



DEJAN PETKOVIĆ

DOKTORSKA DISERTACIJA

BEOGRAD

2019.



UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU
FAKULTET DRAMSKIH UMETNOSTI
POZORIŠTA, FILMA, RADIJA I TELEVIZIJE

EPSKE KOMUNIKACIJSKE STRUKTURE
U DRAMAMA ALEKSANDRA POPOVIĆA

DOKTORSKA DISERTACIJA

Mentorka: vanr.prof.dr Ksenija Radulović

Komentor: prof.dr Nebojša Romčević

Kandidat: Dejan Petković

Index broj: 23/2016d

Beograd, 2019.

IZJAVE ZAHVALNOSTI

Uvaženom profesoru, dr Nebojši Romčeviću, zahvalan sam najpre na samoj ideji i uveravanju da je jedan ovakav rad ostvariv, kao i na iskrenom ubeđenju da kandidat poseduje one spoznajne moći koje mogu bar donekle biti primerene enigmi Popovićevog dramskog lavirinta. Zahvalan sam i na podsticajima da se u istraživanju ne zaustavljam, a istovremeno ne nađem u zamci sopstvenih i tuđih zabluda i pogrešaka. Konačno, profesoru se zahvaljujem na datoj slobodi u istraživanju, kao i na početnoj iskrenosti koja se na kraju pokazala kao aksiom: "Neće vam biti lako, ali će vam sigurno biti zanimljivo".

Uvaženoj profesorki, dr Kseniji Radulović, zahvaljujem se na dubokom razumevanju, besprimernom strpljenju, studioznom čitanju i finalnoj podršci bez koje ovaj rad ne bi bio moguć. Njene pravilne i pravovremene indikacije bile su od ogromne važnosti za sagledavanje rada u celini i postizanje njegovog konačnog oblika. Profesorka Radulović imala je razumevanja i onda kada je primarno dramsko vreme isticalo, a dramski se prostor neprijatno sužavao, na čemu sam joj iskreno i duboko zahvalan.

Zahvaljujem se porodici, prijateljima i svim bliskim osobama koje su sa istančanim senzibilitetom pozorišnog gledaoca blagonaklono posmatrale moju ličnu dramu, a dobrim delom i učestvovale u njoj, dajući mi podršku u svakom segmentu istraživanja na disertaciji.

Posebno se zahvaljujem mojoj ćerki Dunji, koja je sve vreme bila u pubertetu. To mi je pomoglo da se identifikujem sa Popovićevim likovima, koji se profilišu i pred gledaocem najbolje prezentuju tek onda kad se nađu pod pritiskom. Kad "prežive umetničko štopovanje", što bi rekao sam Aca Popović.

Zahvaljujem se svima i od srca.

Изјава о ауторству

Потписани-а: Дејан Петковић

број индекса: 23/2016d

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

“Епске комуникацијске структуре у драмама Александра Поповића“

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 23.10.2019.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске
дисертације / докторског уметничког пројекта

Име и презиме аутора: Дејан Петковић

Број индекса: 23/2016d

Докторски студијски програм: Теорије драмских уметности, медија и културе

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

“Епске комуникацијске структуре у драмама Александра Поповића“

Ментор: ванр.проф. др Кценија Радуловић

Коментор: проф.др Небојша Ромчевић

Потписани (име и презиме аутора): Дејан Петковић

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 23.10.2019.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

“Епске комуникацијске структуре у драмама Александра Поповића“

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, 23.10.2019.

Потпис докторанда

SADRŽAJ

APSTRAKT.....	10
1. UVOD.....	11
1.1. PREDMET RADA.....	11
1.2. CILJEVI ISTRAŽIVANJA.....	12
1.3. HIPOTETIČKI OKVIR TEZE.....	12
1.4. METODOLOGIJA I TEHNIKE ISTRAŽIVANJA	14
1.5. OČEKIVANI REZULTATI ISTRAŽIVANJA.....	15
1.6. STRUKTURA RADA SA PREGLEDOM TEORIJSKIH IZVORA	16
2. POJAVA ALEKSANDRA POPOVIĆA	18
2.1. FARSA	23
2.2. JEZIK POPOVIĆEVE FARSE.....	29
3. KOMUNIKACIJSKE STRUKTURE U DRAMI I POJAM EPIZIRANJA	34
3.1. EPSKE TENDENCIJE.....	37
3.2. TEHNIKE EPSKE KOMUNIKACIJE	39
4. LJUBINKO I DESANKA	46
4.1. AUTORSKO EPIZIRANJE.....	47
4.2. VERBALNO EPIZIRANJE LIKOVIMA UNUTAR DRAMSKE IGRE.....	48
4.3. NEVERBALNO EPIZIRANJE.....	56
5. ČARAPA OD STO PETLJI.....	62
5.1. AUTORSKO EPIZIRANJE.....	63
5.2. VERBALNO EPIZIRANJE LIKOVIMA UNUTAR DRAMSKE IGRE.....	70
5.3. NEVERBALNO EPIZIRANJE.....	83
6. KRMEĆI KAS	89
6.1. AUTORSKO EPIZIRANJE.....	91

6.2. VERBALNO EPIZIRANJE LIKOVIMA UNUTAR DRAMSKE IGRE.....	97
6.3. NEVERBALNO EPIZIRANJE.....	117
7. NOĆNA FRAJLA.....	120
7.1. AUTORSKO EPIZIRANJE.....	123
7.2. VERBALNO EPIZIRANJE LIKOVIMA UNUTAR DRAMSKE IGRE.....	126
7.3. NEVERBALNO EPIZIRANJE.....	140
8. VREMENSKO-PROSTORNE STRUKTURE	144
8.1. PREZENTACIJA PROSTORA	145
8.2. PREZENTACIJA VREMENA	148
8.3. LJUBINKO I DESANKA.....	150
PROSTOR.....	150
VREME.....	152
8.4. ČARAPA OD STO PETLJI.....	155
PROSTOR.....	155
VREME.....	159
8.5. KRMEĆI KAS	161
PROSTOR.....	161
VREME.....	163
8.6. NOĆNA FRAJLA.....	165
PROSTOR.....	165
VREME.....	169
9. UPOREDNI PREGLED I ANALIZA EPSKIH KOMUNIKACIJSKIH STRUKTURA	171
9.1. EPIZIRANJE LIKOVIMA UNUTAR DRAMSKE IGRE.....	175
9.2. AUTORSKO EPIZIRANJE.....	183
10. ZAKLJUČNA RAZMATRANJA.....	186
O LIKOVIMA POPOVIĆEVIH DRAMA.....	186
POSTMODERNO I/ILI POSTDRAMSKO?	192

FUNKCIJE I POTENCIJALNA ZNAČENJA EPSKIH KOMUNIKACIJSKIH STRUKTURA.....	203
11. OSNOVNA LITERATURA:	219
12. LITERATURA:	219
13. ČLANCI I OGLEDI:.....	223
14. INTERNET LINKOVI:.....	225
15. ABSTRACT.....	226
16. Biografija kandidata	227
Objavljeni radovi (izbor).....	227
Scenarija i dramski tekstovi (izbor).....	228
Nagrade i priznanja	228

APSTRAKT

Predmet našeg istraživanja predstavlja epski (dijegetički) komunikacijski sistem ustanovljen na odabranom uzorku drama Aleksandra Popovića, koji po svojoj strukturi i funkcionalizaciji tehnika epizacije, figurira kao svojevrsna paradigma u okviru autorovog opusa. Osnovna hipoteza ovog rada jeste da je konstatovanjem svih formalnih i strukturnih aspekata dijegeze, koji počivaju na odstupanju od tradicionalnih principa dramske naracije – utemeljenih u Aristotelovom oponašanju radnje (*mimesis praxeos*) – moguće dokazati saglasnost poetike Aleksandra Popovića sa aktuelnim pozorišno-dramskim teorijama, kao i strukturnu korespondentnost njegovih dela sa načelima postdramskog teatra. Primenjena metodologija zasniva se na sekvencijalnoj analizi epskog komunikacijskog sistema, čijom specifičnom organizacijom, situacijski (jednoznačno) ili strukturno (granično), dolazi do uspostavljanja posredničkih komunikacijskih odnosa u Popovićevim komadima, odnosno narušavanja apsolutnosti drame. Osnovna teorijska uporišta ovog istraživanja polaze od *principa* (tendencija) koji dovode do epizacijskih efekata, *kriterijuma* po kojima se ustanovljavaju, a potom i od repertoara *tehnika* epizacije koji iz njih proističe. Rad je u obzir uzeo postojeću klasifikaciju i funkcionalizaciju dijegetičkih tehnika po teoriji Manfreda Fistera (Manfred Pfister), koja se u slučaju Popovićevih farsi pokazala kao delimično kompletna i kao takva podložna dopunama i proširenjima. Posebna pažnja posvećena je funkcionisanju epskog komunikacijskog sistema u odnosu na prostorno-vremensku deiksu, zatim komparativnoj analizi rasprostiranja tehnika epizacije, kao i njihovim potencijalnim značenjima koja su rezultanta ukupnog delovanja dijegetičkih struktura na recipijenta. Cilj rada predstavlja skretanje pažnje na one narativne postupke u okviru Popovićevog dramskog stvaralaštva, koji bi budućim istraživačima, ali i pozorišnim praktičarima, ponudili novu interpretativnu ravan za dalja tumačenja jednog složenog rukopisa.

Ključne reči: farsa, mimeza, epizacija (dijegeza), tehnike epizacije, apsolutnost drame, epski subjekt, komunikacijski sistem, postdramski teatar;

UVOD

PREDMET RADA

Po svom obimu i osobenoj građi, prepoznatljivoj u svim stvaralačkim fazama tokom tri decenije nastajanja, dramsko delo Aleksandra Popovića (1929-1996) predstavlja jedinstvenu pojavu u domaćoj dramskoj književnosti i pozorišnoj praksi. *Predmet* našeg interesovanja predstavljaju određeni narativno-diskurzivni postupci u okviru stvaralaštva Aleksandra Popovića, koji pokazuju da je dramsko delo ovog autora bilo sinhrono i poetički u značajnoj meri korespondentno sa mnogim savremenim pojavama u evropskom teatru. Razvoj netipičnog dramskog koncepta Aleksandra Popovića, sredinom šezdesetih godina prošlog veka, teče uporedo sa ubrzanim razvojem tehnologije i medija. Autor stoga od početka pokazuje sklonost da preskriptivno-literarne obrasce podređuje sasvim nekonvencionalnom načinu organizacije dramskog materijala. Predmet analize, to jest studiju slučaja, predstavljaju četiri odabrana komada iz bogatog piščevoeg opusa, kao dela reprezentativna pre svega po obilju dijegetičkog potencijala, prisutnog na svim narativnim nivoima dramskog teksta, kao i načina na koji je repertoar tehnika epizacije funkcionalizovan u postupku građenja komada. U pitanju su drame *Ljubinko i Desanka* (1964), *Čarapa od sto petlji* (1965), *Krmeći kas* (1965) i *Noćna frajla* (1989). U drugom delu disertacije, u kojoj su prezentovani rezultati komparativne analize zastupljenosti epizacijskih tehnika, istraživanje uzima u obzir i dijegetički materijal iz Popovićevih komada *Kape dole* (1968), *Druga vrata levo* (1969) i *Pala karta* (1970).

U okviru analize dramskog komunikacijskog modela na primerima ovih komada, nezaobilazno mesto zauzima i istraživanje vremensko-prostornih struktura i epizacijskih efekata koji proističu iz njihove specifične organizacije. Posebna pažnja posvećena je likovima Popovićevih farsi, načinu na koji se verbalno i neverbalno samoprezentuju, i rasponima u karakterizaciji koji ih konačno određuju i kao likove u komadu, ali i kao glumce-izvođače koji manipulišu pažnjom i percepcijom krajnjeg adresata. Dobijeni rezultati (kvalitativni i kvantitativni), posebno na nivou verbalne epizacije likova uključenih u radnju, ali i učešća autorskog subjekta, predstavljaju osnovu za definisanje dramske poetike Aleksandra Popovića i izvođenje finalnih zaključaka.

CILJEVI ISTRAŽIVANJA

Polazeći od činjenice da se u domaćoj nauci do danas nije pristupalo analizi i tumačenju funkcije epizacijskog fenomena u dramskom rukopisu Aleksandra Popovića, cilj ovog rada bio je da se naučnoj i stručnoj javnosti, kao i pozorišnim praktičarima svih profila, omogući uvid u specifičnu organizaciju, a samim tim i performativni kapacitet Popovićeve dramaturgije. Bitan segment njegovog dramskog rukopisa jeste upravo složen epski komunikacijski sistem sa svim svojim brojnim specifičnostima. Jedan od glavnih *ciljeva* našeg istraživanja sadržan je u nameri da se ukaže na činjenicu da funkcionalizacija tog sistema, to jest, način upotrebe čitavog niza tehnika kojima se prekida osnovni internodramski (sintagmatski) tok, umnogome referira ka tendencijama u evropskoj drami i pozorištu druge polovine XX veka.

Bez obzira na estetičke veze i poetičku korespondenciju sa brojnim savremenim pozorišno-dramskim stremljenjima, na moguće analogije i sličnosti, Popovićevo delo i danas odiše originalnošću upravo zbog netipičnog i prepoznatljivo ustrojenog epskog komunikacijskog sistema. Naše tumačenje i analiza dijegetičkih pojava, predstavlja pokušaj da se popuni praznina u istraživanju ovakvih prosedea u dramskom delu Aleksandra Popovića. Konačni cilj našeg istraživanja jeste zauzimanje nove interpretativne perspektive u odnosu na njegovo delo, koja će omogućiti dublje sagledavanje jednog obimnog dramskog rukopisa i usmeriti neka buduća istraživanja.

HIPOTETIČKI OKVIR TEZE

Zbog čega dramski postupci u delima Aleksandra Popovića deluju hermetično i zagonetno, a uprkos tome i danas pobuđuju pažnju i provociraju na inscenacije? Nije li upravo originalna funkcionalizacija repertoara tehnika epiziranja odgovor na decenijsko prisustvo Aleksandra Popovića na domaćim scenama, ali i u teorijskim razmatranjima? Polazeći od činjenice da je Aleksandar Popović kao dramski pisac sazrevao u vreme ekspanzije postmodernizma, kao i da je njegov opus (1964-1996) hronološki podudaran sa estetičkim obrascem koji se u predstavljačkim umetnostima u poslednjim decenijama XX veka definiše kao postdramski period, *osnovna hipoteza* našeg istraživanja odnosi se na mogućnost da se organizacijom i funkcionalizacijom dijegetičkog komunikacijskog sistema Popović u svom dramskom postupku približava upravo estetici postdramskog teatra, kakvog u svom teorijskom radu zagovara nemački teatrolog Hans Tis Leman (Hans Ties Lehmann).

Naša se pretpostavka o postdramskim obeležjima Popovićevog dramskog rukopisa oslanja upravo na činjenicu da se u oglednim komadima intenciozno narušava autonomija dramskog teksta (apsolutnost drame) i da je ukinuto načelo koncentracije – delovi drame često figurišu kao fragmenti i kao samostalne celine. Sama fabula u procesu eksplikacije dobija drugorazredni značaj, naznačavajući na taj način znakovni sistem koji nije logocentričan (već nehijerarhizovan) i ukazuje na parataksu, prema kojoj dramski tekst stoji u istoj semiološkoj ravni sa ostalim elementima pozorišnog diskursa.

Pomoćne hipoteze:

- u složenom komunikacijskom sistemu prisustvo *autorskog subjekta* je konstantno i to najpre u onim delovima autorskog teksta koji anticipiraju sižejne okvire dramskih komada (pomoćni autorski tekst, naslovljavanje scena i delova rukopisa);
- s obzirom na Popoviću svojstvene postupke u forsiranju jezičkih obrazaca, značajan prostor u konstituisanju epskog komunikacijskog sistema pripada nivou verbalnog udaljavanja sa interno-dramskog nivoa likova uključenih u radnju;
- priroda epskog komunikacijskog sistema, u pogledu repertoara tehnika epizacije i njegovu funkcionalizaciju u dramskom tekstu, ne samo da je konstantna pojava u svim fazama Popovićevog stvaralaštva, već teži i svojoj ekspanziji;
- repertoar tehnika epizacije na odabranom uzorku drama Aleksandra Popovića širi je od teorijski postojećeg, obuhvatajući i takozvane prelazne forme dijaloziranja;
- određene diskurzivne tehnike koje *per se* ne spadaju u sredstva epskog posredovanja, kao što su monologizovani dijalog i dijalozizovani monolog, zauzimaju značajan prostor u procesu napuštanja internodramskog komunikacijskog nivoa u Popovićevim komadima;
- analogno kolažnoj koncepciji likova, i sam jezik kojim se oni služe jeste kolažirana struktura nastala u preseku mnogostrukih uticaja: funkcionalnih stilova, socijalnih kategorija govora, idiolekta, slenga, itd.
- jezik jeste jedno od dominantnih načela u komadima Aleksandra Popovića, ali njegova dramska funkcionalizacija nadilazi primarni komunikacijski okvir; Popovićeva sonorizacija govornog izraza nadilazi jezičko-semantičke opsege (pored konvencionalne postoji i sasvim određen element auditivne semiotike);

- krajnji adresat ili recipijent (publika), kao eksterni subjekt dramskog komunikacijskog procesa, nazaobilazni je faktor u procesu formulisanja smisla;
- pseudorealistički dramski prostor gubi svojstva metaforičnosti i preporučuje se kao metonimijski, što dodatno povezuje Popovića sa postdramskim prostornim obrascima;
- dramsko vreme udaljava se od fiktivnog ka realnom, budući da psihološki raslojen i nekonzistentan dramski lik inicira prekide na osi hronologije, što uslovljava usporen ili pak nepostojeći (statičan) vremenski tok;

Ovako formulisane pomoćne hipoteze koje ćemo kroz rad dokazivati zaokružuju naše istraživanje i upućuju na zaključke koji se tiču i upućuju na pojave koje se u okviru Popovićevog dramskog prosedea preporučuju kao proto-postdramske, naglašavajući prirodu i ulogu epskog komunikacijskog sistema kao ključnog fenomena u tumačenju prirode dramskog dela i njegove aktuelnosti.

METODOLOGIJA I TEHNIKE ISTRAŽIVANJA

U procesu izrade doktorske disertacije korišćene su različite metode i tehnike istraživanja pomoću kojih smo došli do odgovarajućih zaključaka, a time i provere postavljenih hipoteza. Istraživački rad smo započeli predstavljanjem i definisanjem dramsko-narativnog komunikacijskog modela, nemačkog teatrologa Manfreda Fistera (Manfred Pfister), kao i isticanjem važnosti teorije Petera Zondija (Peter Sondi) o poetološkom i istorijskom problematizovanju fenomena epizacije, odnosno takozvane „krize drame“, u kojoj od kraja XIX veka do danas figuriše dinamičan diskurzivni odnos mimeze i dijegeze. Sledeći metodološki korak podrazumevao je određivanje tri opšta kriterijuma, odnosno prisustva epskih tendencija kojima se narušava takozvana apsolutnost drame, a to su odsustvo celovitosti (ili zaokruženosti), odsustvo koncentracije i ukidanje apsolutnosti. Ovo je istovremeno i osnovna teorijsko-metodološka ravan iz koje izvodimo četiri situacijska kriterijuma za ustanovljavanje postojanja dijegeze i određivanje repertoara tehnika epizacije. Tehnike smo najpre opisali i definisali, a zatim i konstatovali na određenim diskurzivnim nivoima, koristeći ih kao polaznu osnovu u procesu sekvencijalne analize dramskih tekstova.

Ovakav pristup podrazumevao je analizu sadržaja komada, zatim strukturnu analizu svakog nivoa epizacije (autorsko epiziranje, verbalno epiziranje likovima unutar i izvan dramske igre i neverbalno epiziranje), kao i funkcionalnu analizu kojom su ovi diskurzivni

nivoi razmatrani u kontekstu međusobnih odnosa i specifičnih prožimanja. Osnova našeg istraživanja bila je primena analitičko-deduktivne metode koja se kretala od određivanja opštih načela epskih tendencija u drami ka nivou prepoznavanja i označavanja epskog subjekta u drami (autorskog i fikcionalnog), pa do statističkog pregleda uporednih rezultata i razmatranja načina na koji u komadima Aleksandra Popovića funkcionišu epske komunikacijske strukture.

OČEKIVANI REZULTATI ISTRAŽIVANJA

Imajući u vidu da većina dosadašnjih istraživanja dramske poetike Aleksandra Popovića nije imala analitičkih pretenzija, a samim tim ni ambiciju da strukturno zadire u neke od bitnih principa dramske naracije, tako je i oblast epskih komunikacijskih struktura uglavnom ostala izvan naučno-istraživačkih opsega. Kvalitativni i kvantitativni rezultati našeg istraživanja, koji će kao suma sprovedene analize biti prezentovani u cilju potvrđivanja početnih hipoteza, trebalo bi da utiču na proširenje postojećih, ali i otkriće novih saznanja kada je u pitanju dramska poetika Aleksandra Popovića.

U tom smislu, od posebnog je značaja tumačenje dobijenih numeričkih rezultata i izvođenje određenih zaključaka koji iz njih proističu, sa naglaskom na one oblike polifonijskog diskursa koji su se pokazali kao najfrekventniji i najdosledniji u narušavanju apsolutnosti drame. Istraživanje jednog tako netipičnog diskursa, koji podrazumeva „mnogoglasnost“ likova ili njihov „usamljenički govor“, trebalo bi da naglasi i istakne drugačiju funkciju dramskog jezika, koja nadilazi lingvističke okvire, konstituišući posebne asocijativne i sonorne planove formulacije smisla. To istovremeno implicira i sasvim specifičan status likova Popovićevih farsi, koji u svom (pasivnom) aktivizmu prelaze put od dramskih likova do narativno motivisanih izvođača na sceni, i to u vidu refleksivnih posmatrača ili distanciranih komentatora scenske radnje.

Rezultati istraživanja ovakvih pojava, a samim tim i doprinos koji bi ova disertacija trebalo da ima, jeste zagovaranje jedne nove vizure iz koje je moguće tumačiti one aspekte dramskog dela Aleksandra Popovića koji eksplicitno ili granično odstupaju od mimezisa. Efekti narušavanja celovitosti strukture dramskog teksta protežu se u različitim opsezima i nejednakim abcijama kroz čitav Popovićev opus. Zahvaljujući ovoj pojavi, moguće je ustanoviti dinamičan i neprekinut odnos mimeza-dijegeza i kao rezultantu istraživanja istaći specifičnu semiotiku u njihovim strukturnim spojevima.

STRUKTURA RADA SA PREGLEDOM TEORIJSKIH IZVORA

U formalno-strukturnom smislu, rad sačinjava pet međusobno logički povezanih celina, organizovanih tako da primenjena metodologija bude jasna, a sama hipoteza izvodiva na osnovu prezentovanih numeričko-analitičkih parametara. U pitanju su sledeće strukturne celine: uvodni deo sa osnovnim teorijskim elementima (žanr i jezik); definisanje metodologije u odnosu na predmet i ciljeve rada; analitički deo koji obuhvata četiri drame kao četiri specifične studije slučaja, uključujući i razmatranje fenomena epizacije u kontekstu vremensko-prostorne deikse; statistički deo u vidu uporednog pregleda epskih komunikacijskih struktura na proširenom uzorku Popovićevih drama i, konačno, zaključni deo u kojem se putem analize profila Popovićevih likova, te odnosa pojmova postmodernog/postdramskog, dobijeni rezultati i zaključci prezentuju u vidu funkcija i mogućih značenja kompleksnih dijegetičkih pojava u dramama Aleksandra Popovića.

1. U uvodnom delu, koji komentariše značaj i mesto dramskog dela Aleksandra Popovića na domaćoj književnoj i pozorišnoj sceni u vreme prvih objavljivanja i inscenacija, korišćena je opšta literatura sa istorijskim pregledima Slobodana Selenića i Petra Marjanovića, kao i sadržajni predgovori antologijama Radomira Putnika. Posebno mesto zauzimaju po važnosti nezaobilazni tekstovi Mirjane Miočinović, koja je u osvrtima na novine koje Popović promovise kroz svoj dramski izraz, naznačila drugačiji odnos prema autoru i njegovoj poetici. To se poglavito odnosi na dve karakteristične pojave u okviru njegovog dramskog rukopisa, a to su problem farse kao dominantne, ali mahom nedovoljne žanrovske odrednice i fenomen jezika, koji je do danas ostao osnovno obeležje Popovićevog dramskog dela. U razmatranju pitanja žanra, to jest farse kao istorijske pojave, u obzir su uzimani radovi Džesike Dejvis (Jessica Davies).
2. Za određivanje osnovnog metodološkog okvira, u ovom delu rada korišćen je komunikacijski model narativnih i dramskih tekstova Manfreda Fistera, kao i kriterijum za određivanje tendencija u epiziranju iz koga proističe određeni repertoar dijegetičkih tehnika. Pored već klasične teorijske rasprave na temu odnosa mimeze i dijegeze Petera Zondija, u ovom delu korišćena je i savremena teorija na temu ove dihotomije, a to su teorijske rasprave Žan-Pjer Sarazaka (Jean-Pierre Sarrazac) i Patrice Pavis (Patrice Pavis).

3. i 4. Analitički deo disertacije, to jest studija slučaja sprovedena na odabranim komadima iz različitih stvaralačkih faza Aleksandra Popovića, naslanja se na već definisanu teorijsku bazu u kojoj dominira analitički metod Manfreda Fistera, kao i Sarazakova poetika moderne drame sa naglaskom na opservaciju određenih diskurzivnih pojava koje su posledica epizacijskih efekata u drami. U ovom delu takođe smo se oslanjali na radove Mirjane Miočinović, ali i novija istraživanja Popovićevog dramskog rukopisa Ljiljane Pešikan Ljuštanović i Gordane Todorčić. Posebna pažnja posvećena je kritičkim tekstovima koji su povodom premijera Popovićevih komada objavljeni u periodici i dnevnoj štampi.
5. Zaključni deo rada, u analizi profila Popovićevih likova, kao i razmatranju odnosa pojmova postmoderno-postdramsko, oslanja se na teorijske principe koje zagovaraju Hans Tis Leman i Elinor Fuhs (Elinor Fuchs) uz nezaobilaznu leksikološku i teorijsku osnovu Žan-Pjer Sarazaka. U analizi onih jezičkih osobnosti koje delo Aleksandra Popovića opredeljuju ka postdramskoj paradigmi, korišćeni su i strukturalistički metodi Nortropa Fraja (Northrop Frye) i Rolana Barta (Roland Barthes).

