на структуру иследничког поступка унутар књижевног дела, будући да и њу карактеришу јасно одређени критеријуми које је неопходно испунити како би се дошло до коначног решења. Може се рећи да и иследнички поступак има детерминистичко понашање јер се извршава на исти начин, дајући предвидиве резултате у зависности од услова које испуни. Ако сагледамо краљев избор кроз алгоритамску схему, закључићемо следеће: уколико се испуни услов да је Фуентеовехуна осуђена због убиства намесника, истрага ће резултирати у кажњавању, односно убијању целог села. Уколико се, пак, тај услов не испуни, резултат истраге ће бити другачији.



Слика 11. Геометрија догађаја у Фуентеовехуни приказана кроз схему рачунарског алгорита

4. Закључна разматрања

Драма *Фуентеовехуна* се може тумачити из више различитих перспектива у контексту драмске геометрије и актанцијалних модела у позоришту. Осврћући се на рад Ан Иберсфелд, успели смо да откријемо најефектније адресанте у овој драми, које чине част, освета и правда, али смо такође видели да су они подложни променама уколико се промени перспектива из које се један сегмент драме сагледава. Применом актанцијалних модела које износи ауторка, али и путем Жинестјеове *Драмске геометрије* успели смо да успоставимо однос између ликова у драми (subjekta, objekta, protivnika и помоћника), што нас је довело корак ближе геометријском приступу тумачења истраге, која представља кључан предмет рада. Ослањајући се на начело по којем свака особа може бити истражник, закључујемо да правду не спроводе само краљеви и судије, већ то ради и колективни субјекат (Фуентеовехуна), што овај елемент поставља на место водећег адресанта истраге у драми. Тако видимо и да истрага, подељена у три сегмента од којих сваки носи своју геометријску структуру, осликава стање друштва „златног доба” Шпаније.

Геометрију *Фуентеовехуне* смо могли да представимо како из угла традиционалне драмске геометрије, тако и из угла савремених технологија, које успевају да прикажу исходе људских избора користећи сопствени језик и структуру. Рачунарски алгоритам којим је приказана последња сцена у драми, тачније крајева одлука, једноставан је колико и читав истражни дискурс који смо имали прилике да сагледамо приликом геометријске анализе драме. На крају, нисмо се трудили да прикажемо *Фуентеовехуну* нити истражни поступак унутар ње служећи се једном геометријском сликом, јер истрага и истраживање

су, како наводи Бошковић (Bošković, 2004: 8), експерименталне, и самим тим изоловане ситуације. На основу свега изреченог, закључујемо да свака од сцена ислеђивања и односа/ликова носи свој геометријски приказ који може бити подложен променама у зависности од тачке гледишта са које их читалац посматра.

Литература

- Карановић, В. (2021). Насиље над женама и дискурс о женском телу у драмском делу Фуентеовехуна Лопеа де Вега. *Наслеђе*, 39, 12–28.
- [Karanović, V. (2021). Nasilje nad ženama i diskurs o ženskom telu u dramskom delu Fuenteovehuna Lopea de Vege. *Nasleđe*, 39, 12–28]
- Нешић Павковић, М. Р. (2017). Истражни поступак у Брехтовој балади „О чедоморки Марији Фарар”. *Наслеђе*, 36, 93–107.
- [Nešić Pavković, M. R. (2017). Istražni postupak u Brehtovoj baladi „O čedomorki Mariji Farar”. *Nasleđe*, 36, 93–107]
- Bošković, D. (2024). *Islednik, svedok, priča: istražni postupci u Peščaniku i Grobnici za Borisa Davidoviča Danila Kiša*. Beograd: Plato.
- Žinestje, P. (1981). Dramska geometrija. U M. Miočinović (prir.), *Moderna teorija drame* (str. 118–152). Beograd: Nolit
- Ibersfeld, A. (1981). Aktancijalni model u pozorištu. U M. Miočinović (prir.), *Moderna teorija drame* (str. 84–118). Beograd: Nolit.
- Stojanović, J. (2009). *Špansko pozorište baroka*. Beograd: Filološki fakultet.
- Tomašević, M. (2005). *Strukture podataka*. Beograd: Akademska misao.

Извор

- Де Вега, Л. (1964). *Фуенте Овехуна* (Д. Илић, прев.). Београд: Рад.
- [De Vega, L. (1964). *Fuente Ovehuna* (D. Ilić, prev.). Beograd: Rad]

Тамара С. Чалопек

Summary

THE GEOMETRY OF INVESTIGATION IN LOPE DE VEGA'S PLAY FUENTEOVEJUNA

This paper aims to present the subject of investigation through the prism of dramatic geometry in the baroque play *Fuenteovejuna* by Lope de Vega. The fundamental theories applied in this research are based on Paul Ginestier's study *La géométrie dramatique* and Anne Ubersfeld's work *The Actantial Model in Theatre*. Based on the ideas presented in these theories, we will dive into the matter of the geometry of character relationships and investigation in *Fuenteovejuna*. The relationship between characters and their actions will be illustrated through examples of actants, where the roles played

by characters will be examined from the perspectives of the subject, object, sender, receiver, opponent, helper, etc. By analyzing the characters, we delve into the subject of investigation, which is divided into three main segments infused with different geometric representations. Through the geometric approach to the study of the play's structure, characters, and investigation, we conclude that the geometry of the play may vary depending on the perspective from which we approach the work. Its actants can exchange positions and assume different roles, while geometric schemes can follow both traditional geometric forms and algorithmic representations of contemporary technologies.

Key words:

dramatic geometry, geometry of investigation, *Fuenteovejuna*, Lope de Vega

Tamara S. Čalopek

Resumen

**LA GEOMETRÍA DE LA INVESTIGACIÓN EN LA OBRA DE TEATRO
FUENTEVEJUNA DE LOPE DE VEGA**

Este artículo tiene como objetivo presentar el tema de la investigación a través del prisma de la geometría dramática en la obra de teatro *Fuenteovejuna* de Lope de Vega. Las teorías fundamentales aplicadas en esta investigación se basan en el estudio de Paul Ginestier, *La géométrie dramatique*, y el trabajo de Anne Ubersfeld, *El modelo actancial en el teatro*. Basándonos en las ideas presentadas en estas teorías, profundizaremos en el asunto de la geometría de las relaciones entre personajes e investigación en *Fuenteovejuna*. La relación entre los personajes y sus acciones se ilustrará a través de ejemplos de actantes, donde los roles interpretados por los personajes serán examinados desde las perspectivas de sujeto, objeto, destinador, destinatario oponente, ayudante y más. Al analizar los personajes, nos sumergimos en el tema de la investigación, que se divide en tres segmentos principales caracterizados por diferentes representaciones geométricas. A través del enfoque geométrico para estudiar la estructura de la obra, los personajes y la investigación, concluimos que la geometría de la obra puede variar según la perspectiva desde la cual abordamos la obra. Sus actantes pueden intercambiar posiciones y asumir diferentes roles, mientras que los esquemas geométricos pueden seguir tanto formas geométricas tradicionales como representaciones algorítmicas de tecnologías contemporáneas.

Palabras clave:

geometría dramática, geometría de la investigación, *Fuenteovejuna*, Lope de Vega