POJAVA ALEKSANDRA POPOVIĆA

Istoriju srpskog pozorišta i drame druge polovine XX veka obeležilo je svojim inovativnim stvaralaštvom nekoliko značajnih autorskih pojava. Jedna od nezaobilaznih i svakako najprovokativnijih jeste Aleksandar Popović (1929-1996), dramski pisac, televizijski i filmski scenarista, autor brojnih književnih ostvarenja za decu. Sudeći ne samo po bogatstvu i raznovrsnosti njegovog literarno-teatarskog angažmana, već i po nemevljivom uticaju na čitave generacije dramatičara, pozorišnih praktičara i teoretičara – što još uvek nije sagledano do kraja – prebogato Popovićevo delo i danas odiše originalnošću, neprekinutom svežinom i cikličnom aktuelnošću. Veličina njegovog opusa impresivna je – za nepunih četrdeset godina stvaranja Popović je iznedrio pedesetak pozorišnih komada i radio-drama, dvanaest televizijskih drama i oko 500 scenarija za TV i radio programe. Uprkos podatku da je u pitanju jedan od najplodnijih pisaca koje je domaća literatura ikada imala, Popovićevo dramska dela, farse i komedije, ne nalaze se često na repertoarima domaćih pozorišta. “Napisao sam pedesetak dramskih tekstova za pozorište, a četrdeset sam predao javnosti”¹, navodi sam autor, nagoveštavajući na taj način da su onih deset “apokrifnih” tekstova – otuđenih ili zaturenih zauvek, svejedno – možda samo rezultat piščeve poslovične nebrige, jer nekoliko dramska dela Aleksandra Popovića, pisana u jednom primerku i brzopleto predata na odgovornost raznim pozorišnim upravama, izgubljena su zauvek. Tragičnu sudbinu jedne nacije, čije je naravi ovaj komediograf neumorno i neumoljivo osvetljavao tokom trideset dve godine svog pozorišnog pohoda, poneo je i njegov poslednji scenario, pisan za potrebe televizije – izgoreo je u zgradi RTS-a prilikom bombardovanja, 1999. godine.

Za Slobodana Selenića, priređivača prve antologije savremenih drama², komad *Čarapa od sto petlji* (1965) svrstava Aleksandra Popovića u red najznačajnijih autora toga doba. U trenutku kada razni oblici poetskog teatra sa refleksivno-lirskom tematikom počinju da opterećuju domaću pozorišnu scenu, čineći je nedovoljno atraktivnom, dinamičnom i saglasnom svetskim pozorišnim trendovima, prodor Popovićeve poetike predstavlja osveženje dostojno svake pažnje. To je bilo dovoljno za konstataciju da je na domaću komediografsku scenu, svedenu u tom trenutku pretežno na zabavljački repertoar i satirično-kabaretske pozorišne forme, stupila „najautentičnija i najsnažnija ličnost posleratne dramske

¹ Slavica Vučković, “Bujno i sapeto stvaralaštvo”, *Republika*, br. 468-469, Beograd, 2010, str.11.

² Slobodan Selenić (priređivač), *Antologija savremene srpske drame*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1977.

književnosti“³. Situiraajući autora u *treći period* razvoja savremene srpske drame (1965-1976)⁴, Selenić povlači paralelu između Popovića i ostalih autora iz pomenute faze, a to su Ljubomir Simović i Dušan Kovačević, naglašavajući da su ovi autori u nečemu veoma slični. Reč je o činjenici da su pomenuti pisci, svako u domenu svoje poetike, uspeali da na osoben način ožive svet periferije, marginalizovanih lica koji je nastanjuju, i dramski prikažu manifestacije njenog miljea i mentaliteta. U odnosu na ostale dramatičare iz ovog perioda, Aleksandra Popovića izdvajaju nekolicina sasvim osobeni postupci, o kojima će tek biti reči prilikom analize njegovih dramskih dela.

U definitivnom raskidu sa aristotelovskom poetikom, Slobodan Selenić vidi glavno poetičko i dramaturško obeležje jednog novog autora, kakvog je – po njegovom mišljenju – podjednako uzaludno tražiti među kontinuantima klasične srpske komediografije, ali i među poetikama Popovićevih evropskih savremenika, od kojih se najčešće pominju Semjuel Beket (Samuel Beckett) i Ežen Jonesko (Eugène Ionesco). Za njega je Popović samosvojan, autentičan dramski autor utemeljen u jednom specifičnom vidu samogeneričke poetike, kadar i odvažan da skoro u potpunosti razori aristotelovske principe naracije, svodeći fabulu na svega par elemenata „u vidu sopstvenog izvitoperenja“⁵. Popovićeva savremenost i naglašena izmeštenost iz konteksta tada aktuelnih domaćih pozorišnih i dramskih preokupacija, za Petra Marjanovića je – kao i za brojne druge istoričare i analitičare – sadržana pre svega u napuštanju aristotelovskih postulata dramaturgije, što istovremeno autora dovodi u vezu sa brojnim evropskim i svetskim autorima koji stvaraju sredinom XX veka⁶.

Dramsko delo Aleksandra Popovića, specifičnog izraza, raznorodno, tematski neujednačeno, ali sa izvesnim skupom zajedničkih proseca u postupcima građenja dramskog materijala, predstavlja jezgrovitlu sublimaciju oštih, reklo bi se epohalnih društvenih protivurečnosti, kao i dubokih konflikata, koji – prateći profile njegovih dramskih likova – mogu biti sagledavani u rasponu od dnevno-političkog obrasca ili miljea užeg (lokalnog) socijalnog konteksta do antropoloških studija mentaliteta i naravi. Pojava Aleksandra Popovića i inauguracija njegovog neobičnog dramskog koncepta kao da je anticipirala i brojne novine koje ubrzo potom zahvataju ukupan pozorišni život na ovim prostorima. Od prvog pojavljivanja na domaćim scenama, nekolicina osobenosti Popovićevog dramskog rukopisa

³ Isto, str.58-59.

⁴ Isto, str.59.

⁵ Isto, str.59.

⁶ Videti više u: Petar Marjanović, *Mala istorija srpskog pozorišta: XIII-XXI vek*, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2005, str.442.

postaju standardni i prepoznatljivi obrasci, kojih nisu lišena ni dela iz kasnijih stvaralačkih faza. U prvom redu to je prikrivanje ili „kamufleža žanra“⁷, što se prevashodno odnosi na potrebu pisca da u podnaslovima zavodi i upućuje na pogrešan trag. Prvi pokušaj domaćih istraživača i analitičara da se žanrovski definišu Popovićeve komadi, odmah je zapao u terminološki i pojmovni galimatijas, budući da su ovdašnja pozorišna scena i njeni komentatori bili uglavnom nespremni, ali i nedovoljno hrabri da prihvate Popovićevu šokantnu inovativnost, koja je uporno izmicala svakom dešifrovanju.

Kao što je teško načiniti celovitu verziju piščevog opusa, koja bi sadržala i izgubljena dramska dela, često pisana u samo jednom primerku, gotovo je nemoguće sistematizovati i pojmovno-terminološku, periodizacijsku, estetičko-filozofsku, stilističku, jezičku i konačno – hermeneutičku konfuziju, koja je godinama nakon inscenacije prve Popovićeve drame, pratila mnogobrojne pokušaje tumačenja, definisanja i kontekstualizovanja njegovog dela. S vremenom, Popovićev enigmatičan dramski rukopis postajao je sve zavodljiviji i fluidniji za uglavnom nepripremljenu kritičku javnost, koja je samo povremeno – uz mnogobrojne zablude i stranputice u tumačenjima – uspevala da nasluti tek neke od postulata na kojima počiva njegova estetika, ne uspevajući ipak da problem sagleda u celini i mnogostrukosti svih njegovih pojavnih oblika. Već nakon prvih izvedenih predstava Aleksandra Popovića, kritika je nagovestila rađanje jednog novog teatra. Svaka naredna premijera delovala je subverzivno i uzbuđljivo, na način svojstven pozorišno-dramskoj avangardi toga perioda, provocirajući i kritiku i širi gledalački milje. Sazrevanje autora i njegovo sve upornije insistiranje na prosedeima koje je tadašnja kritika uglavnom svodila na nizove proizvoljnosti i nedoslednosti, vremenom su iznedrile niz poetičkih osobenosti svojstvenih samo Aleksandru Popoviću. Hrabro i dosledno, gotovo tvrdoglavo, uprkos sve žešćim osporavanjima – pozorišnim, društvenim i ideološkim – autor je u svoj stvaralački kreda fundirao dve krajnje prepoznatljive konstante – tragikomično-satiričnu farsu kao žanr, koja je do kraja ostala zalog bogate pozorišne igre, kao i neobičan jezik, koji je u osnovi jednim delom Popovićev idiolekt, a drugim gotovo “koine” jednog izumrlag prestoničkog perifernog miljea, pretvoren u fonično, ali ubojito oruđe za travestiranje najrazličitijih registara poruka.

Kada je o ukupnom dramskom opusu Aleksandra Popovića reč, već su prva istraživanja pokazala da je teško napraviti bilo kakvu klasifikaciju komada koja bi se zasnivala na prepoznatljivoj ili karakterističnoj tematici, kao što je to slučaj kod drugih dramatičara. Kako

⁷ Mirjana Miočinović (predgovor), Aleksandar Popović, *Izabrane drame*, Nolit, Beograd, 1987, str. 8.

je već konstatovano, dva su osnovna kriterijuma primenljiva u procesu klasifikacije Popovićevih autorskih faza, odnosno stvaralačkih ciklusa koja njegova dela obrazuju⁸. Jedan je kriterijum vreme nastanka komada, a drugi njihova tematska orijentacija. Poštujući ove kriterijume, sa akcentom na hronologiju događaja i posebno težnju autora da postupno učvršćuje svoje fabule, jedna od mogućih klasifikacija dramskog opusa Aleksandra Popovića, izgledala bi ovako:

1. Inicijalna faza teče od premijere prve Popovićeve farse, *Ljubinko i Desanka* (1964), pa do autorovog odlaska u Sjedinjene države (1971), gde koristi Fordovu jednogodišnju stipendiju i sa članovima pozorišne trupe *The Living Theatre* radi na eksperimentalnim pozorišnim projektima. Malo je dramatičara u svetskim okvirima, koji su u intervalu od sedam godina doživeli šesnaest premijernih izvođenja svojih dela, od kojih su neka ubrzo ušla u brojne antologije savremenih drama (*Čarapa od sto petlji, Sablja dimiskija, Krmeći kas*), dok je *Razvojni put Bore šnajdera* 1994. godine proglašena za najbolju srpsku posleratnu dramu⁹. Ovaj izuzetno plodan, po mnogo čemu i najvažniji period u pozorišno-dramskom angažmanu Aleksandra Popovića, inauguriše tematsko-motivsku dramsku celinu sa nacionalnim prefiksom. Komade iz ove faze odlikuje nekonzistentan fabularno-sižejni poredak, kao i ustrojstvo likova „koji borave na samoj granici između funkcija i opštih mesta“¹⁰. U ovom periodu Popović se dva puta suočava sa cenzurom: repertoarske zabrane dobijaju komadi *Kape dole* (1968) i *Druga vrata levo* (1969).
2. Druga faza ili period privremenog zatišja u dramskom pohodu Aleksandra Popovića, početkom sedamdesetih godina prošlog veka, obeležiće pre svega njegova fascinacija televizijskim medijem i zapažen scenaristički angažman. U ovoj fazi, nakon povratka u Jugoslaviju, podstreknut iskustvom sa Elen Stjuart (Ellen Stewart), Popović osniva sopstvenu trupu i ogleda se kao producent i reditelj svog komada *Tajna veza* (1975). Neuspeh ove zamisli ne sprečava autora da nastavi sa dramskim radom. Ideološku stigmatizaciju Popović doživljava i 1976. godine, kada se zabranjuje izvođenje komada *Ružičasta noć*. Sličnu sudbinu doživljava i komad *Uvek zeleno* (1977) u režiji Ljubiše Ristića. Ovaj stvaralački period, koga karakteriše učvršćivanje fabule, Popović okončava dramom *Sveti đavo Raspućin* (1983). U kritičkom osvrtu na premijeru ovog

⁸ Videti u: Radomir Putnik (predgovor), *Drame*, Aleksandar Popović, Vojnoizdavački zavod, Beograd, 2001, str.5.

⁹ Reč je o nagradiji žirija pozorišnih kritičara i ankete “Večernjih novosti” i Radio televizije Beograd.

¹⁰ Radomir Putnik (predgovor), *Drame*, Aleksandar Popović, Vojnoizdavački zavod, Beograd, 2001, str.9.

komada, Petar Volk primećuje da se autor možda „umorio od avangarde i malih scena i zaželeo bleštave pozornice“¹¹. Zapažanje da se kod Popovića menja ambicija u pogledu dimenzija scenskog prostora i da je autor na izvestan način rešen da napusti kolažne strukture sa malim brojem likova, najavljuje nove poetičke obrte u njegovom dramskom rukopisu.

3. Za graničnik trećeg dramskog perioda uzimamo datum praizvedbe komada *Mrešćenje šarana* (Narodno pozorište Pirot, odnosno „Zvezdara teatar“). U orvelovskoj, 1984. godini, ovaj Popovićev komad uzburkao je društvenu i političku javnost tadašnje Jugoslavije, najavljujući veliki povratak surovog i neumornog kritičara društva, njegovih metamorfoza i metastaza. Dramski uzlet u trećoj stvaralačkoj fazi donosi Popovića britkog, sasvim preciznog u slikanju naravi (*Afera ljiljak*, *Pazarni dan*, *Kus petlić*), ali i oštrog u kritici ideološkog nasleđa (*Bela kafa*, *Komunistički raj*, *Sveti đavo Raspućin*). Ovaj period obeležiće učvršćivanje fabule i jasno profilisanje likova na širokoj istorijskoj pozornici. Početkom devedesetih, zaključno sa *Noćnom frajлом*, koja na makabristički način nagoveštava dramatične događaje na društvenoj sceni, završava se još jedan plodan period u Popovićevom angažmanu. Upravo na primeru ovog komada, naše će istraživanje potvrditi tezu da su određena strukturalna načela, proistekla iz Popovićevog krajnje specifičnog doživljaja epskih mogućnosti drame, kao i sredstava njihove upotrebe, ostala trajna i prepoznatljiva konstanta njegove organizacije dramskog narativa, od samog početka, pa do četvrte, završne faze.
4. Uslovni početak završnog svođenja računa i potvrđivanja veličine i značaja jednog pozorišnog trajanja, predstavljao bi komad *Nega mrtvaca* iz 1992. godine, nakon čega sledi niz uspešnih dramskih ostvarenja, građenih od čvrstih fabula, tematski i dalje u sferi nacionalnog panoptikuma. Neka dela iz ove finalne faze, kao što je *Ružičnjak* (1995), pokazuju da je autor konstantno sazrevao kao dramatičar, ali da je u izvesnim postupcima strukturisanja dramskog materijala ipak ostao donekle dosledan poetici sa početka svog autorskog traganja. Ovaj period konačno biva zaokružen dramom *Baš bunar* (1996), koju je autor sam režirao na sceni „Zvezdara teatra“, menjajući delove teksta i tokom radnog procesa na sceni. Komad nije zaobišao turobni duh devedesetih godina prošlog veka, kao i ratna tematika, anticipirana godinama ranije u brojnim dramskim ostvarenjima Aleksandra Popovića.

¹¹ Petar Volk, *Posle pozorišta*, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd, 1993, str. 83.

FARSA

U hijerarhiji načela koja određuju poetiku Popovićevog dramskog rukopisa, princip aluzivnosti predstavljao bi standardni gradivni element. Na nivou čitavog autorovog rukopisa, aluzija je signal drugačijeg odnošenja prema društvenoj praksi. Zaodevena u šifriranu poruku zvučnih jezičkih igara i obrta, ona u sebi spaja oštru kritiku društva i njegovih čestih lomova sa spontanom pristupom materijalnom korpusu svakodnevnih životnih situacija. S druge strane, kada aluzivni jezik postane izlišan ili nedovoljan, Popović se nameće kao oštar kritičar tradicionalno loših navika, onakvih kakve one uistinu jesu, kao što su pomodarstvo, licemerje, pokondirenost, prevrtljivost i povodljivost, a istovremeno i gorak podsmehivač društvu koje pod plaštom morala i skromnosti, bez obzira na epohu i dominantnu ideologiju, produkuje destruktivne i retrogradne modele ponašanja. Nizove aluzivnih poruka Popović lako nameće svom auditorijumu, jer računa na “prepoznatljivost koja je samerena iskustvu gledalaca”¹², dakle publici koja je kroz iskustva Sterijine i Nušićeve komediografije naučila da identifikuje galeriju likova poteklih sa domaćih društvenih scena – spletkaroše, nametljivce, uzurpatore, politikante, profitera i lažne patriote. Sve elemente dramske naracije, pa i princip aluzivnosti, u predstavljanju “nesreće višeg reda”¹³, Popović često dovodi do paroksizma, do stadijuma prenaplašenosti i suviška u izrazu. Po mišljenju Martina Eslina (Martin Esslin), na poslednjem nivou upotrebe žanrovskih mogućnosti tragikomedije (ili tragične farse), oprečni principi postaju komplementarni i relativni – prenaplašavanje komičnog deluje kao tragedija, dok forsiranje suviška u tragičnom izrazu zapravo proishodi u suprotni efekat – komičnost. Ova poslednja konstatacija uvodi nas u problematiku određivanja dominantnog žanrovskog modela u dramskom rukopisu Aleksandra Popovića.

Malobrojna istraživanja žanra Popovićevog raznorodnog, tematski i stilski prilično neujednačenog opusa, ne daju konačne odgovore u vezi sa preovlađujućim dramskim modelom, široko definisanim kao tragikomedija. Popovićevi komadi, u mnogočemu slični svojim evropskim pandanima (tematska jezgra, sintaktika dijaloga), ali poetički i strukturno posve drugačiji, označavani su čitavim nizom žanrovskih sintagmi – tragikomedija, tragična farsa, tragikomična farsa, joneskovska komedija, itd. Teorijska rasprava na temu žanra komada ovakve provenijencije, prilično je široka i bez obzira na istraživačku metodologiju ili teorijske

¹² Radomir Putnik (pogovor), „Zamišljenost Aleksandra Popovića“, *Bela kafa i druge drame*, Aleksandar Popović, SKZ, Beograd, 1992, str.418.

¹³ John Styan, *The Dark Comedy: the Development of Modern Comic Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1968, str.422.

platforme, ni u svetskim okvirima (Džon Stajan, Karl Gutke, Martin Eslin) u tom pogledu ne postoje jedinstveni stavovi. U svojoj poznatoj studiji o fenomenu tragikomedije, Džon Stajan (Jonh Styhan) ne zazire da upotrebljava čitav niz zvučnih oksimoronskih odrednica, kao što su “farsična tragedija”, “patetična komedija”, “komična drama”, “pseudodrama”, “melanholična komedija”, “tragifarsa”. Na posletku, čitav niz ovakvih termina Stajan kompromisno objedinjuje sintagmom *mračna komedija*, ne opredeljujući se konačno u zaključcima svojih istraživanja za bilo kakvo celovito rešenje ili definiciju.

Po Stajanu, ovaj hibridni žanr nastaje kontrastiranjem nivoa karakterizacije kroz melanž različitih raspoloženja, komike i patetike, kao i spajanjem nizova oprečnih principa – stvarno-nestvarno, moguće-nužno, naturalističko-apstraktno, prirodno-neprirodno, groteskno-lirsko¹⁴. Kada je fenomen komičkog u pitanju, Stajan tvrdi da pojave kojima se smejeemo u životu stoje diskrepantno prema svojoj replici na sceni – čovek koji se okliznuo i pao u realnosti može biti predmet sažaljenja, ali na sceni on je pre predmet podsmeha. Po Stajanu postoji istorijska zabuna između poetike klasične komedije, koja je stvorena da podstiče smeh i njene krajnje upotrebe u svim pojavnim oblicima moderne i savremene drame, zbog čega nas bilo kakav antiklimaks može učiniti srećnim, dok nas pojava klovna može rastužiti¹⁵. Jedan od Popovićevih mogućih istorijskih prethodnika u tom smislu – sledeći Stajanovu analizu – bio bi Molijer, jer iako su njegovi komadi na „uzorcima“, kako to Stajan navodi, farsični i prijemčivi, u totalitetu njihove recepcije, sav predstavljeni scenski materijal može da bude i gorko-satiričnog ukusa. Još je svojevremeno italijanski dramatičar Marija Đovani Čeki (Giovanni Maria Cecchi), shodno tadašnjim običajima, u prologu svog komada *Rimljanka* (1585), konstatovao da je mimo tragedije i komedije, farsa zapravo treća, nova vrsta dramskog izražavanja: „Ona uživa slobode obeju, a ne robuje njihovim ograničenjima... Nije svedena na određene motive, jer prihvata sve teme – ozbiljne i vesele, profane i svete, urbane i neotesane, tužne i prijatne. Ne mari za vreme i mesto... Rečju, ova nova ljubavnica scene je najzabavnija, najjednostavnija, najljupkija, naslađa seljančica koja se može naći na kugli zemaljskoj¹⁶. Shodno ovakvom viđenju farse, i sama kritičnost, odnosno afinitet ondašnjeg gledaoca ka likovima koji ispunjavaju prostor drame, u velikoj meri zavisio je od farsične prirode dramskog lika, koji, saglasno trenutku i prilikama, na jednostavan način pokazuje i

¹⁴ Isto, str.215.

¹⁵ Isto, str.231.

¹⁶ Svetislav Jovanov (priređivač), *Teorija dramskih žanrova*, Džesika M. Dejvis: “Šta je farsa”, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2015, str.331.

sasvim realistične – dramske ili komičke – emotivne karakteristike. Većina Popovićevih komada iz svih stvaralačkih faza, odlikuju se upravo ovakvim obeležjima.

Naziv „farsa“ od latinskog *farcire*, odnosno francuskog *farse*, sa značenjem „ispuniti, popuniti“, upravo i upućuje na prvobitnu namenu ovog nestandardnog komičkog oblika, koji se izvorno vezuje za period antičke komedije, da bi se krajem srednjeg veka pojavio kao kratka epizoda u okviru veće celine (komedija, mirakl, misterija, liturgijska drama). U kasnijim interpretacijama, počev od XII veka, uporedo sa prodorom narodnog (govornog) jezika, farsa dostiže nivo nezavisnih i nešto većih izvedbenih celina. Tražeći sve veći i nezavisniji prostor za sebe, farsa je kroz istoriju ispunjavala svoju osnovnu funkciju – da u okviru seroznijih narativnih struktura, travestira vesele epizode pučkog karaktera u cilju komičkog opuštanja. Ono što se kroz istoriju nije menjalo, jeste gruba komika farse, koja ne zadire dublje ni u individualnu psihologiju, niti u kompleksnije društvene odnose, ali se zato obilato koristi živom, lakrdijaškom igrom, sa jasnim odlikama komike karaktera i naravi. Farsu odlikuju brzi ritam izvođenja, gruba komika, groteska i česta komična ubrzanja likova na sceni (komička hitnja). U vreme srednjovekovnih karnevala, tokom trajanja Svetkovina luda i Bogojavljenke noći, farsa je imala posebnu orijentaciju ka „ličnoj satiri“, gde su pojedine konkretne ličnosti iz društvenog miljea nesumnjivo bile na udaru komičara. Način na koji se farsa scenski uobličavala, iz današnje perspektive može se nazvati eklektičkim – u interpretaciju tradicionalnih priča, njihovih likova i situacija, glumci su unosili originalne izmene, namećući sopstveni način šaljivo-lakrdijaškog izražavanja i komentarisanja političkih i društvenih prilika svoga doba i to kroz tematiku zasnovanoj „na krađi, prevari, obmani, magičnim transformacijama i neslanim šalama raznih vrsta“¹⁷.

U istorijskom smislu, farsa je dugo ostala kratka komička interpolacija, često otrgnuta iz veće žanrovske celine, epizodične i simbiotičke strukture. Farsa doživljava svoj puni procvat u doba francuskog srednjovekovnog pozorišta kao vid profanog, odnosno kratkog i komičkog pučkog komada. Uz druge kratke forme (međugre i sotije), farsa je i u gradskim i u seoskim sredinama bila izvođena kao intermeco zabavnog karaktera, i to kao deo misterija ili drugih predstava ozbiljnog sadržaja sa ciljem promene tona i zabavljanja publike takozvanim lakim, svakodnevnim temama. Upravo iz navedenih istorijskih razloga, izvorna tematika farsi utemeljena je u situacijama iz profanog života, koji je predstavljen naglašeno naturalistički sa posebnim akcentom na bračne i porodične nesporazume (*Igra u seniku*, 1270), kontroverze polova (*Igra Robena i Marione*, 1280), sveta periferije, trgovaca i pijaćara, ali i sudskih praksi,

¹⁷ Isto, str.324.

budući da su brojne glumačke družine u srednjem veku, pa i kasnije, nastajale u okviru advokatskih kancelarija (*Farsa o advokatu Patlenu*, 1480). Male putujuće pozorišne družine, u kojima su glumci tumačili i više uloga, promovisu ovu dramsku vrstu od kraja XV do početka XVII veka u jedno od dominantnih obeležja francuskog pozorišta. Sve od srednjeg veka, pa preko ranih Molijerovih komada koji su upravo pisani kao farse (*Leteći lekar*, *Barbujeova ljubomora*, *Vetropir, ili sve u svoje vreme*, *Skapenove vragolije*), fenomen ovog žanra moguće je odrediti kao „vizuelnu komediju širokog raspona, prisutnu prevashodno u pozorištu, i namenjenu isključivo zabavi; komedija koja se može smatrati slepstikom, koja prati smešan i manje-više koherentan narativ“¹⁸. Džon Tejlor (John R. Taylor) konstatuje da istorijska razgraničenja između farse i komedije nisu uvek bila sasvim jasna¹⁹, jer se mnoge poznate komedije iz današnje perspektive mogu istovremeno tretirati i kao farse (Šekspirova *Komedija zabune*, na primer).

Simbiotička priroda farse navela je prve komentatore ovog žanra da sve istorijski oprobane elemente zapleta, karakterizacije likova i eksplikacije tema, vide kao zasluge komediografske tradicije, a da za samu farsu vezuju karakteristike nižeg ranga, kao što su banalne šale, lakrdijanje, slepstik, pojava grubih i nemotivisanih situacija, kao i razna prenaplašavanja u postupku karakterizacije. Da izvođački zahtevi ovog vanknjiževnog žanra nisu bili tako jednostavni i svodivi na plitku komiku, ilustruju stavovi onih istraživača koji posebno ukazuju na ludičke pretpostavke farsične igre, koje su pred glumce onog vremena postavljale visoke zadatke, budući da su od presudne važnosti bile „telesne veštine glumca i odgovarajuća vizuelna uobrazilja dramatičara“²⁰. Opstajući na tankoj liniji između oduševljenja publike, s jedne i prezira kritičara i vlastodržaca s druge strane, farsa je do početka XVIII veka izborila status obaveznog pozorišnog štiva, koje se na engleskim pozornicama, nakon izvođenja glavnih predstava, redovno pojavljivalo u vidu zanimljivih epiloga (spektakularne tačke, akrobatika, komična opereta, lascivna pastorala).

U novije doba, fenomen farse najčešće se dovodi u vezu sa tradicijom bulevarskog pozorišta XIX veka, čiji su predstavnici E.Labiš (Eugène Labiche) i Ž.Fejdo (Georges Feydeau) u Francuskoj i Pinero (Arthur Wing Pinero) u Engleskoj. Uprkos značajnim pomacima na planu dramaturškog obogaćenja i velikog uspeha kod publike, farsu toga doba preziru mnogi dramatičari, kao na primer Bernard Šo (George Bernard Shaw), koji pokušava

¹⁸ Isto, str.322.

¹⁹ John Russell Taylor, *Dictionary of the Theatre*, Penguin Books, London, 1993, str. 106-107.

²⁰ Svetislav Jovanov (priređivač), *Teorija dramskih žanrova*, Džesika M. Dejvis: “Šta je farsa”, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2015, str.333.

da usavršavanjem tehnike farse, nekim svojim komadima postavi standard u interpretaciji ovog žanra, ali sa ograničenim uspehom²¹. Postavljajući visoke intelektualne i akademske zahteve, Šo zaključuje da je farsa “oblik zlobnog uživanja nad patnjom drugih”, koji ne poseduje ni potrebnu dramsku vrednost, ni adekvatnu društvenu svest, već mehanički i podrugljivo izaziva smeh²². U svom teorijskom napisu, “Lakrdija, njena publika i njen glumac”²³, Seren Kjerkegor (Søren Kierkegaard) zagovara dijametralno suprotne stavove. Za njega su “razdragano veselje i bučan smeh galerije i drugog reda nešto sasvim drugo od aplauza obrazovane i kritične publike”, pokazujući visok afinitet prema predstavama berlinskog “Königstadter Theater-a”, koji oko 1840. godine neguje repertoar veselih igara, izvođenih na narodnom jeziku lokalne pokrajine. Za lakrdiju Kjerkegor smatra da je izvrstan oblik pozorišne igre, insistirajući na njenoj neuniformnosti i činjenici da se tokom izvođenja publika odriče “svesnog” uživanja u samoj priči zarad čari izvođenja, kao da je i sama deo spektakla. Izvođače šaljivih igara, Kjerkegor vidi kao “produktivne genije”, za koje smeh nije akademska kategorija, a povlađivanje obrazovanoj publici jedini cilj. Za njega su takvi komičari “pre liričari, koji sami sebe bacaju u ponor smeha i puštaju da ih samo njihova vulkanska snaga izbaci na scenu”, jer su “deca raspoloženja, pijani od smeha, igrači humora”²⁴.

Budući da i u XX veku koristi specifičan, reklo bi se iskošen ugao posmatranja i komentarisanja društvene zbilje, savremena farsa zadržala je svoje osnovno tradicionalno svojstvo – ostala je moćno sredstvo za zaodevanje (travestiranje) raznih poruka upućenih društvu, obeležavanje njegovih loših navika, običaja i mentaliteta. “Farsa je večna. Mada su njeni principi trenutno proterani iz pozorišta, svesni smo da su duboko usađeni u u rukopise najvećih pozorišnih pisaca”²⁵, zaključuje Vsevolod Mejerholjd (Всёволод Мейерхольд), zalažući se početkom XX veka za obnovu modernog teatra upravo na osnovama tradicionalnih dramsko-ludičkih formi kakve su farsa i pantomima. Mnoge od ovih nabrojanih odlika farse – kako ćemo kasnije videti – evidentne su i na primerima Popovićevih komada, posebno onih iz inicijalne stvaralačke faze. Kao i u delima drugih domaćih autora iz perioda šezdesetih godina XX veka (Velimir Lukić), farsa je neophodna, ali ne i dovoljna teorijska odrednica za većinu Popovićevih komada. Sam autor upućuje na neophodnost njenog pojmovnog proširenja svaki

²¹ U pitanju su komadi *Nikad se ne zna* (1899) i *Ženidba* (1908).

²² Videti u: Svetislav Jovanov (priređivač), *Teorija dramskih žanrova*, Džesika M. Dejvis: “Šta je farsa”, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2015, str.326.

²³ Zdenko Lešić (priređivač), *Teorija drame kroz stoljeća II*, Svjetlost, Sarajevo, 1977, str.521.

²⁴ Isto, str.522.

²⁵ Svetislav Jovanov (priređivač), *Teorija dramskih žanrova*, Džesika M. Dejvis: “Šta je farsa”, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2015, str.325.

put kada u zaglavljima, podnaslovima ili ukratko – epskim slojevima svog manuskripta – proširuje osnovno značenje ovog prelaznog, ili još preciznije nekanonskog²⁶ oblika dramske književnosti, pa tako njegovi rani komadi kroz sekundarni tekst poprimaju čitavu dopunsku paletu značenja – „gorča farsa u jednom parčetu“, „farsa sa pologom“, „farsa *in memoriam*“, ili je to prosto „farsa i po“. U potonjim delima odrednica farsa polako se povlači iz formalne upotrebe, ali zato autor ima intenzivnu potrebu da sve kreativnije – apstraktnije, aluzivnije, sa primesama satire i ironije – proširuje značenjske i žanrovske opsege u naslovima i podnaslovima svojih komada, pa se oni u njegovoj interpretaciji pretvaraju u „kakvoće“, „večernja“, „scenske graje“, „scenska čudesa“, „oštre faze“, „pokladna scenska znamenja“, „scenska žitija“, pa i „upravni govor za pijano talasanje“. Ove dopunske, pseudožanrovske odrednice, na epski način opredeljuju sve složeniju višečinsku organizaciju Popovićevih komada (izuzev jednočinke *Ljubinko i Desanka*), čime njegova farsa prestaje da bude prosta farsična struktura i pokazuje sve jače tendencije ka izrastanju u neku novu kanonsku vrstu komedije koju Mirjana Miočinović naziva *satiričnom farsom*²⁷. Naše istraživanje uzima u obzir upravo komade sa ovim žanrovskim prefiksom, koja su po pravilu adekvatnija za istraživanje fenomena epizacije, što naravno ne znači da se i u drugim Popovićevim delima – pogotovo u onim sa čvršćom organizacijom fabule – na određenim narativnim nivoima ne mogu konstatovati epske komunikacijske strukture. Bez obzira na tematsku, strukturnu, pa naposljetku i žanrovsku raznorodnost Popovićevost dramskog opusa, kao i na pluralnost diskursa i njegova konstantna proširivanja epskim strukturama, obeležje koje će tokom više od tri decenije biti prepoznatljiva konstanta autorove dramske prisutnosti, jeste osoben i za domaću scenu jedinstven retoričko-jezički obrazac.

²⁶ Isto, str.8.

²⁷ Mirjana Miočinović (predgovor), *Izabrane drame*, Aleksandar Popović, Nolit, Beograd, 1987, str.9.

JEZIK POPOVIĆEVE FARSE

Od prvih pozorišnih uprizorenja Popovićevih dramskih dela, većina komentatora konstatuje originalan dramski jezik i njegovu sasvim specifičnu upotrebu, koja ubrzo postaje prepoznatljiva odlika novih i sve neobičnijih i razigranijih inscenacija. Popović se već u najranijoj fazi stvaralaštva preporučivao kao samosvojni inovator kod koga se izuzetnom brzinom i lakoćom konvencionalni dijalog pretvara u kompulzivnu logorejičnost likova, a dramska sukcesivnost pretače u nizove scena sa prividnom ili čak nikakvom međusobnom povezanošću. Duboka veza između načina na koji se jezik scenski objektivizuje i mehanizma po kome funkcioniše pozorišna igra, već u prvim osvrtima na scenske izvedbe postaje očigledna, ali i nerešiva zagonetka. Problem je u tome što većina analitičara toga vremena mahom previđa činjenicu da je Popovićev dramski jezik nesvodiv samo na De Sosirov *parole*, jer je od jednog lokalnog idioma i perifernog argoa u nestajanju, pisac konstruisao sopstvenu komunikacijsku formulu, neuslovljenu bilo čime do specifičnim pravilima jednog autogeneričkog dramskog sveta. Uprkos iluziji da je taj i takav svet prividno marginalan, skrajnut sa glavnih istorijskih tokova, prepušten običajima i duhu periferije, opterećen jednako i lošim individualnim navikama i pogubnim kolektivnim shvatanjima, Popović na scenu izvodi galeriju likova čija karakterizacija (kao i brojni drugi elementi dramske građe) ne biva dovedena do krajnjih konsekvenci po diktatu žanra, već kako to Mirjana Miočinović primećuje – svemogućom voljom pisca²⁸. Popovićevi likovi često ostaju zagonetni sve do samog kraja komada i to pre svega zahvaljujući načinu upotrebe jezika i osobenoj komunikacijskoj formuli, koja više reprezentuje jednu zaumnu ontologiju, nego što bi bila u funkciji bilo kakvog preciznog određivanja njihovog karaktera. Hipotetična komunikativnost dramskih likova podrazumeva promenljivost i nekonzistentnost dramskog sveta koji ti likovi sobom i svojim jezikom tvore. Slobodan Selenić zaključuje da je odnos likova i jezika koji oni koriste potpuno invertovan u odnosu na klasični dramski model, jer „ne određuje lik kojim će jezikom govoriti, već jezik određuje kakav će lik iz njega nastati“²⁹.

Jezičke karakteristike dramskog diskursa u kojem likovi po pravilu teže individualnim načinima izražavanja i raznolikoj upotrebi leksičkog materijala u cilju povezivanja prirode govornih izraza i same radnje, oduvek je predstavljala pojavu karakterističnu za žanr komedije. Jezik komedije vekovima je služio sporazumevanju koliko i zapletima nastalih na izvoru

²⁸ Više u: Mirjana Miočinović (predgovor), *Izabrane drame*, Aleksandar Popović, Nolit, Beograd, 1987.

²⁹ Slobodan Selenić (predgovor), *Savremena srpska drama*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1977, str.60.

jezičkih pometnji, nesporazuma, zamena identiteta i naglih obrta u dramskoj igri. Popović uspeva da izgradnjom jednog – za dramsku literaturu netipičnog načina izražavanja likova – a time i inauguracijom posebnog, novog i prepoznatljivog pozorišno-dramskog diskursa, promoviše i sasvim inovativne postulate na kojima opstajava njegova komediografija. Pored svih odlika i specifičnosti – a u vezi s tim slažu se svi dosadašnji istraživači – reč je pre svega o krajnje prepoznatljivom jezičko-govornom materijalu. U pitanju je svojevrsni melanž artificijelne stilizacije jezika i njegove potpuno neoficijelne upotrebe zasnovane na metonimiji i eliptičnim formama slenga, koji je sredinom šezdesetih godina prošlog veka u velikoj meri odstupao od etabliranih konvencija pozorišno-dramskog izražavanja. Ovakav lingvistički obrazac Popovićeve dramaturgije od samih početaka bio je više nego očigledan, pa kao takav nije promakao ni pozorišnim kritičarima toga doba, koji su u jezičkom fenomenu prepoznali bitan segment njegove ukupne teatarske pojave.

Dramski govor, koji je i šifrirani periferijski sleng, ali i melanholično-lirski argo jednog odumrlog srednjeg sloja (malo)građanske provenijencije, odiše duboko potisnutim unutrašnjim značenjima (i znakovima) iza kojih je često zapretana višesmislena i aluzivna poruka. Tako organizovan jezički materijal ne služi samo komunikaciji, već često radi i protiv nje u cilju zaodevanja smisla u teško dokučivu verbalnu koprenu, u kodirane razmene logorejičnih poruka od kojih su neke upućene svakodnevnom čoveku, neke društvu u celini, a neke i raznim vladarima tog društva. Popovićeva visoka jezička stilizacija, koja spada u najočiglednije odlike njegovog dramskog rukopisa, konstatovana je u gotovo svim kritičkim napisima povodom praizvedbi prvih komada, ali zauzima važno mesto i u novijim teorijskim istraživanjima (Ljiljana Pešikan Ljuštanović, Gordana Todorčić). Primarni lingvistički kod narušava se već u prvom Popovićevom komadu, *Ljubinko i Desanka*, u kojem likovi neočekivano oživljavaju čitavu jednu zaboravljenu retoričku virtuoznost – upotrebom arhaizama, neologizama i funkcionalno-stilskog vokabulara – pa će kritičari ubrzo konstatovati Popovićevu „opsednutost jezikom“ (Miodrag Protić), da bi pravu dramaturšku funkciju takve jedne inovativne upotrebe jezika, tek deceniju docnije, definisala Mirjana Miočinović. Po Miočinovićevoj, Popovićev jezik poseban je ne samo kao originalna funkcionalizacija jednog vida jezičke ekspresije, već kao načelo koje je suštinski korespondentno sa kompozicionim načelima, a to znači ravnopravno u odnosu na druge dramaturške postulate. U kasnijim osvrtima na ovakvu vrstu teatarske poetike, spomenuto načelo, kao temeljno u interpretaciji mnogih srodnih postupaka iz postdramske faze, pojavljuje se u pojmovnoj aparaturi koji koristi Hans T. Leman i definiše se kao *znakovna parataksa*. U izjednačavanju kompozicionih i strukturnih načela igre sa principom upotrebe jezika, Miočinovićeva ide do tvrdnje da se „složen mehanizam

funkcionisanja pozorišne igre svodi na funkcionisanje mehanizma jezika³⁰. Organizovan kao sistem koji ne podrazumeva samo neposrednu, intersubjektivnu komunikaciju likova na sceni, već pretvoren u sredstvo za dekonstrukciju konvencionalne formulacije retoričkog smisla, jezik Popovićevih likova indukuje i radnju koja je analogna tom modelu, zbog čega smatramo da je od primarne važnosti upravo istraživanje komunikacijskih struktura dramskih tekstova sa dijegetičkim, to jest epskim tendencijama u njihovom središtu.

Popovićev govorni materijal nije mimetička kategorija, jer se kroz čitav autorov opus vodi otvorena igra sa označiteljskom praksom – označeno postaje drugorazredno u odnosu na sam znak, način na koji se gradi dramski materijal postaje relevantniji od samog materijala. Govorni iskaz je afektivan i usmerava poetiku Popovićeve farse ka teatralizaciji govornog čina, njegovoj autotematičnosti, odnosno autorefleksivnosti. Intersubjektivna retorička razmena nadilazi zahteve fabule, pa govor likova često postaje dovoljan uslov da, putem muzikalizacije i ritmičke organizacije jezičkog idioma, radnja teče negde po periferiji komunikacijskog sistema u vidu nabiranja, katalogizacije, stihomitije, koralnih oblika dramskog govorenja i drugih sredstava „ozvučavanja“ govornog čina i oneobičavanja radnje. Takav retoričko-sonorni potencijal preporučuje se kao bogat izvor sredstava za dekonstrukciju jezika koji je izvor konvencionalnog smisla, pokazujući neprekidnu težnju „da se sa denotativnog pređe na konotativno funkcionisanje znaka“³¹. U tom pogledu Popovića je moguće označiti kao jednog od autora proto-postdramske provenijencije. Po većini teoretičara koji zagovaraju Lemanove teorije postdramskog, literarno pozorište izgubilo je autonomnost u novim okolnostima, a parametri za svrstavanje takvih dela u tekstove takozvanog *ravnog govora*, kako to formuliše Gerda Pošman (Gerda Poschmann), jesu svi oni koji se lako mogu identifikovati i u većini Popovićevih komada iz inicijalne faze, u kojima – kako ćemo kasnije u detaljnoj analizi videti – figuriraju savremeni, proto-postdramski postupci.

Do danas, dela Aleksandra Popovića nisu ozbiljnije sagledavana iz perspektive savremenih, pogotovo postdramskih teorija. Kao dve temeljne odlike postdramskog Leman ističe relativizaciju pojma dramske naracije, kao i logike fabularizacije. Generički posrednik u tako organizovanom dramskom materijalu jeste jezik (govor), koji je kod Popovića jedan od dominantnih principa teatralizacije i desemantizacije tradicionalnih obrazaca. Kroz nove jezičke oblike, koji se povremeno doimaju kao slobodni asocijativni nizovi, nezavisni od osnovne tematsko-motivske građe komada, pomalja se osobena i višeznačna dramska igra.

³⁰ Mirjana Miočinović, „Scenska igra Aleksandra Popovića“, *Eseji o drami*, Vuk Karadžić, Beograd, 1975, str.115.

³¹ Duško Babić, *Pozorište iracionalnog*, Matica srpska, Novi Sad, 1988, str.64.

Sintagmatska konciznost Popovićeve jezičke građe, njena osobina da zaobilaznim načinima izražavanja konstituiše čitavu jednu ontologiju, predstavlja u pravom smislu te reči entitet, nedefinisan precizno ni vremenom, a ni prostorom, uprkos prepoznatljivom ili prividno realističkom miljeu. Različit od pozorišnog i dramskog jezika koji fugurira u kulturnim modelima toga doba, drugačiji i od jezika prethodnih komediografa, ali i modela koji koriste druge književne vrste, Popovićev dramski jezik ne podražava čak ni običan, ili kako bi to Manfred Fister rekao, *normalni govor*. Pre bi se reklo da je Popovićev odabir jezičkog materijala vršen po principu spajanja nekoliko tipova govora, koji pripadaju različitim vremenskim razdobljima, počev od kraja XIX veka, pa do trenutka pojavljivanja prvih njegovih dela. Tako dobijen kolažirani jezički materijal obuhvata ne samo nekoliko razdoblja, već i više društvenih grupa i slojeva, pa se u njegovim delima raspoznaje čitava paleta jezičkih mogućnosti – od periferijskih lokalizama i neologizama naslonjenih na nekoliko evropskih jezika (ponajviše na nemački), potom virtuožno prezentovane zanatsko-esnafske terminologije, sve do uvođenja pseudopoetskog literarnog jezika. Na nivou čitavog Popovićevog stvaralačkog opusa ova poslednja odlika – dakle, poigravanje lažno-literarnim izražavanjem, jeste ironizacija i parodizacija same literature, kao što su ostala njegova dramaturška načela u funkciji opšte parodijske intencionalnosti.

Tražiti, međutim, uporište u objektivnim (govornim) jezičko-stilskim varijantama, značilo bi tipološki odrediti jezik Popovićevih dela, a to bi po Miočinovićevoj bila prva zamka. Odgovor leži u profilu njegovih likova, koje način izražavanja ne određuje ka tipologiji klasične komediografije, već se njihova samoprezentacija oslanja pre svega na sam model jezičke građe, to jest, odvija se u skladu sa njenom krajnje slobodnom upotrebom, koja često zaobilazi semantiku da bi se u finalitetu postigao jedan specifičan utisak – pitoresknost koja nadilazi lingvističko značenje i postaje *sonorni gest*³². Za naša dalja istraživanja Popovićeve komediografske estetike i analize upotrebe jezičkog materijala u duhu savremenih dramskih teorija, ovo će biti jedno od ključnih polazišta. Osnovni logički smisao verbalnih iskaza njegovih likova biva značajno proširen novim kvalitetom kao što je zvučna dimenzija izražavanja na svim nivoima (reč, rečenica, sintagma), odnosno identifikovanje niza pojava „u kojima zvučni omotač reči i njen akustički karakter dobijaju samostalno značenje“³³. Ova osobina Popovićevog dramskog jezika – kako ćemo kasnije ustanoviti i na primerima – posebno se ističe u slučajevima forsiranja sasvim specifičnih, to jest liminalnih tehnika

³² Videti u: Mirjana Miočinović, „Scenska igra Aleksandra Popovića“, *Eseji o drami*, Vuk Karadžić, Beograd, 1975, str.116.

³³ Isto, str.116.

epizacije, kao što su monologizovani dijalog, dijalogizovani monolog i određeni oblici simultanog repliciranja.

Ezoterična i kumulativna priroda Popovićevog jezika koji se uporno poigrava pažnjom recipijenta od početka do kraja komada, spada u intenciozne autorske postupke oneobičavanja. Popović koristi bogatu zanatsku leksiku, koju je i sam imao prilike da detaljno upozna nakon povratka sa Golog otoka, oprobavajući se u najrazličitijim poslovima zanatskog tipa i ta činjenica opredeljuje njegov izbor jezičke građe ka onoj leksikologiji koja je prosečnom gledaocu toga doba uglavnom bila daleka, strana ili pak sasvim nerazumljiva. U jednoj od najčuvenijih završnih monoloških „tirada“ u Popovićevim delima, odnosno *elukubracija*³⁴, kojom se tragikomični Bora šnajder pravda za svoje postupke, biva upotrebljeno čak šezdeset sedam termina iz leksike krojačkog zanata. Kumulacija kao redovni postupak, uvodi nas u sledeću prepoznatljivu odliku Popovićevog jezika, a to je nabranje, odnosno Popovićeva igra sa gustom znakova. Efektivnost nabranja javlja se u situacijama kada likovi zapadaju u kaos referencijalne komunikacije, iz koje se „spasavaju“ muzikalizacijom govora i to putem kumulacije iskaza fatičke i metalingvističke prirode. U postdramskoj praksi ova pojava poznata je pod nazivom *auditivna semiotika*³⁵, u odnosu na koju Lemman prepoznaje ideju novog pozorišta kao muzike, odnosno situacije u kojoj „dolazi do muzičke naddeterminacije glumčevog govora njegovim etničkim i kulturnim osobenostima“³⁶, što je formulacija koja skoro u potpunosti opisuje Popovićev slučaj upotrebe dramskog govora. Uprkos činjenici da se na temelju ovakvih pojava ispisuje jedna nova poetika, reč je o postupcima korišćenim vekovima unazad u dramskoj, ali i ne samo dramskoj literaturi, a kao klasičan primer jeste stvaralaštvo Fransa Rablea.

³⁴ Mirjana Miočinović (predgovor), *Izabrane drame*, Aleksandar Popović, Nolit, Beograd, 1987, str.23.

³⁵ Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, CDU i TkH, Zagreb, Beograd 2004, str.118.

³⁶ Isto, str.118.

KOMUNIKACIJSKE STRUKTURE U DRAMI I POJAM EPIZIRANJA

Jedno od osnovnih teorijskih polazišta u istraživanju prirode dramske igre i komediografske poetike Aleksandra Popovića, predstavljaće komunikacijski model nemačkog profesora Manfreda Fistera, koji se bazira na kriterijumu govora i dijaloškom obrascu. Dramski dijalog, kao prepoznatljiva odlika dramskih tekstova, odnosno “temeljni modus prikazivanja”³⁷, pretpostavka je izvođačkog, pozorišno-dramskog procesa i samoprezentovanja dramskih likova kroz govornu situaciju. Kriterijum govora je istorijska činjenica, koja, imajući u vidu komunikacijske implikacije na relaciji autor–recipijent, dramsku strukturu u odnosu na epsko-narativnu, opredeljuje kao distinktivne kategorije. Epiziranje drame, ili jednostavno *epizacija* (nem. *episierung*), predstavlja konstantnu pojavu u razvoju dramske i pozorišne umetnosti, koja je “pre tendencija no model, pre primesa no ustanovljena forma”³⁸, ali koja uprkos tome do danas izaziva brojne teorijske polemike i diskusije. Suzbijanje tradicionalnog, epskog pripovedača, odnosno subjekta epske forme³⁹, koji u drami povezuje interni plan radnje sa spoljnim komunikacijskim sistemom, jedna je od temeljnih pretpostavki idealizovane forme dramske naracije. Svako odstupanje od dramske autonomije, koja se verbalno ili neverbalno realizuje na isključivo internom komunikacijskom nivou, predstavlja prodor epskih elemenata u strukturu drame, odnosno označava tendenciju *epiziranja* ili *dijezeze*. Proces epizacije drame podrazumeva uspostavljanje posredničke funkcije, koja upotrebom određenih narativnih formi, odnosno utvrđenog skupa tehnika epizacije, označava prekid u prezentaciji dramske radnje, postaje njen tumač i komentator, ukazujući na latentno prisustvo autora i intencionalnost njegovih stanovišta.

Rasprave o epiziranju posebno su intenzivirane nakon perioda naturalizma, kada je snažan prodor “epskog ja” u delima brojnih dramatičara (Ibzen, Čehov, Strindberg, Meterlink, Hauptman) nagovestio epohalne izmene u razumevanju ovog fenomena (*kriza drame*⁴⁰) i njegove praktične primene u literaturi i pozorišnoj praksi. Istorijski razvoj drame pokazaće da su idealne, odnosno apsolutne koncepcije drame bile samo povremeni naponi da se ustanovi konačna forma. Uprkos mnogim takvim pokušajima, koje Peter Zondi naziva *spasavanjem*

³⁷ Manfred Pfister, *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998, str. 28.

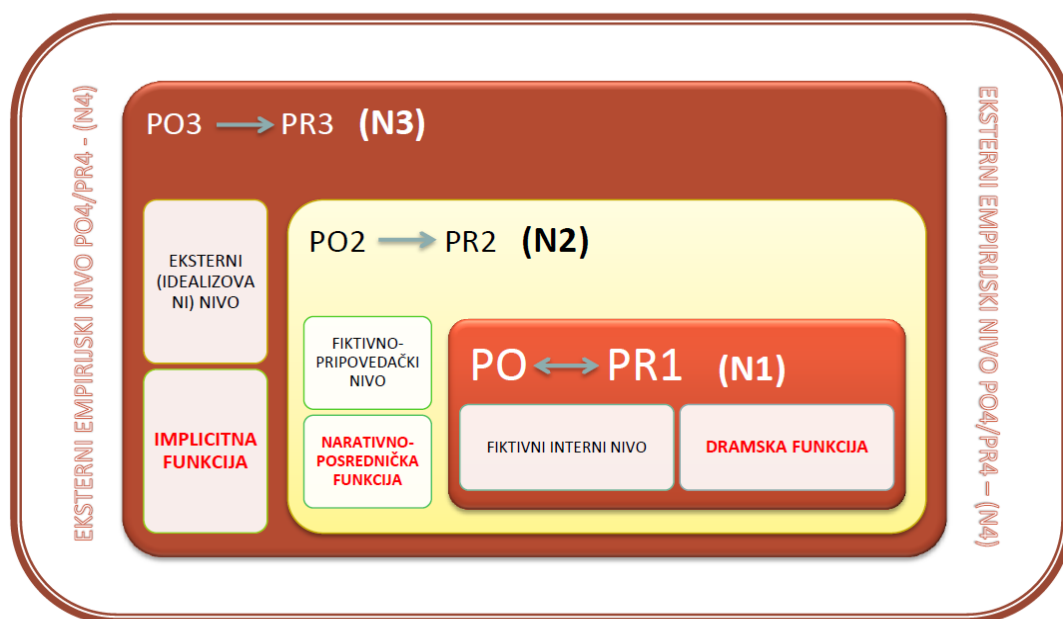
³⁸ Žan-Pjer Sarazak (priredivač), *Leksika moderne i savremene drame*, KOV, Vršac, 2009, str. 38.

³⁹ Videti u: Peter Sondi, *Teorija moderne drame*, Lapis, Beograd, 1995, str.23.

⁴⁰ Termin Petera Zondija kojim se označavaju tendencije u evropskoj drami od kraja 19. veka.

drame, to jest tendencijama da se dostigne čista dramska forma, sve od antičkih vremena do danas traje provokativna i dinamična dijalektička kongruencija dva temeljna narativna principa – *mimezisa* i *dijegezisa*. Ovako definisani pojmovi, koji će tipološki obeležiti prirodu mnogih istorijskih oblika dramskih tekstova, javljaju se još u delima antičkih filozofa⁴¹.

Kriterijum govora je, dakle, distinktivni faktor između epskog i dramskog i prouzrokuje specifičnu vrstu dijalektičkog odnosa između onoga što se prikazuje i onoga o čemu se izveštava, ali valja napomenuti da za narativne, kao i za dramske tekstove važi ista komunikacijska šema⁴²:



Grafikon br.1. Komunikacijski model narativnih i dramskih tekstova

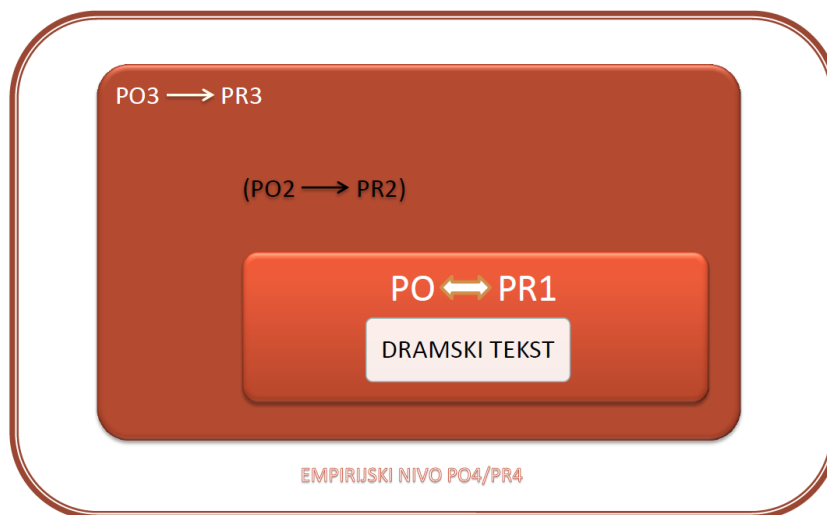
U predstavljenom komunikacijskom modelu, na različitim semiotičkim nivoima dolazi do informacijske razmene između dveju pozicija – pošiljaoca/autora (PO) i primaoca/recipienta (PR). Na obodu eksternog nivoa (N4) u funkciji pošiljaoca – PO4, javlja

⁴¹ U trećoj knjizi Platonove *Države*, u odnosu na intenciju pesnika da sam govori ili “prenosi reči koje su izgovorene (...) kao da to govori neko drugi i svoj govor doteruje prema onoj osobi koju u govoru zamenjuje”, ustanovljava se distinkcija između izgovorenog i prikazanog. Ovakvu podelu prihvata i Aristotel u svojoj *Poetici*, za koga postoji pripovedanje (*diegesis*), kao jedan od modusa pesničkog podražavanja, odnosno direktno predstavljanje događaja (*mimesis*), kao u tragediji, što po njemu čine lica “koja delaju, a ne pripovedaju”. Ovaj kriterijum, koji razlikuje pesnikovo (epsko) izveštavanje od prikazivanja – što neki književni lik čini u ime samog pesnika – po Platonu dalje opredeljuje klasifikaciju različitih načina prezentacija (lirsko, dramsko, epsko), dajući nesumnjivi legitimitet dramskom tekstu, koji je od ostalih načina jedini “u modusu prikazivanja”.

⁴² Modifikovan grafički prikaz komunikacijskog modela Manfreda Fistera.

se konkretni, odnosno empirijski autor dela “i to u njegovoj književno-sociološki određivoj ulozi producenta dela”⁴³, kome u istoj komunikacijskoj ravni odgovara konkretni, to jest, realni recipijent – PR4. Idealizovani, odnosno “idealni” primalac – PR3, takođe pripada eksternom, narednom u hijerarhiji nivou razmene (N3), na kome kao subjekat dela u totalitetu deluje implicitni (podrazumevani) ili “idealni” autor – PO3. Na posredničkom komunikacijskom nivou (N2), posebno karakterističnom za pripovedne i epske narativne strukture, fiktivnom adresatu (slušaocu) - PR2, obraća se takođe fiktivni autor/narator - PO2. Naposljetku, na internom nivou komunikacije – N1, javlja se recipročan odnos PO ↔ PR1, budući da se radi o fiktivnim likovima koji su u procesu komunikacije istovremeno i pošiljaoci i primaoci.

Prethodni grafički prikaz, koji ilustrativno definiše opredeljenost interno-dramskog (intersubjektivnog) u odnosu na ostale planove naracije, sa pripadajućim relacijama koje se na određenim semiotičkim nivoima teksta ostvaruju, pojašnjava komunikacijska šema u kojoj je ilustracije radi izostavljen posrednički komunikacijski sistem:



Grafikon br.2. Komunikacijski model dramskih tekstova

U prikazanom modelu dramske komunikacije evidentno je odsustvo posredničkog nivoa, a samim tim i fiktivnih pozicija – PO2/PR2. Ovaj komunikacijski “nedostatak” dramskih tekstova u odnosu na narativne strukture, nadomešta se samom prirodom drame, kojoj je svojstvena i upotreba ne samo verbalnih (akustičkih), već i neverbalnih (optičkih) komunikacijskih kodova i kanala, dok je sa druge strane, uz primenu određenih tehnika o kojima će kasnije biti reči, narativni sloj teksta moguće transponovati na interni nivo (N1) i

⁴³ Manfred Pfister, *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998, str. 25.

kroz specifičnu komunikaciju dramskih likova (PO/PR1), orijentisanu ne samo na jedan adresat (PR4). Insistiranje na odsustvu narativno-posredničkog nivoa u dramskom tekstu, što podrazumeva direktno prožimanje internog sa eksternim komunikacijskim sistemom, otvara pitanje o takozvanoj apsolutnoj prirodi drame, koja po idealnotipskoj teoriji Petera Zondija “mora biti oslobođena svega što joj je spoljašnje”⁴⁴. Pod pretpostavkom da je Zondijev stav pre svega hipoteza o idealizovanoj formi drame, koja je u istorijskom smislu uporno pokazivala neodrživost sve od antičkih vremena do danas, razumljivo je što se mnogobrojne rasprave na temu epiziranja značajno produbljuju i intenziviraju nakon pojave *epskog teatra* Bertolda Brehta, koji je u teoriji, ali u praktičnom angažmanu, ne samo zagovarao ukidanje nekih od temeljnih postulata Aristotelovog učenja o *mimezisu*, nego i čitav niz tehnika epiziranja doveo do očiglednosti i paroksizma. U cilju prevazilaženja brojnih nesuglasica i diskusija u vezi sa osnovnim značenjem “epskog” u drami, i relacijama u odnosu epsko-dramsko, o čemu se polemike još od vremena antičke retorike, potrebno je napraviti uvid u najbitnije tendencije epiziranja i to po modelu koji predlaže Manfred Fister.

EPSKE TENDENCIJE

1. Odsustvo celovitosti (zaokruženosti).

Ovo načelo u potpunosti odslikava Brehtov zahtev da u epskom teatru dramska radnja treba da predstavlja niz relativno samostalnih događaja⁴⁵, to jest, da se epizodnim strukturisanjem drame i relativizacijom međusobnog odnosa među samim scenama, postigne promenljiv i nejasan utisak o celini, a samim tim i kritičko distanciranje gledaoca od sadržaja i zasnivanje objektivnog stava o događajima. Najpoznatija polemika u vezi sa zaokruženošću dramskog teksta, čiji delovi stoje u međusobnom odnosu na taj način da usmeravaju priču ka kraju drame, nasuprot osobini epskih dela, koja počivaju na samostalnosti manjih strukturnih jedinica, zabeležena je u prepisci između Getea i Šilera iz 1797. godine⁴⁶. Kako ćemo videti na primerima Popovićevih komada – ostavljajući po strani praktične ili ideološke aspekte funkcionisanja principa Brehtovog epskog teatra – načelo odsustva celovitosti dramskog teksta jedna je od ključnih karakteristika, posebno komada iz inicijalne autorove faze.

⁴⁴ Peter Sondi, *Teorija moderne drame*, Lapis, Beograd, 1995, str.14.

⁴⁵ Videti: Bertold Breht, *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1979, str.139.

⁴⁶ Videti: Manfred Pfister, *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998, str. 116.

2. Odsustvo koncentracije.

Kritike naturalističke drame ticale su se između ostalog i težnji pojedinih autora (Ibzen) da epiziranje drame sprovode uvođenjem obilja detalja u prezentaciju scenske stvarnosti “u njenom totalitetu i u svim njenim individualnim detaljima”⁴⁷. Reč je o tendenciji koja je nesumnjivo suprotstavljena koncentrisanoj dramskoj formi, a koja ima za cilj da u epskoj punoći detalja, uvodeći mnogobrojne likove, ukazuje na mnogostrukost individualno-psiholoških, ali i društvenih uslovljenosti i odnosa. Epizacija drame koja počiva na odsustvu koncentracije dramskog podrazumeva, dakle, ekstenzivno prikazivanje scenske stvarnosti sa zahvatima koji su u punoći detalja epskih karakteristika. Ovo svojstvo prepoznatljivo je i u Popovićevom dramskom proseyu, ali ne u smislu naturalističke prezentacije, već pre svega u obilju sižejne građe, kompleksnog odnosa među likovima i kumulativnog jezičkog izraza kojim se oni služe.

3. Ukidanje apsolutnosti.

U svojoj raspravi o idealnoj, odnosno apsolutnoj formi drame, Peter Zondi je izričit – „Drama je apsolutna. (...) Ona ne poznaje ništa osim sebe. (...) Dramski pisac u drami je odsutan. On ne govori, on je uspostavio iskazivanje.“⁴⁸ To Zondijevo „iskazivanje“, koje je zapravo prikazivanje radnje, u suprotnosti je sa principom izveštavanja, kada je kriterijum govora u pitanju, na način na koji su to formulisali još Platon i Aristotel i podrazumeva odsustvo posredujućeg (narativnog, epskog) komunikacijskog sistema na dramskom nivou. Uvođenje naracije i posredovnih tehnika na nivou dramske igre, kako pokazuje viševjekovna praksa, ali i Brehtov pozorišni i teorijski angažman, nije ni u kom slučaju pojava koja rodovski normira dramsku književnost. Brehtov epski teatar počivao je na principima eksplicitnog i sistemskog komunikacijskog prožimanja dramske igre i narativno-epskih diskurzivnih slojeva da bi postigao svoje poetičke (i političke) ciljeve – antiiluzionističku recepciju dela i kritičko distanciranje gledaoca, odnosno „usmeravanje recipijenta koje pogoduje autorovoj kritičko-didaktičkoj intenciji“⁴⁹. Zastoji i prekidi u dramskoj igri, nechronološki vremenski aranžmani i prostorni diskontinuiteti, uslovljeni su upravo činjenicom da se kroz funkciju epskog subjekta u tekstu obezbeđuje latentno prisustvo autora, pri čemu sama priča nužno postaje fragmentarna

⁴⁷ Isto, str. 117.

⁴⁸ Peter Sondi, *Teorija moderne drame*, Lapis, Beograd, 1995, str.14.

⁴⁹ Manfred Pfister, *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998, str. 118.

ili kolažno-montažnog tipa. Pri tom dolazi do intenzivne upotrebe niza dijegetičkih tehnika, kao što su songovi, projekcije, natpisi, isticanje naslova pojedinih scena, korišćenje epskih prologa i epiloga, distanciranje glumaca od uloge, razotkrivanje rekvizite. Svim ovim dijegetičkim “alatima” funkcija je zajednička – narušavanje apsolutnog modela drame u komunikacijskim relacijama između autora i recipijenta. Popovićev teatar, koji nesumnjivo poseže za mnogim od elemenata Brehtovog pozorišnog izraza ali sa drugačijom organizacijom i funkcionalizacijom ostvarivanja dijegetičkog principa i upliva „autorovog ja“, moguće je i istorijski, ali i poetički svrstati u dela postbrehtovske provenijencije.

TEHNIKE EPSKE KOMUNIKACIJE

Postoji više mogućih kriterijuma za klasifikaciju čitavog repertoara dramaturških sredstava kojima se realizuju epske komunikacijske strukture u drami. Teorijsko polazište Manfreda Fistera, čiji je model klasifikovanja okvir i ovog istraživanja, polazi pre svega od verbalnih pretpostavki poruka, pa tako Fister razlikuje jezičke (verbalne) i izvanjezičke (neverbalne) komunikacijske strukture, kao i činjenicu da te strukture podrazumevaju delovanje likova koji mogu učestvovati u radnji (na N1 nivou), odnosno odsustvovati sa internog plana komunikacije. Posebna grupa tehnika epiziranja odnosi se na pojavu epskog subjekta (epskog komentara) u onom sloju teksta koji nije vezan za delovanje likova, već je posledica autorovog delovanja.

1. *Autorsko epiziranje.*

Nizom termina, kao što su “epsko Ja”, “subjekt epske forme”, ili “epski subjekt”, koje Piter Zondi koristi u svojoj poznatoj studiji, skreće se pažnja na autorske intervencije pisca, njegovo prisustvo i ulogu u “potiskivanju radnje u korist naracije”⁵⁰. Različiti nivoi, odnosno slojevi teksta, impliciraju i dinamične pozicije epskog subjekta u svakom od njih, a na samoj periferiji opisanog komunikacijskog modela nalazi se “autorski sekundarni tekst”⁵¹ ili kako to Fister jednostavno definiše – autorsko epiziranje. Reč je o autorskim komentarima i napomenama, koje nisu samo u funkciji definisanja scenskog fakticiteta i pružanja uputstava

⁵⁰ Žan-Pjer Sarazak (priređivač), *Leksika moderne i savremene drame*, KOV, Vršac, 2009, str.39.

⁵¹ Nebojša Romčević, *Rane komedije Jovana Sterije Popovića*, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2004, str.12.

reditelju, već sežu mnogo dalje van granica scenske događajnosti. Autorova epska narativnost sadržana je u sekundarnom, odnosno pomoćnom tekstu (didaskalije) i svojom literarnošću, deskriptivnošću, a neretko i lirskom intonacijom, biva nadređena opsegu scenske radnje i perspektivama likova. Uprkos tome što ne ulazi u neposrednu scensku realizaciju, *autorski tekst* naglašava perspektivu samog autora, iznosi njegove književne i poetske intencije, a samim tim usmerava pažnju recipijenta na unutrašnje nivoe drame. U strukturi Popovićevih komada, kao što ćemo videti na konkretnim primerima, kvalitativni udeo “autorskog ja” daleko nadilazi njegovu kvantitativnu, to jest, statističku prisutnost.

Uspostavljanjem posredujućeg sistema, autorski pomoćni tekst implicira zauzimanje specifične pozicije u diskursu sa koje je (vidljivim napomenama, uputstvima, ekranizacijama) moguće relativizovati dešavanja u drami ili uputiti određeni komentar. Reč je o *projekcijama, natpisima, tablama sa naslovima scena i prizora*, koje je, na primer, Breht obilato koristio u praksi svog epskog teatra i podsticao na njihovu upotrebu, opisujući ih kao “primitivan pristup ka literarizovanju teatra”⁵², ali neophodan u procesu isticanja autorovih društvenih i političkih stavova. *Montaža* – termin preuzet iz leksike filmske teorije, još jedno je od karakteričnih tehnika sprovođenja autorskog komentara, jer ga je nemoguće vezati za određeni lik kao subjekt iskaza, a odnosi se na prekidanje ili izmenu prostorno-vremenskog kontinuiteta, što ne samo da upućuje na latentno prisustvo autora, već i relativizuje međusobni odnos između samih delova celine. Sarazak tvrdi da je montaža “na samom izvorištu nearistotelovske dramaturgije”⁵³, te da ustinjavanjem i osamostaljivanjem montažnih delova nastaje *kolažni* materijal. Montaža i kolaž, kao dve karakteristične tehnike autorske epizacije, putem kontrastnih i korespondentnih odnosa, zadiru duboko u strukturu i kontinuitet naracije dramskog teksta.

2. Epiziranje likovima izvan dramske igre.

Pozicija “epskog ja” u ovom slučaju odnosi se na likove koji deluju kao “fiktivni subjekti iskaza”⁵⁴. Fister napominje da je u okviru ove kategorije epskih komunikacijskih struktura moguće razlikovati dva osnovna podtipa i to u odnosu na nivo delovanja. Prvi podtip podrazumeva likove koji deluju isključivo na fiktivno-posredujućem nivou (N2), dok se drugi podtip realizuje na nivou ovog, ali i internog komunikacijskog sistema istovremeno (N2 i N1).

⁵² Bertold Breht, *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1979, str.54.

⁵³ Žan-Pjer Sarazak (priređivač), *Leksika moderne i savremene drame*, KOV, Vršac, 2009, str. 126.

⁵⁴ Manfred Pfister, *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998, str. 121.

U prvi podtip spadaju *prolozi i epilozi*, čiji nosilac nije lik sa internog nivoa razmene, već to čini određeni entitet koji može biti anoniman, stilizovan ili proizvoljno personifikovan, što važi i za takozvani *rediteljski lik*, koji je česta pojava u dramama Torntona Vajldera ili u Brehtovom epskom teatru. Kada grupa likova koja ne pripada unutrašnjem planu igre predstavlja hor, on takođe pripada prvom podtipu komunikacijske strukture.

3. Epiziranje likovima unutar dramske igre.

Za razliku od prethodno opisane kategorije epskih struktura, ovde je reč o likovima uključenim u dramsku radnju, koji su – pored činjenice što se aktivno ostvaruju na N1 nivou – i sami nosioci epskog komentara, odnosno promoteri posredničkog komunikacijskog sistema. Na temelju pretpostavke o potencijalno ambivalentnoj i višeznačnoj funkciji, koju ovakvi likovi ostvaruju u postojećem komunikacijskom modelu, zaključujemo da je reč o najosetljivijoj oblasti upotrebe epskih struktura, jer ne samo da se interni nivo komunikacije ne napušta uvek jasno i nedvosmisleno, već se često radi o procesu koji u drami ima svoje trajanje, nije ograničen na samo jenu repliku (i ne samo jednog lika) i koji ne daje uvek nedvosmislene rezultate. U slučaju većine komada Aleksandra Popovića, koji će sa ovog aspekta detaljno biti razmatrani u ovom radu, situacija je utoliko složenija što dodatne komunikacijske dileme stvara neutralnost ili slaba opredeljenost i motivacija likova na internom nivou, osobena jezička polifunkcionalnost, koja je dodatno opterećena upotrebom žargona, kao i pojava specifičnih semantičkih oneobičajenja u sintaktici dijaloga.

Pored prepoznatljivih tradicionalnih sredstava, kojima likovi sa unutrašnjeg nivoa uvode u priču epske elemente, spadaju *prolog, epilog i hor*, kao svojevrsni reflektivni komentari dramske igre i njene fikcije, likova koji u njoj učestvuju, ali i drame u celini. *Song* takođe pripadama epizirajućim tehnikama ove vrste, sa napomenom da ukoliko je direktno upućen recipijentu (*ad spectatores*), on u potpunosti utiče na prekid unutrašnjeg komunikacijskog sistema (primer većine Brehtovih komada), kao što to ne čini u celosti ukoliko je istovremeno tematski motivisan i na internom planu igre. *A parte* govor, odnosno *govor u stranu*, ili „govor za sebe“⁵⁵, kojim se u određenoj dijaloškoj situaciji lik na kratko isključuje iz interne komunikacijske razmene i obraća direktno publici (*ad spectatores*), Fister određuje kao još jedan od eksplicitnih postupaka zasnivanja epsko-posredovnog sistema. Govorom u stranu likovi iznose lični stav u odnosu na situaciju, odnosno sagovornika.

⁵⁵ Patrice Pavis, *Pojmovnik teatra*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2004, str.28.

Posebnost ovakvog prenošenja informacija ogleda se u činjenici da uprkos iskakanju iz interne (dramske) komunikacije, ipak ne dolazi do nužnog narušavanja dramske iluzije, budući da lik po pravilu ostaje u okvirima uloge i radnje. U takvoj situaciji, publika kojoj se informacija upućuje ne odgovara eksplicitno nivou realnog gledaoca (PR4) – koji u krajnjoj liniji jeste ciljani adresat – već se lik publici obraća kao „grupi slučajno prisutnih posmatrača“⁵⁶, što bi zapravo odgovaralo kategoriji fiktivnog ili spontano konstituisanog recipijenta (PR3), što će u analizi Popovićevih dela biti detaljnije razmatrano.

Kao poseban retorički fenomen u funkciji posrednika između gledaoca i dešavanja na internom planu igre, javlja se i *solilokvij*. Kao oblik monološkog saopštavanja, solilokvij predstavlja još jednu od formi epskog udaljavanja od intersubjektivnog sukoba u drami⁵⁷, koji se kroz različite dramske forme u XX veku razvija u dva pravca – ka redukciji retoričkog materijala (*tišina*⁵⁸), ili ka kumulaciji i svojevrsnoj muzikalizaciji verbalnih struktura. Priroda solilokvija određena je motivisanošću govora na internom komunikacijskom nivou, bez razlike da li su sem govornika na sceni prisutni i drugi likovi. Drugim rečima, solilokvij pripada nivou epske komunikacije ukoliko iskaz nije direktno usmeren ni na likove na sceni, niti neposredno na publiku, koja je podrazumevani adresat, već u obraćanju samom sebi govornik eksplicira intimnu dilemu, iznosi subjektivni stav, refleksiju ili lični pogled na određeni pojam. Kao jedan od školskih primera koji bi ilustrovao ovo tvrđenje, jeste završni monolog Popovićevog Bore šnajdera, koji putem duge i zvučne tirade – bez jasno naznačenog recipijenta na koga je verbalni sadržaj adresovan – reklo bi se, samom sebi, sublimira čitavu značenjsku skalu komada u celini. Kako je već konstatovano, u situacijama kada ostali likovi odsustvuju sa scene, solilokvij nije i nužno kategorija epskog posredovanja, jer ukoliko monološke refleksije određenog lika ostaju motivisane na internom komunikacijskom nivou, to jest zadržavaju preference psihološki motivisanog i verodostojnog govora, a pritom i pronalaze verodostojnog adresata, onda solilokvij nije (eksplicitno) sredstvo epiziranja.

Na osnovu prethodno obrazloženih tehnika epizacija, koje se sreću podjednako u dijaloškom, kao i u monološkom govornom izrazu, u samom postupku uspostavljanja posredničkog nivoa, evidentna je uslovljenost određenim komunikacijskim pojavama na intersubjektivnom nivou razmene. Pojave koje ćemo nabrojati, označavaju – nekad i sasvim tanku – granicu između mimetičkog i epskog diskursa u drami:

⁵⁶ Manfred Pfister, *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998, str. 132.

⁵⁷ Peter Sondi, *Teorija moderne drame*, Lapis, Beograd, 1995, str.11.

⁵⁸ Žan-Pjer Sarazak (priredivač), *Leksika moderne i savremene drame*, KOV, Vršac, 2009, str. 190.

- epizirajući lik *jasno je distanciran* u odnosu na situaciju kad komentar upućuje „spolja“ (dolazi do napuštanja vremensko-prostorne deikse);
- kada je očigledno da ne postoji *verodostojni (plauzibilni) adresat* na N1 nivou (publika je fiktivni adresat);
- kada je simptomatičan *nivo apstraktnosti* govorne situacije u kojoj se lik nalazi (publika se oseća kao primarni adresat, dok nivo epiziranja raste sa stepenom apstraktnosti, odnosno liričnosti, literarnosti i refleksivnosti);
- kada je problematična *adekvatnost svesti lika* (dolazi do prekoračenja stanja svesti lika);

U situacijama sa nejasnom (neeksplicitnom) signalizacijom pripadnosti određene epske strukture jednom od komunikacijskih nivoa (N1, N2), koja pritom ne spada *per se* u narativno-epske oblike, jer je tematski utemeljena na internom nivou, dolazi do izdvajanja posebno problematične grupe epskih tehnika, koje Fister naziva *graničnim slučajevima*⁵⁹. U pomenute slučajeve Fister ubraja *ekspozicijske priče* i *glasnikov izveštaj*, koje su po pravilu monološke, kao i mešovite, monološko-dijaloške strukture, kao što su *komentar*, *narativna replika* i *refleksija*. Po Rolanu Bartu, komentar kao fenomen koji stoji između drame i publike, usmeravajući gledaočevu pažnju na skrivena značenja ili druge komentare, očito da predstavlja sugestivnu kategoriju epskog posredovanja, koja obogaćuje i proširuje dimenzije drame, posebno tragedije⁶⁰. Tako shvaćen pojam *komentara*, svojim kodovima upućuje na najšira moguća određenja same radnje, drame u celini ili pojma univerzalnog. Upotreba komentara u komediji nagoveštava kompleksniji problem, ne samo zbog činjenice da komentar može biti dijaloški ekspliciran i da ne postoji ograničenje u pogledu broja likova koji ga izgovaraju, već i zbog specifične, žanrovske upotrebe jezika u komedijama, zbog čega „komentar liči na upad stranog tela kojem nije lako naći mesto u polifoniji dijaloga: koji bi se to glasovi među glasovima učesnika mogli izdvojiti iz radnje kako bi postali njen komentar?“⁶¹

Analiza epskih struktura u Popovićevom netipičnom dramskom diskursu, za koji je već konstatovano da ne poseduje radnju u aristotelovskom smislu, već počiva na nizovima scena –

⁵⁹ Manfred Pfister, *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998, str.136.

⁶⁰ Videti u: Žan-Pjer Sarazak (priređivač), *Leksika moderne i savremene drame*, KOV, Vršac, 2009, str. 83-84.

⁶¹ Isto, str. 83.

slabo ili gotovo nikako povezanih na tematsko-motivskom planu – podrazumeva ustanovljavanje sasvim posebnih i za ovog autora karakterističnih tehnika napuštanja interno-dramskog komunikacijskog prostora. U specifično ustrojenoj organizaciji dramskog teksta, sama radnja, raslojena na nizove malih radnji i organizovana ne kao promena situacije, već kao *događanje*⁶², u značajnoj meri podrazumeva složeno, višeznačno, a katkad i hipotetičko određivanje primesa narativno-epskih slojeva teksta. Povremeno se i ne može govoriti o eksplicitno realizovanim epskim strukturama, već o prelaznim fenomenima, odnosno graničnim slučajevima, zbog čega ni Fisterov registar kategorija epiziranja ne treba prihvatiti kao konačan (na šta autor i sam upozorava), što će pokazati i istraživanje sprovedeno u ovom radu. U prilog ovoj tvrdnji navodimo tri karakteristične pojave vezane za dijalog, odnosno monološki govor, a to su *monologizovanje dijaloga* i *dijalogizovanje monologa*, kao i *polilog*, odnosno fragmentarna dijaloška razmena, koju Sarazak naziva „dijalogizmom najmanjih dimenzija“⁶³, o čemu će kao dominantnom principu liminalne dijegeze u delima Aleksandra Popovića detaljno biti reči.

U situacijama gde dijaloški potencijal slabi usled poremećaja u komunikaciji kao posledica niza najrazličitijih faktora (različitost u referencijalnim kontekstima iskaza likova, prekidi u kanalima komunikacije, različitost kodova), ili pak s druge strane, sve većeg konsenzusa među likovima, javljaju se ova dva specifična oblika monološkog govora. Sprovedeni od strane likova koji učestvuju u radnji, oni sami po sebi ne predstavljaju nužno dijegetičke fenomene, ali imajući u vidu način na koji Popović postupa sa verbalnim materijalom u ovim slučajevima, kada dolazi do stihomitija, eholalija, literarizacija govornih činova i brojnih apstraktnih sonornih poigravanja – koja su u skladu sa principima slobodne igre i improvizacije neretko sama sebi svrha – većinu ovih slučajeva tretiraćemo kao posredovne strukture koje se liminalno (granično) i punktualno pojavljuju⁶⁴. Naglašavanje vremenskog rasepa između plana realiteta publike i fiktivnog realiteta dramske igre, to jest *anahronizam*, takođe ima za cilj stvaranje antiiluzionističkog efekta, jer ogoljuje fikcionalnost same igre. U jezičke tehnike epizacije spada još i *sentenca*, koja je sama po sebi rezultat dešavanja u interno-komunikacijskom sistemu, ali koja gledaoca, kao ciljanog adresata, stavlja u dominantniji položaj u odnosu na dijaloškog partnera. Ovaj poslednji segment veoma je karakterističan za ukupan dramski opus Aleksandra Popovića i biće naknadno razmatran.

⁶² Manfred Pfister, *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998, str.292.

⁶³ Žan-Pjer Sarazak, *Poetika moderne drame: od Henrika Ibzena do Bernara-Mari Koltesa*, Clio, Beograd, 2015, str.151-152.

⁶⁴ Videti u: Manfred Pfister, *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998, str.131.

Nešto modifikovan i dopunjen repertoar epskih komunikacijskih struktura, to jest, dramaturških tehnika epiziranja, koji je u svojoj studiji ponudio Manfred Fister, predstavljen šematski, izgledao bi ovako:

EPSKE KOMUNIKACIJSKE STRUKTURE (TEHNIKE EPSKE KOMUNIKACIJE)		
	VERBALNO	NEVERBALNO
AUTORSKO EPIZIRANJE	<ul style="list-style-type: none"> • Autorski pomoćni tekst (deskriptivnost, literarnost, narativnost); • Projekcije; • Trake s natpisima; • Naslovi scena; • Montaža/kolaž (prekid prostorno-vremenskog kontinuuma, aranžman scena sa različitom vremensko-prostornom deiksom, diskontinuitet); 	<p>Razotkrivanje pozorišnog aparata (antiidentifikacijski glumački stil, distanciranje glumca od uloge – <i>Gestus des Zeigens</i> (Breht), razotkrivanje scenografije, antiiluzionističko “osveščivanje” kulisa i rekvizita);</p>
EPIZIRANJE LIKOVIMA	IZVAN DRAMSKE IGRE	<ul style="list-style-type: none"> • Prolog (lik izvan N1); • Epilog (lik izvan N1); • Hor (kolektiv likova izvan IKS); • Rediteljski lik (“pevač”, “izvikivač”, “tumač”, “reditelj”, “konferansje”); • Solilokvij;
	UNUTAR DRAMSKE IGRE	<ul style="list-style-type: none"> • Prolog (<i>Amfitrion</i>); • Epilog (<i>Bura</i>); • Hor (delujući “lik”/zainteresovani posmatrač/pasivni posmatrač); • Song (neposredni komentar, razotkrivanje fikcionalnosti, kritičko distanciranje [Breht]); • Govor u stranu <i>ad spectatores</i> (monološki, dijaloški); • Ex persona (prekidanje iluzije u formi “iskakanja” iz uloge, naglašavanje momenta igre); • Solilokvij; <p><i>GRANIČNI SLUČAJEVI:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ○ Ekspozicijska priča; ○ Glasnikov izveštaj; ○ Refleksija (monološki/dijaloški); ○ Komentar (radnje, drame, sveta); ○ Narativna replika (katalogizovanje, nabranje); ○ Sentenca; ○ Anahronizam;

Grafikon br.3. Opšti pregled tehnika epizacije

LJUBINKO I DESANKA

Podatak preuzet iz upitnika za *Leksikon pozorišnih umetnika Jugoslavije*⁶⁵ otkriva 1953. godinu kao prvobitni mogući datum nastanka *Ljubinka i Desanke*, uvodnog Popovićevog komada, izvedenog deceniju docnije. Kao i drugi njegovi radovi, koji su uporedo sa pozorišnim angažmanom nastajali za potrebe radija i televizije, i dramski prvenac Aleksandra Popovića skrenuo je na sebe pažnju celokupne javnosti, izazivajući oprečna mišljenja. Više nego simbolično, premijera *Ljubinka i Desanke*, 30. decembra 1964. godine, korespondira sa početkom rada nove zgrade „Ateljea 212“, teatra koji je jasno definisao svoju orijentaciju i prema savremenom domaćem tekstu i prema evropskoj avangardi. Nakon premijere ove jednočinke, nije bilo sumnje da je novi autor uspostavio jasne značenjske i poetičke veze sa svojim evropskim prethodnicima, Joneskom, Beketom i Adamovim, uvodeći u domaći teatar temu iščekivanja, tako svojstvenu dramskom modelu koji je najčešće definisan sintagmom drama apsurdna.

Dramski mehanizam *Ljubinka i Desanke* nije se iscrpljivao samo na nivou postupka karakterističnog za ovu vrstu teatra, u kome „situacije mogu da se nižu, a da se sasvim ukine dramska progresija“⁶⁶, već je najavio radikalno izmenjen odnos prema jeziku kojim se služe likovi. Prevažodno u inicijalnoj fazi Popovićevog pozorišno-dramskog angažmana, organizacija jezičke građe suprotstavlja se osnovnim načelima komunikacije, dakle deluje kao nesporazum, a paradoks leži u tome što je u ovom komadu upravo nesporazum „pokretač dramskog mehanizma“⁶⁷.

⁶⁵ Podatak navodi Gordana Todorčić: *Ludus i logotezis Aleksandra Popovića*, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2012, str.83.

⁶⁶ Mirjana Miočinović (predgovor), *Izabrane drame*, Aleksandar Popović, Nolit, Beograd, 1987, str.18.

⁶⁷ Isto, str.28.

AUTORSKO EPIZIRANJE

Podnaslovom *Ljubinka i Desanke*, koji glasi “farsa i po”, autor je nagovestio još jedan postupak, koji će ostati neodvojiv od njegove inicijalne faze stvaralaštva, a to je pseudodefinisanje žanra. Sama naznaka da je u pitanju „farsa“ nagoveštava „opštu parodijsku intonaciju“⁶⁸, najavljuje komičku igru sa motivima iz svakodnevnog života, ali i nagoveštava tendenciju ka teatralizaciji, to jest, kako ćemo kasnije konstatovati, relativizovanje odnosa sveta likova i sveta gledalaca. Ovakav koncept, najavljen već u uvodnoj sceni – indiciranjem da likovi i publika dele isti prostor – sproveden je kroz čitav komad kao vid aktivnog prisustva autorskog subjekta i njegovih prikrivenih intencija.

Uvodni autorov komentar, kojim se dramski tekst stavlja u određenu stilsku ili tematsku perspektivu, kod Popovića po pravilu stoji ispod spiska *dramatis personae*, i postaje s vremenom sve apstraktniji, sve više ironičan i aluzivan, a neretko i lirski intoniran. Ovaj eksterni sloj dramskog teksta, kao pojavu prisutnu bez izuzetka u svim fazama Popovićevog teatarskog angažmana, nadalje ćemo u ovom istraživanju tretirati kao *autorov opšti uvodni komentar*. Ova deskriptivna, ponekad aluzivno ili ironijski intonirana sintagma, predstavlja uvodnu epsku strukturu, koja po svojoj prirodi može pokrivati sva tri značenjska područja – radnje, drame i društva (sveta). Razvoj ove pojave uspostavljanja epskog komunikacijskog sistema kreće se od krajnje konkretnog i naoko realističnog „događa se po kiši u parku, na klupi“ u *Ljubinku i Desanki*, potom prilično neodređenog „događa se ovde, kad danju-nekad noću“ u *Čarapi od sto petlji*, preko ironičnog „događa se čak i to u burnom toku mirne izgradnje“ u *Razvojnom putu Bore šnajdera*, do sasvim filozofskog, višesmislenog i apstraktnog u isti mah – „događa se u Platonovoj Pećini“ u komadu *Ružičasta noć*. U *Ljubinku i Desanki*, autorski opšti uvodni komentar daje sasvim deskriptivne naznake, koje ne najavljuju bilo kakave relevantnije aspekte drame. Ovim autorskim signalom sugerira se potencijalna statičnost komada, kao i činjenica da je farsični materijal (uprkos dinamičnoj prirodi žanra) zapravo „situacija koja može biti konstantna“⁶⁹.

Jednom opširnijom i autotematičnom didaskalijom autor sam određuje trenutak formalnog otpočinjanja druge, dopunske, one „i po“ faze radnje komada, potvrđujući početno načelo da je u pitanju farsična igra, to jest sama predstava. Na taj je način subjektu epske forme

⁶⁸ Isto, str.9.

⁶⁹ Mirjana Miočinović, „Scenska igra Aleksandra Popovića“, *Eseji o drami*, Vuk Karadžić, Beograd, 1975, str.102.

omogućeno da u ime autora vidljivo i otvoreno vrši uspostavljanje posredničkog komunikacijskog sistema: „*Odlazi i tu se farsa završava, pa odavde nastaje ono resto pola; ko je za pauzu, ovde joj je mesto. Ko nije za pauzu? Igra se nastavlja ...*“⁷⁰. Kraj komada još snažnije ističe posredovanje autorskog epskog subjekta, koji u sekundarnom tekstu, u formi indikacije (reditelju ili glumcu) nalaže Ljubinku da se „obradi publici“ i kroz poslednju repliku direktno naglasi da je ukupna scenska događajnost bila vrsta dogovorene igre („markirane karte“), koja bi mogla da bude ispričana ponovo, ali na drugi, to jest, neki njegov način. Autor je kroz ovaj završni postupak jednog od likova – koji u poslednjem monologu kroz sijaset nepovezanih komentara i retrospekcija, pogledavši u sat kao da unapred zna trenutak svršetka predstave, naglo okonča čitavu igru – potvrdio cikličnu strukturu farsične igre i okvir koji je na početku određen opštim autorskim uvodnim komentarom. Ponovljivost igre proistekla je iz upravo iz ovakvih prekida, koji fragmentiraju radnju na dramskom nivou i koju likovi čine kako bi ta ista igra ponovo postala moguća u nekim novim ili drugačijim okolnostima. Ovu pojavu Sarazak svrstava u antimimetičke postupke dedramatizacije, gde sintagmatski razvoj radnje biva zamenjen “paradigmatskim odvijanjem njenih alternativnih mogućnosti”⁷¹.

VERBALNO EPIZIRANJE LIKOVIMA UNUTAR DRAMSKE IGRE

Kako je već napomenuto, osnovni faktori, koji u slučajevima govora likova uključenih u radnju određuju nivo i intenzitet epskog posredovanja, jesu, pre svega, postojanje verodostojnog primaoca na unutrašnjem nivou razmene, odnosno stepen motivisanosti govora, koji u slučajevima kada su replike nedovoljno jasno opredeljene ka primaocu ili apstraktno intonirane, menja prirodu dramskog komunikacijskog procesa, tako da empirijska publika biva implicitno označena kao primarni adresat. To su situacije u kojima se dramski likovi distanciraju od radnje, odnosno dovode do prekida komunikacije na unutrašnjem nivou, postajući komentatori nekog aspekta drame ili posrednici u prenosu informacija. U tim slučajevima reč je o verbalnom epiziranju likova uključenih u radnju. Potencijalne nosioce posredujućih komunikacijskih sistema prepoznamo pre svega među tradicionalnim dramskim likovima koji se pojavljuju u prolozima i epilogima, zatim u slučajevima individualnog, ali i horskog pošiljaoca komentara, dok se sama tehnika epskog posredovanja može identifikovati

⁷⁰ Aleksandar Popović, *Izabrane drame*, Nolit, Beograd, 1987, str. 59.

⁷¹ Žan-Pjer Sarazak, *Poetika moderne drame: od Henrika Ibzena do Bernara-Mari Koltesa*, Clio, Beograd, 2015, str.35.

na nivou monološke i dijaloške forme⁷². Problem višeznačnog i kompleksnog epskog posredovanja najavljen je u prethodnim razmatranjima, kada je bilo reči o epskim strukturama koje nisu povezane sa govorom. Epske tendencije likova na govornom planu mogu dovesti do usložnjavanja komunikacijskih pozicija, i to u situacijama kada lik ne napušta eksplicitno interno-dramski nivo.

Od karakterističnih epskih tehnika, koje su po svojoj prirodi najčešće jednoznačne, kao i u većini Popovićevih komada, u *Ljubinku i Desanki* pojavljuje se *song*, koga savremena teorija drame tretira kao pojavu ekvivalentnu ulozi hora u klasičnoj drami⁷³. Pritom se prevashodno misli na onu vrstu modernog songa, koji svojom funkcijom figurira u praksi epskog teatra i teorijama njegovog tvorca, Bertolda Brehta. U prirodi takvog songa, koji je slabo motivisan ili čak potpuno nemotivisan na internom komunikacijskom nivou, jeste da očigledno prekida radnju, koristeći pun kapacitet *ad spectatores* obraćanja. Takva vrsta prekida interne komunikacije ima za cilj da komentariše samu igru, da je na taj način razobličava, demistifikuje i postiže antiiluzionistički efekat. Neki istraživači Popovićevog dela⁷⁴ naglašavaju da songovi u *Ljubinku i Desanki* mogu imati trojaku namenu – da budu u funkciji dopunske karakterizacije likova, da pojačavaju efekte “igre u igri” i da, konačno, budu svojevrsni narativni komentari drame, odnosno same radnje.

Kao i u ostalim Popovićevim komadima, songove izvodi individualni ili kolektivni lik, što uspostavlja još snažniju asocijativnu vezu sa tradicionalnim horom, koji bi po Fisterovoj klasifikaciji mogao biti prezentovan od strane likova uključenih u radnju ili onih koji deluju izvan nje. U trenutku kada Popović u komad uvodi novi lik, glumca-zabavljača Avgusta, jedna epizoda puna iščekivanja i nesporazuma između muškarca i žene, slučajno zastalih “po kiši, u parku, na klupi”, kao da je iscrpla svoj statični potencijal i bliži se promeni: zbližavanju Ljubinka i Desanke. To svojom pojavom na sceni pojašnjava Avgust, koji sa žirado šeširom na glavi i gitarom u rukama, izvodi šlagere na temu ljubavnih odnosa. Njegova muzička improvizacija, vodviljski slobodna, stilski raznorodna i prepuna opštih mesta, na jeftin i banalan način komentariše situaciju na internom planu, odnosno unapred razobličava ljubavni zaplet u najavi, istovremeno postajući deo tog istog komunikacijskog plana. Avgustovi napevi (songovi) na ovom mestu u komadu nesumnjivo predstavljaju eksplicitan epski komentar, što

⁷² Kao primer Fister navodi tehniku direktnog obraćanja publici – *ad spectatores* kroz obe forme dramskog govora, dakle u formi pojedinačnog ili grupnog epiziranja (Fister, 1997:211).

⁷³ Videti: Manfred Pfister, *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998, str.129.

⁷⁴ Gordana Todorčić, *Ludus i logotezis Aleksandra Popovića*, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2012.

se dokazuje “analizom odnosa između songa i njegovog dramskog konteksta”⁷⁵, budući da Avgustova pojava na sceni ni na koji način ne proističe iz prethodnog dijalogiziranja, a sama sadržina songa ima anticipativnu i komentarišuću funkciju u odnosu na dešavanja na internom planu.

Pojavljivanjem Avgusta kao izvođača songova i autorovom napomenom da on “glumi svoju tačku”, to jest, kako to napominje Breht, da glumac koji peva ne prezentuje samo svoj lik, već prikazuje i pevača⁷⁶, postaje jasna epska upotreba songa i pojavljivanje lika koji “skoro u potpunosti nestaje iza glumca u ulozi pevača komentatora”⁷⁷. Na relaciji songa i dramskog konteksta, prepoznaje se tendencija ovog lika da se samoprezentacijom preporučuje kao “lik iz komada”, to jest da se eksplicitno predstavlja kao glumac i da je u tom smislu potencijalni (epski) tumač autorovih načela, njegovih namera i pogleda na svet. Identičan koncept Fister konstatuje u Brehtovoj pesmi u komadu *Kupovina mesinga (Messingkauf)*, gde je prepletanje lika iz komada i nosioca songa u autorovom uputstvu doslovno: “Glumci se pretvaraju u pevače. Drukčijim držanjem obraćaju se publici, još uvek su likovi iz komada, ali sada se i otvoreno ponašaju kao da znaju piščeve namere.”⁷⁸ U skladu sa ovom i još jednom sličnom Brehtovom indikacijom iz “Napomena uz *Operu za tri groša*”, stoji i konačna namera autora *Ljubinka i Desanke*, koji je Avgustu, uz gitaru dodelio i ulogu glumca-zabavljača. Drugim rečima, “ličnosti uključene u fabulu pretvaraju se u ličnosti koje igraju tu fabulu”⁷⁹. U pokušaju da klasifikuje načela igre u Popovićevim komadima, Mirjana Miočinović ovakav proserde pisca definiše kao “igru o igri”⁸⁰.

Song je samo povod da Avgust i na nivou replika nastavi sa teatralnim komentarisanjem događaja na nivou dramske igre, pa da čak i pojašnjava kako je u pitanju “komad s pevanjem”, a da su to što izvodi scene “iz jednog francuskog vodvilja od Siniše Pižona”, odnosno – dodatno ironizirajući ljubavnu scenu koju je zatekao – da je reč o komadu “*Ljubavni jadi neutešne Side* od Hristivoja Šubarevića, učitelja u penziji”. Identičnost sveta na sceni sa elementima iz Avgustove priče, istovetnost postupka vodviljizacije sa opisom nekog bulevarskog pozorišta i načina na koji je ono funkcionisalo, više su nego očigledni postupci komentarisanja radnje i drame. Na ovaj način Avgust ne demistifikuje samo banalnost jedne melodramske scene, već

⁷⁵ Manfred Pfister, *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998, str.130.

⁷⁶ Bertold Breht, *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1979, str.55.

⁷⁷ Isto, str.130.

⁷⁸ Isto, str.129.

⁷⁹ Mirjana Miočinović, „Scenska igra Aleksandra Popovića“, *Eseji o drami*, Vuk Karadžić, Beograd, 1975, str.112.

⁸⁰ Isto, str.113.

pre svega, insistiranjem na sopstvenoj teatralnosti, razobličava fiktionalnost dramskog koncepta, stavljajući na taj način “do znanja da vodi računa o gledaočevoj percepciji”⁸¹. Relativnost sveta dramskih likova analogna je sumnjivoj autentičnosti sveta publike – u gledalištu je moguće potražiti i naći glumce (likove), kao što se i među samim likovima na sceni da ustanoviti diferencijacija na svakodnevne pojave i “glumce”. Ovaj princip potvrđuje se i kroz Avgustov monolog u kome on, osvrćući se retrospektivno na svoju glumačku karijeru, tokom koje je igrao vatrogasca, opisuje svoju ulogu i kostim, ali napominje da taj vatrogasac nije i vatrogasac koga je spazio u gledalištu (*gest pokazivanja*⁸²). Kada uspe da konačno i verbalno artikuliše svoj stav, Avgust euforično sublimira svoje postupke u jednoj replici – “Ti!!! Svi vi!!! Ceo ovaj grad!!! Sve je to jedan cirkuz!!!”, naglašavajući na taj način ontološku korespondenciju dva sveta – publike (grad) i izvođača na sceni (cirkus).

Lik Avgusta zanimljiv je i po tome što na kraju komada, dok napušta scenu, kao da po intenciji autora uspeva da i praktično potvrdi svoju funkciju aktivnog deziluzioniste u *Ljubinku i Desanki*. Ganut činjenicom da je pronađen njegov boemski šešir – što je još jedan od povoda za solilokvij i *retrospektivnu refleksiju* u formi okvirne priče iz prošlosti – Avgust kao da odustaje od komunikacije sa likovima prisutnim na sceni, tražeći u publici posvećenijeg (verodostojnijeg) slušaoca, što autor eksplicitno i otkriva u sekundarnom tekstu: “*On se više obraća publici, kao da ovi i ne postoje tu.*” Budući da ostali likovi ne odustaju od dijaloga sa Avgustom, aktivno prateći njegovo kretanje “*po dužini rampe*”, kao i sadržaj njegovog solilokvija na temu izgubljenog šešira, postavlja se pitanje opravdanosti argumentacije da Avgustovo nejasno udaljavanje sa plana interne komunikacije i diskretno obraćanje publici, bude označeno kao *govor u stranu (a parte)*. Ovako realizovane tehnike epiziranja, povod su da u daljoj analizi ovih fenomena naznačimo postojanje kompleksnih i višeznačnih posredujućih (dedramatizujućih) struktura u delima Aleksandra Popovića.

Osoben, krajnje živopisan i za Popovića karakterističan sloj epizirajućih struktura na nivou čitavog njegovog dramskog rukopisa, jesu *sentence, izreke i sintagmatske fraze*, koje u funkcionalnom smislu podrazumevaju lapidarno, ali i jezgrovito izražavanje, čime određen iskaz postaje kumulativan i slikovit, služeći pri tom i kao alibi za travestiranje drugačijih sadržaja. Sugestivni, sonorni, živopisni i višeznačni izrazi, bivaju umetnuti u repliku na internom nivou, inicirajući tako posrednički komunikacijski sistem. Smisao takvih iskaza može delimično da korespondira sa interno-dramskom situacijom, ali je jasno da umetnuti delovi

⁸¹ Žan-Pjer Sarazak (priređivač), *Leksika moderne i savremene drame*, KOV, Vršac, 2009, str.187.

⁸² Manfred Pfister, *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998, str.136.

(sentence, izrazi) od gledaoca zahtevaju dopunsko angažovanje na planu dešifrovanja smisla i da delo percipira u obilju njegovih potencijalnih značenja – verbalnih ali i akustičkih. Reč je o situacijama u kojima “epsko ja” na nivou likova uključenih u radnju, mestimično, to jest punktualno, probija interni plan odnosa, očučujući dramski izraz, unoseći elemente apstraktnosti, aluzivnosti i metatekstualnosti.

Aluzivna *refleksija, komentar, sentenca, nabranje, poetska replika* – pripadaju repertoaru onih Popovićevih epizirajućih sredstava, čija je specifičnost po Fisteru u tome što nisu jasno distancirani od dijaloga ili monologa na unutrašnjem nivou igre, već se “punktualno pojavljuju”⁸³. Ove strukture nisu uvek poslovične prirode, kako bi se u Popovićevom slučaju činilo na prvi pogled, budući da ne poseduju nužno bilo kakav didaktički značaj. Međutim, one su eksplicirane kao izreke, to jest, predstavljaju oblik izražavanja koji se stapa sa linijom govora, pa je od likova u *Ljubinku i Desanki* moguće čuti niz *komentara*, koji podvlače i dopunjuju smisao pojedinih dramskih situacija: “sve okruglo, pa na čoš”, “danas jeste, a sutra niste”, “teško je sitog nahraniti”, “koji nije za tuđu, nije ni za svoju”, “ko može da prolongira, taj može i da reflektira”, “ljubav ko mokro ćebe”. Na ovaj način, epsko dopunjuje dramsko, tumači ga i osvetljava iz uglova koji ne pripadaju dramskoj igri, “vodi igru protiv nje i s njom”⁸⁴.

Kada je u pitanju epiziranje likovima uključenim u radnju, do sada je uglavnom bilo reči o slučajevima vezanim za individualne iskaze likova. Za komade iz rane faze stvaralaštva Aleksandra Popovića – kako će i u kasnijem istraživanju biti potvrđeno – karakterističan je jedan osoben proseed, kojim se bez najave i posebne motivacije na planu dramske igre, prekida niz sukcesivnih scena i kroz iskaze više likova neprimetno napušta plan elementarnog zbivanja. Radi se o većim dijaloškim celinama, slabo ili nikako utemeljenim na internom nivou komunikacije, koji se po specifičnoj, refleksivno-epskoj ili retrospektivnoj logici likova, nameću kao komentar same radnje. Reč je o pojavi strukturno različitoj u odnosu na punktualno epiziranje, budući da je reč o većim tekstualnim celinama, organizovanim dijaloški u situacijama sa dva ili više scenski prisutna lika (*duolog i polilog*)⁸⁵.

U *Ljubinku i Desanki*, ova pojava koja je identifikovana u dvema situacijama i to samo u prvom delu komada, otvara pitanje uloge specifičnih dijaloških formi sa epskom funkcijom u situacijama kada je komunikacija između likova organizovana kao *monologiziranje dijaloga*

⁸³ Isto, str.131.

⁸⁴ Žan-Pjer Sarazak (priređivač), *Leksika moderne i savremene drame*, KOV, Vršac, 2009, str.40.

⁸⁵ Manfred Pfister, *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998, str.214-215.

ili kao *dijalogiziranje monologa*⁸⁶, prosedeima kojima će Popović redovno pribegavati i u kasnijim stvaralačkim fazama. Ova se pojava očituje u situacijama kada likovi u dijalogu diskretno, odnosno nedovoljno jasno, napuštaju nivo interne razmene, započinjući spontano repliciranje koje se ne naslanja na prethodne iskaze, niti nalazi uporište u potonjim scenama i u kojem svaki govorni čin predstavlja neku vrstu individualne refleksije/evokacije, vezanu za događaj iz prošlosti, to jest, sasvim apstraktno iskustvo lika. Dokaz da se ovakve tirade samo prividno odvijaju u dijaloškoj formi, odnosno kao *dijalogizirani monoloz*, jeste činjenica da zbog međusobne “suprotstavljenosti semantičkih konteksta”⁸⁷, svaki od individualnih iskaza, formalno istrgnut iz sistema dijaloga, sam za sebe predstavlja situacijski definisan monolog, a u nekim slučajevima i solilokvij. Dramatičari koji pripadaju ovom periodu, ne samo da su skloni autotematizovanju određenih delova narativa, već ponekad kroz iskaze likova otkrivaju samu prirodu pojedinih tehnika građenja komada, kao što je dijalogizovani monolog, pa se tako kod Beketa u *Čekajući Godoa* odvija kratka dijaloška razmena koja pomenutu tehniku i doslovno artikuliše:

VLADIMIR: Oni govore svi u isti mah.

*ESTRAGON: Svaki za sebe.*⁸⁸

U definisanju poliloga i određivanju njegove uloge u savremenoj drami, Sarazak ide još dalje, objašnjavajući da je u pitanju “dijalogizam najmanjih dimenzija”⁸⁹, sasvim primeren egzistencijalnom statusu savremenog čoveka, koji u mnoštvu i kakofoniji glasova ne čuje druge, ali ne razume ni svoj sopstveni glas. Bilo da je reč o “usamljeničkom govoru u više glasova” ili “o ostrvski razuđenom dijalogizmu”⁹⁰, nema sumnje da su poliloške deonice, o kojima će tek biti reči i koje u kasnijim radovima Aleksandra Popovića zauzimaju centralno mesto u rasporedu i organizaciji epskih komunikacijskih struktura, predstavljaju “pseudodijalog”, rasparčavanje smisla, i naposljetku, prekid eksplikacije konvencionalnog smisla na N1 nivou verbalne razmene.

Među subjektima koji kod Popovića konstituišu dijalogizovani monolog – a to su u oba slučaja Desanka, Ljubinko i Avgust – činjenica je da ne postoji jači intersubjektivni polaritet,

⁸⁶ Isto, str.199-201.

⁸⁷ Isto, str.201.

⁸⁸ Samjuel Beket, *Izabrane drame*, Nolit, Beograd, 1984, str.89.

⁸⁹ Žan-Pjer Sarazak, *Poetika moderne drame: od Henrika Ibzena do Bernara-Mari Koltesa*, Clio, Beograd, 2015, str.147.

⁹⁰ Isto, str.148.

nitni neka definisana napetost, sem uslovne verbalne opreke ostvarene kroz odvijanje fatičke komunikacije. Iz tog razloga se iza njihove razbijene dijalogizacije ne nazire ni jedan zajednički ili bar donekle celovit tematski kontekst. Kada u prvom slučaju komunikacija “sklizne” iz nesporazuma prepoznavanja u raspravu o muško-ženskim odnosima, svaki od likova upućuje svoj komentar sa krajnje hipotetičnim adresatom na internom nivou, jer su njihove retrospekcije apstraktne, lišene logike i konkretne motivisanosti. U trenutku kada se Avgust seća grehova iz mladosti, prepričavajući delove nekih banalnih epizoda, a Desanka nepovezano polemše o preljubama, Ljubinkovo uopšteno repliciranje ne nalazi konkretnog adresata među ostalim dramskim subjektima. Posmatrani zasebno, van konteksta dijaloga, tri govorne linije predstavljaju tri zasebna monologa određena situacijskim kriterijumom, to jest činjenicom da se likovi međusobno apstrahuju, a to znači da predstavljaju usamljene govornike čiji su monolozi konvencionalni i neakcioni⁹¹. Opisana epizoda, čija se tema uslovno može odrediti kao komentar ljubavnih nesporazuma u formi *dijalogizovanog monologa*, intencionalna je u epskom smislu utoliko što na izvestan način komentariše samu radnju, odnosno osnovnu tematsku liniju susreta likova na sceni i prirodu njihove igre, neuslovljene ničim drugim do verbalnim potencijalom i činjenicom da se taj potencijal – u slučajevima kada su izražajni kodovi naglašeno divergentni, te likovi neminovno zapadaju u komunikacijski ćorsokak – nameće kao poremećaj samog komunikacijskog procesa.

Drugi slučaj, koji je još karakterističniji primer epski intoniranog *poliloga*, obeležen je jednom simultanom radnjom – sahranom, koja protiče uz zvuke posmrtnog marša i komentare što ih u nepovezanim delovima šalju Avgust, Desanka, Ljubinko, ali i “nerazgovetan glas iz daljine”. U makabrističkoj atmosferi, postavljeni u teihoskopsku situaciju, isti likovi – sa pridodatim posmrtnim govorom u formi glasa iz daljine – ponovo ostvaruju svoju funkciju epskog posredovanja i to kroz formu razuđenog dijalogiziranja. I dok je za Avgusta pogreb samo povod da naširoko prepričava povest o pokojnom Spasoju, njegovom rođaku, koji bi mogao biti čovek o čijoj je sahrani reč (a možda i ne), Desanka ogorčeno nastavlja svoju priču o problematičnim odnosima polova i muškarcima kao preljubnicima, a Ljubinko neobavezno polemše o odnosu mladosti i starosti, za to vreme, u pravilnim razmacima, “nerazgovetan glas iz daljine” dobacuje nepovezane komentare same sahrane, koji u još većoj meri doprinose kakofoniji i komunikacijskom ćorsokaku u koji su zapali likovi na sceni:

⁹¹ Videti više u: Manfred Pfister, *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998, str.207.

Avgust: I od onog vremena, otkako je uveo tu namigušu u kuću, počeo njemu da se priviđa crni mačak na krovu... svake noći!...

Ljubinko: To vam najiskrenije kažem!... ja ne zavidim ni jednom mladiću... i ne bih želeo da se nađem u njegovoj koži... nema u tim današnjim mladićima života!... nema vatre!... pogledajte vi moj obraz!... ja sam ovako rumen i usred zime!...

Nerazgovetan glas iz daljine: Tebe više nema, ali ti si tu!...

Desanka: Kažu: koji nije za tuđu, nije ni za svoju!... al' misle samo na ono, a da l' on vuče u kuću ili mu sve razvuku opajdare – to ne kažu!...

Avgust: Na kraju vam moj Spasoje...

Ljubinko: A mnoge žene su vam graknule: samo neka je mlad!... pa makar bio zdrav kao isprebijan!...

Avgust: Kažem: "moj", jer tek sad sam od naroda doznao da mi on dođe kao neki daljnji rod...

Desanka: More ni jedan ženskaroš nije zaslužio da njegova žena jednu suzu pusti za njim, kad se otegne!...

Avgust: Moja majka bila švalerka njegovom očuhu... bestraga im glava!... spandali se u kancelariji, pa kad su ih napipali u krađi, sve se obelodanilo!... pukla bruka naveliko!...

Ljubinko: Da sam ja žensko, ja bih prvo od svakog tražio lekarsko uverenje!... pa da vidimo onda ko je zdraviji!... ja od septembra prošle godine nisam bio kod lekara!...

Avgust: I moj vam Spasoje od tih priviđenja pošasavi!...

Ljubinko: Cvikeri mi nisu potrebni!... a danas svaki drugi balavander natakarčio đozluka!... i to mi je neka mladost!...

Avgust: I juče po podne... posle kratke, ali podmukle bolesti, naš voljeni Spasoje ispusti svoju plemenitu dušu i srce čisto kao cvet!...

Nerazgovetan glas iz daljine: Napustio si nas zauvek, ali mi ćemo te zadržati!...

Desanka: Kavaljer još i može da bude mangup, ali venčani muž!...

Avgust: Narod već zucka da je ona opajdara plaćala žicare da svake noći meću na krov crnog mačka!...

Nerazgovetan glas iz daljine: Spavaj mirno, ostaješ u našim...

Ljubinko: Nema u čoveku ni prave muškosti dok ne prevali pedesetu!... ono je sve dotle neka fertutma... nije to ono!...

Avgust: Sad mi je toliko neprijatno što je ta njegova profuknjača koja ga je spakovala i neka moja vrlo bliska posestrima od tetke, ako se ne varama?...

Nerazgovetan glas iz daljine: Ti si nas iznenadio! Zašto si to učinio?! (str.55-56)

Od početka intoniranja posmrtnog marša, pa do trenutka kada prestaje muzika, traje ovaj neobičan *polilog* kao forma ukrštanja nekoliko međusobno logički nepovezanih i semantički disparatnih solilokvija, što je po Sarazaku istovremeno i oznaka *koralnosti*, budući da likovi svojim iskazima nalikuju raštimovanom horu, a pojedinačnih replika koje čine polilošku celinu u ovom slučaju ima ukupno trideset dva (32).

Od eksplicitnih tehnika epizacije вреди istaći i jedno nesumnjivo naznačeno iskakanje iz uloge na samom kraju komada, o čemu je već prethodno bilo reči. Ovim *ex persona* završetkom, potvrđuje se ludička koncepcija komada, suštinska ponovljivost igre, odnosno opšta relativnost svega prikazanog i završnog trenutka u kome se sjedinjuju kraj i (ponovni) početak komada. Na samom kraju, u trenutku napuštanja scene, Ljubinko se po eksplicitnom uputstvu autora *ex persona* obraća publici, formulišući na taj način komentar komada u celini i ističući prirodu njegove igre: “Ne bežim ja, ko kaže!... možemo mi opet da igramo, ali samo s mojim špilom – ne hvatam se na markirane karte!... c!...”. Komentar demistifikuje igru kao takvu, poistovećujući je sa igrom karata, čije partije liče jedna na drugu, ali od kojih ne postoje dve iste, ali ne po pravilima igre (drame), već po zamisli glavnog protagoniste, koji naglašavanjem ponovljivosti čitave stvari na neki “njegov” način, promovise “ponavljanje-variranje”⁹² kao postupak koji će kroz čitav Popovićev dramski opus biti prepoznatljiva konstanta.

NEVERBALNO EPIZIRANJE

Kada je reč o likovima kao fiktivnim subjektima iskaza, prethodno opisana tendencija epiziranja potvrđena je već na samom početku u sekundarnom tekstu, koji upućuje na to da se Ljubinko kreće “ka rampi”, kao i da izvesnog Venzilovića traži “u gledalištu”. Potreba likova da se u ranoj fazi igre scenski odsutnom Venziloviću (kao adresatu) ne obraćaju u prostoru drame, već u gledalištu, predstavlja prvi pokušaj da se gestualno razotkrije delovanje pozorišnog aparata. Neverbalnim gestom (odlaskom na rampu), usmeravanjem pažnje ka gledalištu i traženjem izvesnog Venzilovića van granica primarnog scenskog prostora, pomenuti lik uspostavlja višeznačan i kompleksan komunikacijski sistem. Uprkos činjenici da

⁹² Žan-Pjer Sarazak, *Poetika moderne drame: od Henrika Ibzena do Bernara-Mari Koltesa*, Clio, Beograd, 2015, str.34.

na internom nivou Ljubinkov gest izlaska na rampu nema pouzdanog adresata – jer je očigledno da priča o Venziloviću ni na koji način ne motiviše drugi lik u dramskoj komunikaciji (Desanka) – Ljubinko ne napušta svoju poziciju u radnji, a istovremeno postaje jasno da se poruka upućuje pre svega gledaocu, koji višestrukim Ljubinkovim izlascima na proscenijum, postepeno, sve više biva uvučen u zamršen odnos među likovima i njihove krajnje nejasne pokretačke motive.

Kroz čak pet izlazaka pred publiku – zadržavajući pritom svoju poziciju zavodnika na internom nivou – Ljubinko sistematski pojačava prenos informacija ka eksternom nivou komunikacije, što nam predočava sukcesivni niz njegovih nastupanja ka gledalištu, čija hronologija izgleda ovako:

1. Ljubinko traži nekog Venzilovića, oslovljavajući ga sa “doktore”;
2. Ljubinko traži istu pojavu, ali je ovog puta oslovljava sa “savetniče”;
3. Ljubinko insinuirá da ga Venzilović izbegava i zamenjuje ga sa nekim (u publici), kome se uz naklon izvinjava zbog zabune, objašnjavajući da je tražena ličnost njegov “kolega”, odnosno “brat”;
4. Ljubinko ugleda Venzilovićevu suprugu koja nekud žuri, saznaje da je njen muž u bolnici i pominje nekakav dug, ali napominje (opet ka publici) da gospođi ne veruje, jer je istog dana iz autobusa spasio Venzilovića;
5. Konačno (“preko rampe”) ugleda Venzilovića, zamera mu što ga izbegava zbog nekakvog duga, tobož se pravdajući što je sve morao da izvede prisilnim putem;

Kako zapravo funkcioniše ova komunikacijska struktura? Na temelju činjenice da Ljubinko prividno (delimično) napušta interni komunikacijski prostor i deluje kao komentator ili tumač jedne epizode koja *per se* ne pripada planu radnje, te se samim tim nameće kao fiktivni posrednik (PO2), pritom se ne obraćajući direktno konkretnom gledaocu (PR4), postavlja se pitanje ko je krajnji adresat u ovakvoj razmeni – da li je to samo primalac u istoj semiotičkoj ravni, dakle fiktivni recipijent (PR2), ili se pak radi o implicitnom (idealnom) primaocu na nivou dela u celini. Činjenica da su informacije, koje su nastale na temelju Ljubinkovog delovanja na rampi, to jest u procesu njegove komunikacije sa scenski neprisutnim likovima (Venzilović, njegova supruga, slučajni prolaznik) – što nesumnjivo odgovara pozicijama fiktivnih primalaca (PR2) – služe kako bi se kamuflirala namera da “publika prepozna sebe

kao primarnog adresata”⁹³, proizvodi zaključak da u ovako organizovanom sistemu posredovne komunikacije ne postoji samo jedan pouzdan, odnosno verodostojan adresat.

Prividno napuštanje prostora scene, latentno distanciranje od drugih likova uključenih u radnju, kao i potraga za drugim (fiktivnim) likovima među gledaocima, ne samo da signalizira antiiluzionističke namere komada i pojavu reverzibilnih značenja (glumci su publika i obrnuto, fikcija je zbilja, sve je relativno, dvoznačno i uzajamno zamenljivo), već su sami elementi epskog, odnosno momenti prekidanja igre, integralni deo Popovićevog prosedea koji upornom repetitijom zapravo pokreće tu istu igru. Ovaj svojevrsni *contradictio in adjecto*, posmatran na različitim nivoima teksta, biće ustanovljen kao jedan od temeljnih principa Popovićeve poetike.

*

U formalno-strukturnom smislu u *Ljubinku i Desanki* do uspostavljanja posredničkog komunikacijskog sistema dolazi ukupno 70 puta. Uz jedan narativni autorski komentar u sekundarnom tekstu i osam scenskih uputstava, autorski subjekt u prvom Popovićevom komadu ne zauzima prostor koji će već u sledećem komadu ovaj sloj dramskog teksta učiniti nezaobilaznim u uspostavljanju epskih komunikacijskih struktura. S druge strane, u opsegu od 384 replika, koliko formalno čini komad, pripadajući likovi na nivou pojedinačnih iskaza i pojava epiziraju u 61 slučaju, od čega 54 puta verbalno i 7 puta neverbalno (gestualno). To znači da je epski potencijal u *Ljubinku i Desanki* najdominantniji u situacijama gde se samoprezentacija likova kao subjekata iskaza odvija na verbalnom nivou, a u odnosu na ukupan broj replika u komadu, učešće ove grupe tehnika epizacije kvantitativno se kreće oko 14%. Donja tabela ilustruje broj i međusobni odnos ustanovljenih tehnika epizacije u komadu *Ljubinko i Desanka* na nivou autorskog sekundarnog teksta, zatim verbalne i neverbalne participacije likova uključenih u radnju:

⁹³ Nebojša Romčević, *Rane komedije Jovana Sterije Popovića*, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2004, str.15.

	TEHNIKE EPSKE KOMUNIKACIJE	AUTORSKO EPIZIRANJE	EPIZIRANJE LIKOVIMA UNUTAR DRAMSKE IGRE	NEVERBALNO EPIZIRANJE
AUTORSKO EPIZIRANJE	autorski tekst	9		7
EPIZIRANJE LIKOVIMA UNUTAR DRAMSKE IGRE	song		5	
	komentar/refleksija		4	
	govor u stranu <i>ad spectatores (a parte)</i>		1	
	solilokvij		4	
	<i>ex persona</i>		2	
	sentenca		6	
	polilog		32 (1)	
UKUPNO		9	54	7

Grafikon br.4. Statistički pregled tehnika epske komunikacije u komadu *Ljubinko i Desanka*

*

Namera autora da svojim prvim komadom odlučno nagovesti diskretno “koketiranje” sa epskim strukturama i pribegavanje svakovrsnim – do tada u domaćoj dramskoj literaturi neviđenim – uspostavljanjima posredničke komunikacije, na kojima će insistirati tokom bezmalo četiri decenije stvaralaštva, vidljiva je već u samom naslovu prvog komada. Priroda tog naslova – *Ljubinko i Desanka* – nagoveštava melodramsku tematiku, koja referira na srpsku književnu tradiciju XIX veka i nazive ljubavnih romana Milovana Vidakovića. Popovićev dramski prvenac neodoljivo je podsećao tadašnje kritičare na daleke epske prethodnike iz epohe sentimentalizma – *Velimir i Bosiljka*, *Siloan i Milena*, *Selim i Merima*, ali i neka slično naslovljena dramska dela, poput Sterijine romantičarske drame *Svetislav i Mileva*. Zanimljiv je podatak da povodom praižvedbe komada (režija: Rade Marković, “Atelje 212”, 1964/1965) ova pojava ne samo da nije promakla ondašnjoj kritici, već se čitava jedna generacija pozorišnih analitičara žestoko upinjala da Popovićev zauman dramski svet po svaku cenu smesti u bilo kakav prepoznatljiv književni kontekst.

Pod naslovom „Dramski feljtonizam“, u *Politici* se povodom *Ljubinka i Desanke* najpre oglosio tada uticajni kritičar Eli Finci, koga je u ponuđenom dramskom materijalu prevashodno

zanimao literarni predložak. Sagledavajući aktuelni komad u ravni dramskog feljtona sa farsičnom strukturom, on je nastojao da književnoistorijsko uporište ovog komada pronađe u romantičnim ljubavnim idilama vidakovićevskog tipa. Finci u osvrtu na izvođenje komada insistira na fabuli, koja je kod Popovića (za razliku od složenog sižejnog koncepta), a u ovom komadu poglavito, od minornog značaja. Finci nastoji da u koncepcijama likova po svaku cenu pronađe obrise psihologizacije, zaključujući da su u osnovi odnosa Popovićevih likova „svakojake banalne proizvoljnosti“⁹⁴. Za njega je pokušaj prikazivanja ljubavnog trougla u kojem ne posreduje nikakva događajnost jedan od glavnih nedostataka ovog Popovićevog komada. Uz kritiku naratoloških svojstava dela, Finci ipak primećuje da je funkcija govora jedan od generičkih faktora ukupne scenske događajnosti. On ispravno konstatuje da Popovićev scenski jezik, pun alogičnosti i inverzija, zvučan, neobičan i krajnje ironijski intoniran, dolazi iz sfere „modernog humora“⁹⁵, odnosno tragikomične farse ili drame apsurdna.

Analogno Fincijevom polazištu u traženju književnih uzora – što bi po kritičarima toga vremena mogao biti ključ za razumevanje Popovića – i Miodrag Protić u časopisu „Književnost“ naglašava da Popovićev dramski svet u nečemu neodoljivo podseća na romantične junake sentimentalne i bidermajer proze, ali za razliku od prethodnih komentatora, on na samom početku ukazuje na bar dve krucijalne činjenice. Najpre, da nije u pitanju zakasneli odjek sentimentalne literature, nego njena parodija, kao i još relevantniju činjenicu da su Popovićeve veze sa vodećim predstavnicima dramske avangarde toga doba – Joneskom, Anujem i Žiroduom – očigledne i nesumnjive. Otkrivanje parodijskog ključa, koji kod Popovića figurira u svim narativnim slojevima dramskog teksta – od autorskih komentara do likova uključenih u radnju, kao i nesumnjive poetičke veze sa savremenicima, ovaj kritički napis Miodraga Protića svrstava u posebno anticipirajuće i precizne kritičke ocene toga doba. Najvažniji zaključak Miodraga Protića svakako se tiče modela scenske stvarnosti, koju kritičar ne vezuje za poznate komičke žanrove, odričući tako mogućnost da je u pitanju komedija naravi. Za njega je Popovićev svet otrgnut od bilo kakve stvarnosti, pa se zato i ne može govoriti o naravima, jer njegovi likovi, koncipirani kao karikature „ne pripadaju životu, ali pripadaju jednoj filozofiji“⁹⁶. Protić takođe identifikuje jezik u komadu kao snažno značenjsko jezgro, koje kroz rekreaciju opskurnog govora stare beogradske periferije, uspeva da stvori neka nova, ali za kritičara ne baš sasvim jasna značenja. Protićevo zapažanje Popovićeve potrebe za teatralizacijom samog pozorišnog čina, odnosno delova teksta koji su otvoreno

⁹⁴ Eli Finci, „Dramski feljtonizam“, *Politika*, 4.1.1965, str. 11.

⁹⁵ Isto, str.11.

⁹⁶ Miodrag Protić, „Dve farse i jedan skeč“, *Književnost*, 1965, XX, knj. XL, 3, str. 250.

autotematični, nagovestiće kasnija istraživanja, a pogotovo zaključke Mirjane Miočinović da je Popovićev model komedije zapravo vrsta pozorišne igre *par excellence*, koja se odvija isključivo u granicama scenskog prostora⁹⁷.

Poslovično strog kritičar, ugledni pisac i profesor, Slobodan Selenić, već samim naslovom teksta objavljenim u *Borbi*, pokušava da otkloni sve dileme o kakvom je pozorišnom događaju reč – „Uzaludan glumački trud“. Selenić konstatuje da je reč o neobičnom, ali manjkavom dramskom štivu, koje je zanimljivo tek kao povod za glumačke improvizacije. Međutim, iako pravilno uočava neke novine u dramskom senzibilitetu, ni Selenić ne uspeva da izbegne zamku potrage za tradicionalnom i sadržajnom fabulom, zbog čega se ne dvoumi oko zaključka kakve je rezultate postigla predstava – „osrednje i skečerske“⁹⁸. Nadgradnju ovako viđenog dramskog teksta Selenić prepoznaje u inventivnosti reditelja, ali i scenografsko-kostimografskim rešenjima, posebno ističući glumačku kreativnost, čije su uloge uspele da komad izvuku iz „totalne trivijalnosti“⁹⁹. Činjenica je da se i Slobodan Selenić koleba oko ponuđenog dramskog modela, ostavljajući otvorenim brojna pitanja, kao što su psihološki i egzistencijalni status marginalizovanih likova, jezik kojim oni govore, ili vrsta humora koji se kod Popovića javlja na neočekivanim mestima. Paradoksalno, završnica njegovog kritičkog teksta demantuje navod iz naslova, pa Selenić konačno zaključuje da pisac ipak poseduje izvesne kvalitete i dar da unese svežinu u dramski izraz, što predstavu konačno ipak ne čini doslovce uzaludnim poduhvatom. Povodom 25 godina pozorišnog delovanja Aleksandra Popovića na domaćim scenama, osvrćući se neizbežno i na njegov prvi komad, Petar Volk zaključuje kako je reč o autoru koji nas “ubeđuje da mu dela ne zastarevaju, da je prema njima nužan i radikalniji odnos jer su puni života, apsurdnosti življenja i neobične poetike”¹⁰⁰.

Sagledavajući mesto Aleksandra Popovića u okvirima epohe, ali i u kontekstu odnosa prema brojnim njegovim domaćim i stranim pozorišnim savremenicima, Petar Marjanović je u svojoj *Maloj istoriji srpskog pozorišta* – svrstavajući ga u “trollist najboljih savremenih srpskih dramatičara” – nedvosmisleno zaključio kako je komad *Ljubinka i Desanka* “ne samo najljupkije nego i najznačajnije dramsko delo Aleksandra Popovića”¹⁰¹. Prva inscenacija *Ljubinka i Desanke*, u režiji Radeta Markovića iz 1964. godine, izvedena je ukupno 35 puta.

⁹⁷ Videti u: Mirjana Miočinović, „Scenska igra Aleksandra Popovića“, *Eseji o drami*, Vuk Karadžić, Beograd, 1975, str.19.

⁹⁸ Slobodan Selenić, „Uzaludan glumački trud“, *Borba*, 5.1.1965, 30, 3, str.7.

⁹⁹ Isto, str. 7.

¹⁰⁰ Petar Volk, „Ljubinka i Desanka“, *Ilustrovana politika*, Beograd, 16.12.1986, str. 14.

¹⁰¹ Petar Marjanović, *Mala istorija srpskog pozorišta: XIII-XXI vek*, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2005, str.442.

ČARAPA OD STO PETLJI

„Kao dramski pisac, imao sam tu sreću ili nesreću, da mojim delom, (*Čarapa od sto petlji*), bude zatvorena stara sala Ateljea, odnosno da jednim drugim mojim delom bude otvorena nova sala u ul.Lole Ribara, (*Ljubinka i Desanka*).“¹⁰² Vremenski razmak od svega par nedelja, koliko je proteklo između dve pozorišne praižvedbe Popovićevih dramskih prvenaca, *Ljubinka i Desanke* i *Čarape od sto petlji*, kao da ne govori samo o ogromnoj energiji jednog novog i za to doba nimalo tipičnog dramskog autora, već i o njegovoj neskrivenoj ambiciji da u upadljivo kratkom vremenskom periodu i praktično potvrdi dramske i scenske postulate jedne sasvim nove teatarske estetike, proklamovane već prvim komadom. U nešto neformalnijem ambijentu od scene „Ateljea 212“, premijera *Čarape od sto petlji* u režiji Nebojše Komadine, odigrana je u zgradi „Borbe“ u izvođenju Pozorišnog igrališta Univerziteta, 23. januara 1965. godine¹⁰³, dodatno pobuđujući, ali i polarišući pažnju stručne javnosti i pozorišne publike.

Uprkos formalno-stilskim sličnostima sa svojim dramskim prethodnikom, farsom *Ljubinka i Desanka*, koja u nepojamnom susretu dve usamljene prilike što naizgled iščekuju nekoga ili nešto, započinje izvesnim naznakama *erosa* i završava makabrističkom procesijom, to jest, iščezava u atmosferi sahrane, drugi Popovićev komad demonstrirao je načelo sasvim suprotne logike prezentacije teatarskih simbola, pošavši od *tanatosa*, koga autor nagoveštava već u samom podnaslovu komada – „farsa *in memoriam*“. Obrnuta simetrija postavke znakovnih elemenata prvih Popovićevih komada potpuno je evidentna – dok je podnaslov *Ljubinka i Desanke*, „farsa i po“, nagoveštavao *suvišak*¹⁰⁴ i prekoračivanje raznih tradicionalnih normi – upotrebe jezika, informacijske redundance i gomilanja farsičnih situacija, dotle je idejno polazište *Čarape od sto petlji* sasvim suprotno – podnaslov komada „farsa *in memoriam*“ obećava jedino doslednost u žanrovskom opredeljenju, ali se nagoveštava opadanje principa dramskog i moguća prevaga epsko-narativnog potencijala. Oksimoronska konstrukcija podnaslova ulazi u korpus sredstava za postizanje opšte parodijske intonacije komada¹⁰⁵.

U *Čarapi od sto petlji* tema smrti tretira se ne kao biološki, već kao prevashodno društveni fenomen. Model društvenog uređenja – kojem se Popović kritički obraća tokom

¹⁰² Aleksandar Popović, „Dvadeset i dva zrna“, *Teatron*, br.33/4/5, Beograd, 1981, str. 38.

¹⁰³ Olga Marković navodi drugačiji podatak – da je ipak u pitanju 18. januar kao verovatniji datum praižvedbe.

¹⁰⁴ Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, CDU i Tkh, Zagreb, Beograd 2004, str.117.

¹⁰⁵ Mirjana Miočinović (predgovor), *Izabrane drame*, Aleksandar Popović, Nolit, Beograd, 1987, str.9.

čitave inicijalne, a značajnim delom i zrele stvaralačke faze – neposredno nakon Drugog svetskog rata, u praksu uvodi posebnu formu kažnjavanja svih nepodobnih pojedinaca. Reč je o socijalnom izopštenju svih onih koji su od režima obeleženi kao „petokolonaši“. Ondašnji zakoni – ne samo kod nas, već i u drugim evropskim državama toga doba – podrazumevali su mogućnost osude na civilnu, odnosno građansku smrt, što je predviđalo gubitak određenih prava na izvesno vreme, gubitak časti i ukidanje elementarnih principa ljudskog dostojanstva. Ovaj vid društvene stigmatizacije doživeo je i sam pisac nakon povratka sa Golog otoka, ne mogavši da se, nakon petogodišnje golgote, dugo vrati u okrilje zajednice – da nađe posao i posveti se pisanju, svojoj pasiji još iz gimnazijskih dana. Ova farsična antiutopija u celosti je prožeta temom smrti, koja je i formalni okvir farse – scene kojima komad počinje i kojim se završava označene su kao „memorijalne“ (*in memoriam*).

AUTORSKO EPIZIRANJE

Latentno, ili pak naglašeno prisustvo autorskog epskog subjekta u ranim Popovićevim komadima potvrđuje već iznetu tezu da većina tih komada otpočinje pre formalnog uvođenja likova u radnju. Popovićev *opšti uvodni komentar* u *Čarapi od sto petlji* – „događa se ovde, kad danju – nekad noću“, korespondira sa podnaslovom komada utoliko što se i on služi nepotpunom i neodređenom informacijom u svrhu deiktičkog zavođenja recipijenta. Ovakav komentar se u izvesnom smislu približava tradicionalnom određenju *hic et nunc* dramske radnje, s tim što je drugi deo komentara zavodljiv i simboličan. Aluzivno informisanje od strane „autorskog ja“, od samog početka opredeljuje pažnju recipijenta u pravcu naizmjenične igre kontrapunktnim planovima i variranjem oprečnih principa i to u rasponu od konkretnih, pa do sasvim apstraktnih (dan-noć, toplo-hladno, svetlo-tama, život-smrt, moguće-nemoguće, itd). U tako organizovanom nijansiranju suprotnih načela, autor sukcesivno niže devet pojedinačnih scena, od kojih je svaka druga (ukupno ih je pet) naslovljena sa „in memoriam“, uz obaveznu naznaku „tamno“. Osnovni sižejni niz, koji bi se mogao označiti kao zavođenje→zatvor→obračun→smrt, dokazuje da u osnovi dela prividno funkcioniše sukcesija, koja, prezentovana na ovaj način, u izvesnoj meri podseća na standardnu dramaturšku shemu.

Šta ipak narušava ovu prividno progresivnu dramsku konstrukciju i na koji način Popović sprovodi principe dekompozicije? Osnovne strukturne jedinice autorskog epiziranja na nivou čitavog dela jesu „in memoriam“ scene. Gotovo romaneskni naslovi ostalih scena,

koje su označene kao „svetle“, ne samo da predstavljaju prave izvore informacija, odnosno *anticipacija* na tematsko-motivskom planu radnje, već neodoljivo podsećaju na naslove koji se pojavljuju u epohi nemog filma, u kojima je komičko ubrzanje likova još jedna od mogućih paralela sa Popovićevim prepoznatljivim proserdeima. Kao i na ovom pozorišno-dramskom primeru, ovakav tip naslova u narativnoj organizaciji priče odvaja pojedine scene ili veće tematske celine i u filmskoj strukturi, sa ciljem da unapred informiše ili najavi najrazličitije moguće aspekte narativa, kao što su mesto i vreme radnje, opis likova, situacija, stanja ili scena koje nisu realizovane.

Uvodna scena, „In memoriam I“, u kojoj se tri lika nalaze u ne potpuno definisanoj situaciji, u tematskom smislu najavljuje naredno, „svetlo“ poglavlje sa naoko trivijalnim naslovom – „Kako se Velja i Agnesa i neki Dragoljub vrte oko jedne te iste“. Redundantnost ovako epski formulisanog naslova Mirjana Miočinović s pravom vidi kao pokušaj da se upotrebom jedne vrste eksplicitnog autorskog komentara u potpunosti definiše osnovna linija na kojoj se realizuje farsični materijal, odnosno „elementarno zbivanje, osnovni zaplet celog komada“¹⁰⁶. Ovaj sloj autorskog epskog subjekta, koji očigledno funkcionalizuje naslove scena, predstavlja „dopunske orijentacione tačke u sadržini“¹⁰⁷ i čini bitan dijegetički segment u Popovićevoj organizaciji dramskog materijala. Ostali naslovi „svetlih“ scena, gotovo su romaneskne prirode i ni u čemu ne odstupaju od opisanog modela, donoseći nove i anticipativne podatke o poglavlju koje će uslediti – „S one strane brave“, „Kako se prečišćavaju stari račun“, „Smrt na službenoj dužnosti“.

Dvostruku funkciju u narativnoj građi ovog komada – što je jasno signalizirano već u samom podnaslovu sa odrednicom „in memoriam“ – nesumnjivo imaju upravo memorijalni pasaži, koji su intonirani refleksivno (naglašeno epski organizovane scene), ali su to istovremeno i „pripreme, akumulacione scene iz kojih proističe dalje zbivanje“¹⁰⁸. Drugim rečima, svaka memorijalna scena ima dvostruki učinak na planu dramske naracije – ona i zaustavlja sukcesiju, ali i diskretno nagoveštava tematski okvir naredne, dakle „svetle“ faze. U tom smislu, svaki par semantički oprečnih planova (tamno-svetlo) tematski je jedinstven, te je tako moguće precizno definisati liniju na kojoj se eksplicira siže, a to je već pomenuti niz (smrt)¹⁰⁹→ zavođenje→ zatvor→ obračun→ (smrt). Vredi napomenuti da prva i završna memorijalna scena u većoj meri motivišu dalja zbivanja i u odnosu na ostale iz ciklusa „tamnih“

¹⁰⁶ Mirjana Miočinović, *Eseji o drami*, Vuk Karadžić, Beograd, 1975, str.103.

¹⁰⁷ Isto, str.103.

¹⁰⁸ Isto, str.103.

¹⁰⁹ Pojam smrti vezujemo za početak komada kao stanje (Dragoljub) koje je prethodilo početnoj situaciji.

odlikuju se nešto većim prisustvom dramskih elemenata. Sve ostale „in memoriam“ scene predstavljaju zastoj u sukcesiji i priliku za otvaranje više planova retrospekcije sa ciljem komentarisanja radnje, drame i njenih širih značenja (socijalnih, nacionalnih, univerzalnih). Preglednosti radi, sledeća tabela ilustruje šemu strukturne organizacije dramskog materijala:

	scena	siže	simboličko značenje
1.	<i>IN MEMORIAM I</i>	Flora radi u preduzeću koje „administrira“ smrt; Velja i Agnesa su jedan lik (višak vitaliteta); Dragoljub je prividno mrtav (manjak vitaliteta);	zavođenje
2.	<i>KAKO SE VELJA I AGNESA I NEKI DRAGOLJUB VRTE OKO JEDNE TE ISTE</i>	Kontroverze ljubavnog trougla;	
3.	<i>IN MEMORIAM II</i>	Polaganje računa (državi, otadžbini);	zatvor
4.	<i>S ONE STRANE BRAVE</i>	Zatvor ili kancelarija (svejedno, pravila su ista);	
5.	<i>IN MEMORIAM III</i>	Nostalgija za prošlim vremenima – za mladošću i (nekom) pređašnjom Srbijom;	obračun
6.	<i>KAKO SE PREČIŠĆAVAJU STARI RAČUNI</i>	Istresanje „prljavog veša“ (iz prošlosti);	
7.	<i>IN MEMORIAM IV</i>	Dovođenje čitave priče do nivoa <i>ad absurdum</i> ;	
8.	<i>SMRT NA SLUŽBENOJ DUŽNOSTI</i>	Na deponiji života (i birotehničkog materijala);	smrt
9.	<i>IN MEMORIAM V</i>	Simulacija (građanske) sahrane;	

Grafikon br.5. Sižejna organizacija dramskog materijala u komadu *Čarapa od sto petlji*

Prva „in memoriam“ scena jeste najava „građanske smrti“ kao moguće teme čitavog komada, dok je poslednja istoobrazna scena njena potvrda, u kojoj se pokojnik, shodno poslovičnom vitalizmu Popovićevih likova, u jednoj simultanoj replici, zajedno sa ostalim likovima direktno obraća publici, izveštavajući da je nastupila „smrt na službenoj dužnosti“. Farsa je počela fiktivnom smrću Dragoljuba i okončala se, takođe fiktivnom, dakle „građanskom“ smrću Velje i Agnese. Na ovaj način, uvođenjem pseudosimetrije, sugerisana je kružno-spiralna struktura komada, a time i njegova potencijalna ludička ponovljivost. *Ponavljanje-variranje*, koje Sarazak ubraja u elementarne postupke dedramatizacije, u

strukturi *Čarape od sto petlji* na prethodno opisan način doživljava punu afirmaciju. Ova pojava tesno je vezana za pojam *prekidanja*, koje je zapravo proizvoljno (autorsko) zaustavljanje i interpolacija određenih, relativno samostalnih fragmenata naracije sa ciljem proširenja značenjske osnove komada.

Najsamostalnija jedinica građe ovog komada jeste sedma scena („In memoriam IV“), koja je potpuno nezavisna celina. Kao uopšteni komentar čitavog plana radnje i odnosa među likovima, putem upotrebe farsičnih prosedea – naznačavanjem niza intriga, jeftinih ljubavnih zapleta i krajnje poremećenih društvenih odnosa dovedenih do paroksizma, kao i komičkog ubrzanja govora likova – ovaj fragment se razvija u pravcu opšte ironizacije i relativizacije svakog sistema vrednosti, sa ciljem plasiranja završne replike, koja je sublimacija haotičnog iskustva čitave ove scene: „Ko zna – šta ko radi?!?“. Ako se za ostale „in memoriam“ scene to ne može reći, pomenuta sedma scena deluje kao naglašeno umetnuta, sa intencijom opšteg ironijskog komentara. Kao takva, ona u potpunosti prekida vremensko-prostornu sukcesiju – koliko god počivala na nedorečenostima ili „zamađljivanju“, o čemu će naknadno biti reči – ona svojom montažnom pozicijom ka završnici komada, s jedne strane, obesmišljava odnos među prethodnim delovima dramske strukture i istovremeno priprema kraj, koji će u identičnom maniru i čitavu priču dovesti do nivoa apsurdnosti.

Ono što je epski intoniranim polilozima ili pak simultanim repliciranjem likova uključenih u zbivanje samo nagovešteno u *Ljubinku i Desanki*, u *Čarapi od sto petlji* promovisano je u potpuno definisano načelo *kolažno-montažnog epiziranja*. Kako Fister tehnike montaže i kolaža ubraja u eksplicitne obrasce autorskog posredovanja (budući da ih je nemoguće pripisati likovima kao subjektima iskaza), zaključujemo da se između dva hronološki publikovana dela Aleksandra Popovića, ovaj fenomen premešta iz jednog sloja teksta (epiziranje likovima unutar radnje) u sasvim drugi (autorski epski subjekat), preuzimajući sasvim jasne i intencionalne poetičke funkcije. Ne samo na području filmske umetnosti, montažno-kolažni postupci i u dramskoj literaturi podrazumevaju umetanje određenih fragmenata naracije, kao i prekidanje vremensko-prostornih kontinuuma „vraćanjem u prošlost i uključivanjem istovremenih ili budućih scena“¹¹⁰. Na planu pozorišno-dramskog diskursa, montažne intervencije su pojave semiotičke prirode, čijom primenom – „povezivanjem raznorodnih i fragmentarnih značenjskih produkata“¹¹¹, delo dobija nova i

¹¹⁰ Manfred Pfister, *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998, str.120.

¹¹¹ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb, 2005, str.385.

neočekivana značenja. Određujući tip montažnog postupka prema funkciji koju ostvaruje, teorija filma razlikuje tri velike grupe funkcija¹¹²:

1. Sintaksičke funkcije – podrazumevaju formalne odnose između elemenata priče, koji ne zadiru dublje u smisao celine dela, a mogu formirati dve vrste odnosa kroz efekat povezivanja (naglašavanja), odnosno efekat razdvajanja (razgraničavanja);
2. Ritmičke funkcije – tiču se preklapanja (kombinacije) različitih vrsta vremenskih, odnosno prostornih proporcija;
3. Semantičke funkcije – podrazumevaju obrazovanje konotiranih i denotiranih značenja na relaciji prostor-vreme i predstavljaju najopštiju i najrelevantniju definiciju pojma montaže;

U montažno-kolažnom obrascu koji Popović koristi u *Čarapi od sto petlji*, moguće je pronaći primese svake od ovih triju opisanih funkcija sa posebnim akcentom na sintaksičke i semantičke funkcije montaže. Definisana kao odnos između konstitutivnih delova celine, montaža podrazumeva odnos jednog elementa (scene) sa prethodnim i narednim elementom na nivou sižea. Montažna sintaksika „tamnih“ faza – sem prve i poslednje – realizovana je putem njihove interpolacije između „svetlih“ scena i to na taj način da se prekida prethodni plan, a istovremeno, naglašavanjem delova sižea, najavljuje naredni. Prema tome, sintaksičko-montažna funkcija elemenata, organizovana na opisan način, deluje i kao faktor razgraničenja (razdvajanja) u odnosu na prethodni, ali i kao konekcioni (naglašavajući) u odnosu na svaki naredni element u kompoziciji komada. Kada komentariše ovakve i slične narativne postupke (usporavanje, zaustavljanje, ponavljanje) u nekim oblicima postdramskih praksi, Leman upućuje na estetiku video-spota, ali i na segmentiranje pozorišnog vremena po ugledu na televizijske serije realizovane kroz veliki broj epizoda¹¹³. Imajući u vidu autorovo uporedno angažovanje na polju televizijskog scenarija u vreme nastajanja *Čarape od sto petlji*, sasvim je izvesno da je eksperimentisanje sa montažno-kolažnim postupcima Popović započeo veoma rano. Sličan zaključak izvodi i Radomir Putnik, koji Popovića vidi i kao preteču u oblasti TV scenarija za serije sa velikim brojem nastavaka, dakle pojavi koja će dve decenije docnije postati dominantni televizijski žanr¹¹⁴.

¹¹² Žak Omon, Alen Bergala, Mišel Mari, Mark Verne, *Estetika filma*, Clio, Beograd, 2006, str.47-64.

¹¹³ Videti u: Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, CDU i TkH, Zagreb, Beograd 2004, str.251.

¹¹⁴ Videtu u: Radomir Putnik (predgovor), *Drame*, Aleksandar Popović, Vojnoizdavački zavod, Beograd, 2001, str.11.

Ovako naglašena dekompozicija celovitosti dramskog dela putem eksplicitne primene montažnih postupaka, otvara prostor za iznošenje jedne smele pretpostavke. Neko buduće rediteljsko čitanje, koje bi imalo ambiciju da specifičan narativ *Čarape od sto petlji* tretira u njenom punom strukturnom kapacitetu, određenom montažnom manipulacijom delova teksta (sižea), odnosno rearanžmanom postojećih scena, moglo bi da posvedoči estetiku ovog dela, čija je organizacija materijala u brojnim elementima očigledno korespondentna sa Lemanovim postdramskim teorijama. Jedna takva hipotetička rekonstrukcija sižea podrazumevala bi eventualno zadržavanje samo bazičnog poretka dela, utemeljenog u kontrapunktu planova „svetlo-tamno“, dok bi rearanžman postojećih scena mogao da se ostvaruje u pravcu neke sasvim nove značenjske strukture. Imajući u vidu prethodna razmatranja, pretpostavljamo da sižejni poredak, u kome bi formalno-konstitutivni delovi farse međusobno zamenili mesta, ne bi narušio prirodu dela i njegova osnovna značenja. U ovako zamišljenoj rekonstrukciji Popovićevog dramskog materijala, koji svojom organizacijom daje dovoljno argumenata da se svrsta u dela otvorene strukture, sve mogućnosti kombinovanja dramskog sa epskim materijalom (dramatizacije i dedramatizacije), kretale bi se u pravcu potvrđivanja orkestracije mimezisa i dijegezisa u cilju stvaranja novih značenjskih slojeva dela. Jedan detalj kao da potvrđuje ovu pretpostavku. U prvom objavljenom izboru Popovićevih drama iz 1967. godine – reč je o knjizi *Čarapa od sto petlji*, u izdanju beogradske „Prosvete“ – na margini dramskog rukopisa po kojem je knjiga dobila ime, nepotpisani priređivač ili urednik ostavio je jednu uzgrednu, ali za naše istraživanje itekako važnu napomenu: „Reditelj Nebojša Komadina, koji je *Čarapu od sto petlji* prvi postavio na sceni Pozorišnog igrališta Univerziteta u Beogradu, januara 1965. godine, pravio je pauzu između pojave : *S one strane brave* i *In memoriam III*, i ta pauza nije razbijala celovitost predstave.“¹¹⁵

Prisustvo autora na periferiji komunikacijskog sistema u ovom komadu ne iscrpljuje se samo kroz naslovljavanje delova teksta, odnosno scena. Autorski sekundarni tekst već u uvodnoj napomeni definiše prostor kojim dominiraju *parole*, istaknute na zidovima kancelarije u kojoj se dešava radnja – „Što je svota nije ni sramota“, „Svaka kuka sebi vuče“, „Ko ne zna šta je svast, taj ne zna šta je slast“, „Ako smo braća, nisu nam kese sestre“, „Koliko prija, toliko i ubija“, „U se, na se i poda se“, „Što se mora nije teško“ i „Mora se samo umreti“. Kroz aluzivna i metonimijska značenja ovih parola, koje su preuzete ili iz folklornog žargona ili su delo autorove prikrivene intencioznosti, takođe se nagoveštava idejni okvir u kojem se dešava radnja i scenski realizuje farsični materijal – repertoar simbola svakodnevnog života obeležen

¹¹⁵ Aleksandar Popović, *Čarapa od sto petlji*, Prosveta, Beograd, 1967, str.172.

je banalnostima, latentnim seksizmom i oveštanim sentencama. Zanimljivo je to da neke parole u formi izreka („Mora se samo umreti“) na planu epskog posredovanja ostvaruju dvostruku funkciju – preporučuju se kao *parole* u brehtovskom smislu, jer se odnose na sam kontekst komada, ali su istovremeno i *sentence*, odnosno zgusnute formulacije kolektivnog iskustva, koje dopunski pojačavaju efekte posredovanja autorovog „ja“. U svim istaknutim parolama nemoguće je ne prepoznati autorov jasan kritički stav prema brojnim praksama i navikama ondašnje birokratije. U sistemu Popovićevog aluzivnog zavođenja recipijenta, mnoge od ovih parola – koje se u odnosu na ono vreme primetno udaljavaju od svake (političke) korektnosti – kamuflirane su kao *sentence* i obratno. Narodne izreke, poslovice i slične folklorne forme lapidarnog izražavanja, autor često reinterpreтира kao parole i koristi ih da istakne potencijalno veći stepen njihove društvene angažovanosti u datom dramskom kontekstu.

Već je konstatovano da Popović često poseže za osobenim izrazima u vidu kratkih govornih formi, koje poreklo vode iz narodne tradicije¹¹⁶. Ne postoji ni jedna autorska naznaka na osnovu koje bi se dalo zaključiti da ove parole, koje već na samom početku nagoveštavaju određene značenjske slojeve dela, nisu formalno prisutne (vidljive) i u ostalim scenama. Naprotiv, nije slučajno da se one protežu i značenjski, ali i bukvalno, povezujući dva semantički heterogena dramska prostora – kancelariju, koja je polupropustljiv dramski prostor i prostor zatvora, koji je to u mnogo manjoj meri. Da bi se dodatno istakla njihova semantička nepobitnost, ove parole u sceni „S one strane brave“ naglas iščitavaju i sami likovi (Dragoljub i Velja), čime je autor uspostavio jasnu analogiju između dve vrste prostornih planova koji simbolizuju državni aparat. Jedno simptomatično autorovo epsko posredovanje identifikovano je i na samom završetku ove scene, u kojoj Dragoljub i Velja i Agnesa imaju „dovoljno vremena da razmisle o svemu“, jer izdržavaju šestonedeljnu zatvorsku kaznu. Kraj scene, koji je njihovo napuštanje zatvora, što im je bila „najbolja škola“, autor određuje jednom naglašeno *literarnom didaskalijom* – „odlaze „prevaspitani“ sve po notama, korakom menueta“, što bi trebalo da naglasi njihovu transformaciju od nepodobnih (na početku) do prepodobljenih (na kraju).

Uspostavljanje epskog komunikacijskog sistema od strane autorskog subjekta u ovom je komadu konstatovano u 18 pojedinačnih situacija. Kako je analiza pokazala, naslovi scena su dominantno epsko obeležje, kao i montažno-kolažni princip građenja komada. Uvodnim i pomoćnim autorskim tekstom ne samo što je u potpunosti definisan idejni, tematski i

¹¹⁶ Ljiljana Pešikan Ljuštanović, "Upotreba sablje dimiskije – resemantizacija folklornih formi u ranim farsama Aleksandra Popovića", NSSUVD, 33/2, Beograd, 2004, str.266.

značenjski okvir komada, već je ovim intervencijama na Popoviću karakterističan način interpretirana specifična unutrašnja dimenzija teksta. U okviru autorskih intervencija, na kraju, treba izdvojiti još jednu, sasvim indikativnu pojavu, a to je Popovićeva *autotematičnost*, koja se razvija u pravcu *metatekstualnosti* ili čak *citatnosti*. Dosadašnjim istraživačima promakao je detalj na početku „In memoriam III“ scene, koja u značajnoj meri korespondira sa scenama iz *Ljubinka i Desanke*. Ne samo što ponovo prisustvujemo melanholičnoj retrospekciji likova u ljubavnom trouglu – nalik sličnom konceptu iz prethodnog komada (Ljubinko, Desanka, Avgust), već je i sam *topos* odviše prepoznatljiv – jesen, kiša i klupa u parku.

Očito je da u ovoj sceni autor postupkom citata sopstvenog dela uvodi intertekstualne relacije i nastavlja poigravanje sa sličnim elementima, kao što su likovi, okruženje (kontekst) i vremensko-prostorni okvir, čime upućuje na moguću (i verovatnu) međusobnu korespondenciju između svojih dramskih tekstova, na preplitanje njihovih delova ili upućivanje jednog na drugi. Ovakav vid intertekstualne podudarnosti mogao bi se označiti kao *iluminativni*, u smislu autorovog nastojanja da svoju poetiku afirmiše uspostavljanjem određenog stepena citatne polemike između delova teksta, što se svakako mora odražavati i na recipijentov horizont očekivanja. Opisani postupci, na komunikacijskoj relaciji između autora, dela i publike, u recepcijskom smislu iniciraju stvaranje novih mogućnosti za prihvatanje jedne nove i drugačije kulturne ontologije, jer „nastoje da prošire polje mogućnog i da uspostave dijalog između onog što jeste i onog što bi moglo da bude“¹¹⁷. Uz pretpostavku da ćemo u daljem istraživanju – u komadima *Krmeći kas* i *Noćna frajla* – takođe identifikovati određene elemente autocitatnosti, zaključujemo da se u preseku izvesnih značenjskih ravni odvija polemika između samih autorovih dela, ali i autora sa svojom pozorišnom publikom.

VERBALNO EPIZIRANJE LIKOVIMA UNUTAR DRAMSKE IGRE

Kao što su određena načela autorskog posredovanja u ovom komadu postala očiglednija i eksplicitnije realizovana u odnosu na *Ljubinka i Desanku*, takođe, nemoguće je ne primetiti kako je šema ljubavnog trougla u *Čarapi od sto petlji* primenjena doslovce, te je vidljiva već i na osnovu uvida u spisak likova. Određena istraživanja ukazuju na izvesni stepen amblematičnosti imena likova u ovom komadu¹¹⁸. Sama činjenica da se u radnju uvode tri lika

¹¹⁷ Žan-Pjer Sarazak, *Poetika moderne drame: od Henrika Ibzena do Bernara-Mari Koltesa*, Clio, Beograd, 2015, str.34.

¹¹⁸ Gordana Todorić, *Ludus i logotezis Aleksandra Popovića*, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2012, str.105.

sa četiri imena (Velja i Agnesa, Dragoljub, Flora) nagoveštava netipičan koncept *dramatis personae*, ali i specifičnu konfiguraciju samih likova. Latinsko ime Flora ukazuje na mitsku figuru, koja u starorimskoj mitologiji simbolizuje proleće i bilje, ali i princip materinstva i začeca. U jednoj od replika Velje i Agnese dolazi do naglašene inverzije slogova u njenom imenu (“Retko se Floro-Loro vidate!...”), čime je nagoveštena sasvim drugačija funkcija ovog lika, jer je imenica *lorfa* na latinskom maska, to jest, šminka, kao što je u starom žargonu beogradske periferije ovo i jedan od naziva za prostitutku. Ova najava moguće ambivalentnog značenja u imenu lika, koji se trenutno skriva iza “maske”, biva i praktično potvrđena Florinom transformacijom u drugom delu komada – od uzdržane službenice Flora prelazi put do pragmatične zavodnice. Dinamička karakterizacija primenjena je i na lik Velje, koji je “iz pijeteta” svom imenu pridružio ime pokojne majke Agnese. Na početku komada (prividno, građanski) mrtav je izvesni Dragoljub, a na kraju, takođe u socijalnom smislu, na ironičan i simboličan način umire i Velja i Agnesa. Ukoliko prihvatimo činjenicu da je lik Dragoljuba sinonim za svakodnevnu pojavu toga doba, dakle prilagodljivog pojedinca, koji se lako “uklapa u sistem” i samim tim prividno egzistira (ustaje iz mrtvih na svakih četrdeset dva dana), dotle je Velja – kao lik kome je uz vlastito pridodato i ime njegove pokojne majke – složenije koncipiran i manje neutralan u dramskom smislu. Njegovu poziciju u komadu u značajnoj meri određuje sam fizički izgled, definisan uvodnom scenom – odeven je kao vojnik. Nema naznaka da se do kraja komada menja izgled Velje i Agnese, koji je pride opasan vojničkim čebetom, što je više nego jasna reminiscencija na srpskog vojnika prve polovine XX veka. Međutim, ovaj lik dopunski osvetljava jedno karakteristično sredstvo epizacije – *song*.

Song, ili tačnije – himna, “Oj Srbijo, mila mati”, tematski je i značenjski (okvirni) komentar kojim je prožeta radnja komada. Forsiranjem napeva koji je tokom Drugog svetskog rata korišćen kao oficijelna himna Nedićeve Srbije, jeste i najava početka sunovrata građanskog društva, baš onog iz kojeg je i sam Popović potekao. Iz te perspektive, osnovni značenjski sloj *Čarape od sto petlji* podložan je proširivanju – nije u pitanju samo građanska smrt pojedinca, već je u pitanju istovremeno i smrt čitavog jednog građanskog društva, sa svim njegovim vrednostima i obeležjima. Kao evokacija jednog iščezlog društvenog uređenja, formiranog na tradicijama patriotskog patosa, song apostrofira činjenicu da je aktuelna stvarnost samo posledica jednog opšteg nekrotičnog procesa započetog u prošlosti. Ovaj song pojavljuje se tačno devet puta u komadu, koliko ukupno iznosi i broj pojedinačnih scena. Imajući u vidu Veljin izgled tradicionalnog srpskog vojnika, koji časno umiranje na boljnom polju u novim okolnostima menja za građansko žrtvovanje u kartoteci neke sumorne kancelarije, najfrekventnija i najzvučnija sintagma songa – “mila mati”, upućuje na sasvim izvesnu

analogiju sa simboličkom figurom njegove pokojne majke Agnese. Neka pređašnja Srbija, odnosno majka-otadžbina, koja se kao takva upokojila, za likove iz komada – Velju pre svih – postala je ne samo predmet nostalgije i sećanja, već se u novim društvenim i političkim okolnostima pretvorila u tragični usud. Naciji, koju na uzvišen način slavi i uzdiže pomenuti song, likovi su još uvek odani fanatično, pa u trećoj sceni, gde robijajući polažu račune za ranija nedela, pred državom-majkom-nacijom “metanišu (...) klanjaju se, krste, padaju na kolena”. Intoniranje songa, u kojem bez izuzetka učestvuju svi likovi (čak i Dragoljub na kratko prekida svoju hibernaciju da bi postao deo hora), nije motivisano bilo čime do potrebom likova da u određenom trenutku parodiraju ideju nacionalnog patosa, koji je u novim društvenim okolnostima obezvređen i obesmišljen.

Činjenica da izvođenje songa nije u direktnoj korelaciji sa događajima na sceni, odnosno sa dešavanjima na internom planu radnje i da se uvek prezentuje samo refren, to jest, odlomak sa utopijskim značenjem (“daj da živim ko u raju, gde miline večno traju”), označava jaku tendenciju ka epskim strukturama, pre svega kroz prekid sukcesije. Izveden u formi simultane replike (“zapevaju uglas”), song kao takav potvrđuje farsičnu, odnosno po Fisteru – *slepstik* prirodu igre. Treba naglasiti da se song najčešće pojavljuje u situacijama sa slabim referencijalno-komunikacijskim potencijalom, što znači da uz nabrojane funkcije ostvaruje i komički efekat i doprinosi opštoj parodijskoj intonaciji komada. Prešavši simboličan istorijski put od otadžbine sa majčinskim atributima do birokratsko-dehumanizovane maćehe, za Velju, koji je tragikomično vezan za ideal majke, građanska smrt ili “smrt na službenoj dužnosti” u poslednjoj sceni, jedino je moguće i sasvim logično konačno odredište. Policijske lisice sa dva kalauza, koje se na plišanom jastučetu nose prilikom Veljine građanske sahrane, potvrda su njegove tragikomične sudbine.

Napuštanje primarno-dramskog nivoa u komunikaciji od strane likova pripadajućih radnji, čini znatan udeo u ukupnoj dijegetičkoj organizaciji ovog Popovićevog dramskog teksta. Tome u prilog govori i naglašeno frekventna pojava narativnih *komentara*, koji – pojavljujući se u čak 33 pojedinačna slučaja – dominiraju epskom građom ovog komada. Komentari su najčešće realizovani kao konvencionalna monološka *refleksija*, odnosno *retrospekcija* i kao takvi naglašavaju nemoć likova da uspostave autentičnu dijalošku komunikaciju, odnosno svedoče o njihovoj tendenciji da svoje iskaze često i spontano transformišu u epizirajuće monološke partiture. Takvi monolozi ne komentarišu samo plan radnje, već se javljaju i u vidu veoma uopštenih moralističkih komentara na opšte ili nacionalne teme, čime se diskretno napušta interni nivo, a poruka, misaona i introspektivna, više upućuje

recipijentu nego bilo kojem od prisutnih likova na N1 nivou. Prilikom prvog nesporazuma oko „asortimana umiranja“, Velja ima potrebu da to i formuliše u vidu zaključka:

Velja i Agnesa: To što ne znamo da se sporazumemo lepo... ko ljudi... to će nam jednom izaći na nos!... ta naša nesloga!... Zar ne umemo nikako drukčije, nego čim zinemo... mi skrešemo sve po spisku?!... (str.79)

Treba napomenuti da povod za ovakvo obraćanje Velji ne daju ostali likovi (od kojih je jedan mrtav „dopola“), već je reč o tendenciji jednog lika da se krajnje spontano udaljava od primarne radnje, komentariše „sa strane“ i već po prilici ili zauzima poziciju rezonera, ili kritikuje određene društvene fenomene, kao što je mentalitet. Ovakvi postupci nisu retka pojava i u kasnijim komadima Aleksandra Popovića, pogotovo u situacijama kada likovi dobijaju potrebu da jednokratnim i neeksplicitnim udaljavanjem sa internog komunikacijskog nivoa naznačavaju šire značenjske slojeve komada nego što to sama radnja implicira. Stoga, Velja ne propušta da i u narednoj sceni izgovori komentar u istom duhu:

Velja i Agnesa: To je naša tragedija!... što se neodgovorno odnosimo prema svakojakim dogodovštinama kojih danas ima gde god se čovek okrene!...

Velja i Agnesa: To je naša kob!... što ljude cenimo po odelu!! (str.83/89)

Ove naglašeno literarne tehnike epske komunikacije, oblikovane eliptično, pa i (pseudo) lirski, posebno dolaze do izražaja u „memorijalnim“ scenama, koje su same, kako je već napomenuto, pretežno organizovane kao epske celine. Posebno se u tom smislu izdvaja peta scena („In memoriam III“), za koju se može reći da u celosti podražava strukturu sna ili nekog srodnog fantazmagoričnog narativa, interpoliranog između scene u zatvoru i scene u kojoj se evocira prošlost, odnosno, kako to definiše sam autor, „prečišćavaju stari računi“. Likovi se u ovoj sceni na trenutak preobražavaju u svoje stilizovane replike – muški likovi su u frakovima, a Flora „u haljini s krinolinima, dugačkoj i kitnjastoj“ – i kao takve ophrvane su sećanjima i nostalgijom za minulim vremenima, pa stoga imaju potrebu da se izražavaju lirično i krajnje ispovedno. Ovakvu organizaciju komunikacijskog sistema, u kojem se dramsko supstituiše literarnim i gde kroz deklamativno izražavanje likovi prekoračuju sopstvene

psihološke granice i time delimično – nejasno i nedosledno – napuštaju interni nivo razmene, možemo označiti kao punktualno epiziranje¹¹⁹:

- *Jasike se linjaju... i kuće svu noć laje na raskršću!... u džepu sam našao neko pismo.. pa staro i šuška...* (Velja i Agnesa)
- *Kolo se samo vije i beli mol treperi oko čvrstih devojaka kao dim ulovljen u plavi prsten oko struka!...* (Flora)
- *A kad jesen polegne po Srbiji i sunce se u zalasku svo prospe ko zejtin po tepsiji, pa kuće zarude* (Velja i Agnesa)
- *Nagoše se žalosne vrbe nad reku, da bi videle čiji to leš matica tiho vuče!...* (Flora)
- *I s platana popadaše zlatni adidari i đinđuve, da bi napravili mesta za vrane i gavrane* (Dragoljub) (str.100-102)

Nakon songa koji svi likovi „pevaju u glas“ i koji podvlači atmosferu jesenje studeni i opšte melanholije, čitava ova scena se do kraja odvija kao *dijalogizovani monolog*. To znači da na internom planu ni jedan od prisutnih likova nema autentičnog slušaoca, jer svaki od njih tematski evocira na svoj način – ljubav i doživljaji iz momačkog života (Dragoljub); devojaštvo i moda (Flora); doživljaji iz mladosti, vojnička prošlost, sudbine (Velja i Agnesa). U pitanju je pojava koju Fister naziva apostrofiranjem¹²⁰: likovi se obraćaju određenom entitetu (pojavi, objektu, božanstvu, idealu, senzaciji), a ne drugim likovima koji učestvuju u radnji, pa zbog toga i ne dobijaju direktne odgovore na svoje iskaze. U ovako koncipiranom komunikacijskom sistemu, replike svih likova deo su jedne šire značenjske celine, kao što je na primer prošlost – lična i nacionalna. Međutim, sama činjenica da je u ovim situacijama intersubjektivna komunikacija krajnje upitna, a da se sa druge strane govor likova ne može eksplicitno odrediti kao *ad spectatores*, postavlja se pitanje pravog adresata, to jest, onog primaoca zbog kojeg je semantički kontekst organizovan kao dijalogizovani monolog. Kako kontinualna reflektivnost (ili retrospektivnost) likova nesumnjivo najavljuje napuštanje unutrašnjeg i zasnivanje epskog komunikacijskog sistema, a likovi se ipak ne obraćaju direktno publici (PR4), zaključujemo da

¹¹⁹ Videti u: Manfred Pfister, *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998, str.131.

¹²⁰ Isto, str.201.

je u ovim situacijama adresat zapravo fiktivan, odnosno da je u pitanju publika „koja se konstituše tek kada joj se govornik obrati“¹²¹.

Ovakvi specifični modeli scenskog govora karakteristični su za žanr tragične farse – očigledna komunikacijska nemoć likova da ostvare svoje međusobne dramske odnose u njihovoj tradicionalnoj dijaloškoj punoći proizvodi hotimičan tragikomički efekat. Identičan postupak primenjen je i u uvodnoj sceni – „In memoriam I“, i to u sasvim određenom trenutku igre, kada dolazi do uspostavljanja posebnog plana dešavanja – igre u igri. Sama činjenica da likovi svesno podstiču ovaj metaludički koncept i da čak signaliziraju njegov početak (*Velja i Agnesa: idemo?... Flora: Možeeeee!...*), naglašava dvostruku mimezu, postupak koji zaustavlja radnju i dijalogizovanjem monologa nagoveštava krajnje specifičnu organizaciju epskog komunikacijskog sistema. Trenutak u kome se u okviru interne dijaloške razmene uspostavlja još jedan značenjski nivo, i u kojem Flora postaje gledalac, odnosno aktivni posmatrač tačke koju izvodi Velja i Agnesa, jeste momenat posebnog naglašavanja emocije sećanja i logike retrospekcije – čitulju o pokojnoj majci Velja ne samo da zna naizust, već pristaje da od čitulje napravi svojevrsnu monološku tačku u koju se – potpuno nezavisno, budeći se povremeno iz letargije – uključuje i Dragoljub. Velja i Dragoljub, dakle, izgovaraju svoje monologe nezavisno, bez ikakve mogućnosti da jedan drugom budu verodostojni slušaoci na internom nivou. To formalno potvrđuje i status Dragoljuba, koji se nakon svake izgovorene replike ponovo vraća u stanje mrtvila i time definitivno isključuje mogućnost da bude aktivni primalac poruke na interno-dramskom nivou. Veljino sećanje, vezano za lik majke, seže u prošlost, dok je Dragoljub u svom iskazu orijentisan na svoj aktuelni status – gladan je, otuđen i nezadovoljan. Jedina dodirna tačka u njihovim odvojenim monolozima organizovanim na dijaloški način jeste smrt, koja je okvirna tema i komada i same scene koja time time postaje njen komentar:

Velja i Agnesa: U prevelikom bolu koji me je zadesio!...

Dragoljub (lagano se budi i diže): Dajte vi meni dok sam živ!... (Lagano seda.)

Velja i Agnesa: Povodom tragične smrti moje plemenite i nežne mame... Agnese-Age!...

Dragoljub (lagano se budi i diže): Zaspite vi mene vencima i cvećem za života!... (Lagano seda.)

Velja i Agnesa: Upućujem toplu zahvalnost profesoru Avakumoviću... dogodišnjem hirurgu Prve hirurške klinike!...

¹²¹ Isto, str.202.

Dragoljub (lagano se budi i diže): A kad umrem, dosta će mi biti dva metra!... (Lagano seda.) (str.81)

Nakon ovih paralelnih monoloških tirada, likovi se neće vratiti na interni komunikacijski plan, već se scena i završava epski tako što svi likovi kao na znak zapevaju song „Oj Srbijo, mila mati“, u kojem i definitivno dolazi do izjednačavanja pojma majke sa pojmom otadžbine. Jednom replikom to nejasno potvrđuje i letargični Dragoljub: „Zato!... ako je majka, neka mi ne broji zalogaje, otadžbina – kad daje!...“

Na sličan način organizovana je i treća scena u komadu, odnosno „In memoriam II“, koja će najaviti, odnosno anticipirati, zatvorsku epizodu. Pre svega, potrebno je istaći jednu analogiju. Ukoliko je prethodna „memorijalna“ scena okončana pevanjem songa „Oj, Srbijo, mila mati“, ova scena započinje istim napevom, nakon kojeg se radnja ponovo – do samog kraja – odvija u formi *dijalogizovanog monologa*. Iz fragmentarnih iskaza Velje i Dragoljuba postaje jasno zbog čega su njih dvojica u nemilosti i pod pretnjom „građanske smrti“. Zanimljivo je da autor, koji je sam iskusio nedaće ovakvog vida društvenog izopštenja, na ovom mestu izbegava bilo kakav ozbiljniji, na primer, politički kontekst, zbog kojeg bi se u narednoj sceni Velja i Dragoljub našli iza rešetaka. Razlozi njihovog postradavanja – analogno načinu njihovog izražavanja – gotovo da su banalni: dok se Velja pokajnički priseća malverzacija u nekakvom poslu koji je u prošlosti vodio sa ocem i ženom (takođe pokojnom) i u kojima je uhvaćen od inspekcije, dotle Dragoljub slikovito opisuje kako je svojim kafanskim gostima svojevremeno zakidao na hrani i piću istovremeno falsifikujući fakture. Na sceni je samo sto iz prethodne slike i njihovo ispovedanje teče na jedan ustaljen način – najpre „metanišu“ prema stolu, a potom naizmenično odlaze „na rampu“, gde nastavljaju sa ispovedanjem. Autorova naznaka da se ispovedanje odvija na samoj fizičkoj granici intersubjektivnih odnosa (i publike), nesumnjivo podrazumeva fiktivnog, odnosno trenutno konstituisanog recipijenta, o čemu je već bilo reči, te zaključujemo da se i ova scena odvija nezavisno od interne komunikacije. Epiziranje ipak nije u toj meri eklatantno kao u prethodno opisanoj sceni. Pored toga što iskaze dvaju likova karakteriše identičan referencijalni status, a to je izveštavanje publike o prevarama i podvaljivanju, i njihova neverbalna ekspresija zapravo je identična – „metanišu prema stolu, pozdravljaju na razne načine, klanjaju se, krste, padaju na kolena“.

Uprkos ovim analogijama, likovi Velje i Dragoljuba održavaju krajnje upitne međusobne odnose na relaciji PO-PR1, sve do samog kraja scene, kada se njihovi likovi ipak vraćaju na područje interne komunikacije. To je trenutak u kome Velja „nešto šapne“

Dragoljubu. Ovaj Veljin gest ne bi bio posebno zanimljiv da samo došaptavanje ne podseća na sufliranje u pozorištu – podsećanje Dragoljuba na ono što treba da izgovori u sledećoj replici i koju on promrmlja u formi solilokvija čim se doseti njenog sadržaja – „(više za sebe): Aha... živina mast i španske bubice...“. Iznenadni povratak u interni sistem razmene – po logici likova, a ne nekog drugog faktora – upućuje na zaključak da je sadržaj čitave ove scene bila zapravo dogovorena komunikacija, ili jednostavnije rečeno – igra! To je, odmah potom, i formalno potvrđeno jednom simultanom replikom: „Velja i Agnesa i Dragoljub (uglas): I dolijasmoooo!...“, čime likovi kod krajnjeg recipijenta otklanjaju svaku sumnju šta ih u budućnosti čeka.

Poseban problem u razgraničenju funkcija koje proizvode tehnike epske komunikacije, predstavlja pojava česte upotrebe takozvanog *simultanog repliciranja*¹²². Ova pojava, slična horskom oglašavanju (koralnost¹²³), koja prekida sukcesiju replika, ne spada *eo ipso* u eksplicitne tehnike dijegeze, već se njena funkcija određuje analizom određenog konteksta u kojem se pojavljuje, a karakteriše je dvostruka pozicija – gubitak referencijalno-komunikacijskog potencijala i, shodno tome, želja likova da progovore u isti mah, to jest simultano. U *Čarapi od sto petlji* ovako organizovana razmena replika primenjena je devet puta i u svakom od pojedinačnih slučajeva ona utiče na linearnost sleda replika, to jest, prekida sukcesivni sled i time utiče na vremensko relacioniranje verbalnih iskaza. Prva „in memoriam“ scena uvodi pojam građanske smrti kao temu komada u celini, dok je poslednja istoobrazna scena njena konfirmacija, u kojoj se pokojnik, shodno poslovičnom vitalizmu Popovićevih likova, u jednoj simultanoj replici, zajedno sa ostalim likovima, direktno obraća publici sa informacijom da je nastupila „smrt na službenoj dužnosti“. Nagli prekid sukcesije na kraju komada kroz simultanu eksklamaciju („Svi troje uglas: I više ga nije bilo!...“), finalna je potvrda komičko-farsične strukture *Čarape od sto petlji*.

Fister naglašava da komički efekti u situacijama simultanog repliciranja proističu iz činjenice da je referencijalni nivo komuniciranja među likovima iscrpen, uprkos potrebi likova da se i dalje verbalno iskazuju. U slučaju završnice *Čarape od sto petlji* ova pojava „upućuje na ekstremnu monologičnost njihovog govora“¹²⁴ i karakteristična je ne samo za žanr farse, već i za oblast slepstik komedije, što je još jedna potvrda referiranja Popovićevog humora na estetiku filmske komike. Kako se pojava *simultanog repliciranja* javlja u situacijama sa opadajućim komunikacijskim potencijalom – jer istini za volju, likovi koji „dogovorno“ izvode

¹²² Videti u: Manfred Pfister, *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998, str.219.

¹²³ Žan-Pjer Sarazak (priređivač), *Leksika moderne i savremene drame*, KOV, Vršac, 2009, str. 65.

¹²⁴ Manfred Pfister, *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998, str.219.

jednu scenu nemaju potrebu da jedan drugom bilo šta u referencijalnom smislu direktno saopštavaju – zaključujemo da je u pitanju dopunsko informisanje publike i to u pravcu naznačavanja prošlosti kao presudnog faktora za događaje u aktuelnom trenutku odvijanja radnje. Sam sadržaj prošlosti, koji je „zapetljan“ upravo po modelu naslova samog komada, manje je bitan od činjenice da je on kao takav izvor nedaća u novije vreme i potonjeg ispaštanja likova u vidu građanskog umiranja. To zapravo znači da postupak forsiranja simultanih replika ostvaruje više funkcija istovremeno: naglašava slabljenje komunikacijskog potencijala, prekida sukcesiju verbalnih iskaza na intersubjektivnom planu, upućuje na pravu – a to znači monološki nemotivisanu – prirodu iskaza likova, pojačava komičko-farsični efekat, komentariše određene aspekte radnje ili drame sa izvesne distance dovodeći ih do apsurda, i konačno, u sinergiji svih navedenih principa, otvara prostor da se eksplicitno naglasi ludičko ustrojstvo radnje, pa i komada u celini. Mirjana Miočinović u tom smislu navodi nekoliko nivoa organizacija „igara“, odnosno samostalnih sižejnih celina, koje Popović koristi kako bi proširio događajnu, ali i značenjsku ravan komada – igra u igri, igra o igri, igra izvan igre¹²⁵. Drugim rečima, igra se nameće kao generički princip nastanka i razvoja dramske priče i to u okvirima „igre sa pravilima koja izrastaju iz same igre“¹²⁶. Igra je princip koji ne jenjava tokom čitavog komada i nastavlja se čak i iza zatvorskih rešetaka, što Velja i Dragoljub potvrđuju zajedničkim komentarom sopstvene pozicije i to u drugom licu, kao da još jednom uspevaju da se odmaknu sa područja interne razmene i ponovo u formi simultanog repliciranja definišu prilike u kojima su se obojica zatekli:

Dragoljub i Velja i Agnesa (uglas): Sad ćete imati dovoljno vremena da razmislite o svemu!... (str.93)

Simultano repliciranje, kao specifična oblast graničnih dijegetičkih fenomena, dominira u scenama sa komunikacijskom kadencom, kada referencijalna i apelativna jezička funkcija na internom nivou bivaju supstituisane fatičkom, metalingvističkom ili pak poetskom. Zanimljivo je da je najveći stepen korišćenja ove tehnike identifikovan u sceni „Smrt na službenoj dužnosti“ i da je ona inicirana pominjanjem vlasti i razmatranjem lojalnosti građana, o kojoj Flora telefonom raspravlja sa anonimnim sagovornikom. Kao likovi kod kojih je došlo do

¹²⁵ Mirjana Miočinović, *Eseji o drami*, Vuk Karadžić, Beograd, 1975, str.112-114.

¹²⁶ Slobodan Selenić (predgovor), *Savremena srpska drama*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1977, str.60.

izvesne transformacije, Velja i Dragoljub, naoko prevaspitani i lojalni, na Florine provokacije odgovaraju isključivo simultano:

Velja i Agnesa i Dragoljub (zastanu u hodu s fasciklama i proderu se uglas):
Živeooo!!!...

Velja i Agnesa i Dragoljub (zastanu u hodu s fasciklama i proderu se uglas):
Jednoglasno!!!...

Velja i Agnesa i Dragoljub (zastanu u hodu s fasciklama i proderu se uglas): Devedeset
devet koma devedeset devet posto!!!... (str.111)

Konačno, sam kraj komada, kao dela otvorene strukture, razrešen je na upravo ovaj način – replikom koju simultano izgovaraju svi likovi u komadu:

Velja i Agnesa, Flora i Dragoljub (Velja i Agnesa skoči sa poda. Svi troje uglas): I više
ga nije bilo!... (str.114)

Posebno mesto među prelaznim dijaloškim oblicima u *Čarapi od sto petlji*, koje takođe predstavlja zastoj u radnji, uvodi nas u još jedan, za ovaj žanr specifičan prosede – *monologizovani dijalog*. Osnovne pretpostavke uspostavljanja monologičnosti na mestima na kojima bi najadekvatnija komunikacija bila dijalog, jeste suštinski poremećena komunikacija među likovima. To iskakanje iz konvencionalne dijaloške razmene, koje samo po sebi podrazumeva izvesne relacije polariteta, odnosno suprotstavljenosti, počiva na postojanju ili problematičnih komunikacijskih kanala (smetnje u prenosu informacija) i istih takvih kodova (divergentnost) – što je u slučaju komunikativnosti Popovićevih likova od posebnog značaja – ili na različitostima referencijalnih konteksta, čime se ukida i kritični minimum konsenzusa za odvijanje nesmetane dramske komunikacije.

U ovakvim slučajevima, dakle, prepoznajemo jedan jedini (semantički) kontekst, ali koji se objektivizuje kroz iskaze više likova. Dokaz da je reč o jednom istom kontekstu, predstavljao bi pokušaj zamene replika dvaju likova ili čak pomeranje granice replika, a da pritom na semantičkom nivou ne bi došlo do bilo kakve promene. U *Čarapi od sto petlji* ovakav postupak, transformacije (fiktivnog) dijaloga u (dijalogizovani) monolog, primenjen je dva puta jednoj istoj sceni – „S one strane brave“, u kojoj kaznu izdržavaju Velja i Dragoljub. Kako je između njihovih likova već uspostavljena izvesna analogija – izgovaranjem simultanih replika u prethodnoj, „memorijalnoj“ sceni, nije neobično da dijaloški iskazi ponovo pripadaju istom semantičkom planu. Taj plan određen je, pre svega, parolama ispisanim na zidovima zatvorske ćelije, koje – budući identične kao na početku, ispisane po zidovima – aboliraju

likove od njihove sumnjive prošlosti i ironizuju njihov ambivalentan odnos prema društveno neprihvatljivom ponašanju. U trenutku ispaštanja Dragoljub i Velja imaju potrebu da se „uprepodobu“, gde je simuliranje naivnosti još jedna očigledna igra, koju prati njihovo međusobno „strasno domundavanje“, to jest dogovor kako bi njihovo ironično pretvaranje i glumljenje „nevinasča“ trebalo da izgleda. Dakle, pređašnja igra Dragoljuba i Velje nije okončana, ona se nastavlja i u ovoj sceni, ali sada u formi monologizovanog dijaloga. Da u pitanju jeste monoška, ako ne i forma solilokvija, sumnju otklanja sam autor insistirajući kod svake pojedničane replike da je likovi izgovaraju „za sebe“:

Dragoljub (tiho, više za sebe): Mi ne znamo dve unakrst... odakle smo šuplji...

Velja i Agnesa (tiho, više za sebe): Mi smo mnogo naivni... svako da nas nasanka...

Dragoljub (tiho, više za sebe): I nepismeni... bez škole... vola d' ubodemo...

Velja i Agnesa (tiho, više za sebe): S nama svi ko s mišom mačka...

Dragoljub (tiho, više za sebe): Prostdušni i glupi ko ćuskije... (str.95)

Monološka igra postaje očigledna kada u istoj sceni Dragoljub i Velja prave zajednički popis krojačkog inventara. Shodno već korišćenoj tehnici naznačavanja početka dogovorene igre, Velja i Agnesa daje i formalni znak za početak njihove verbalne akrobatike – „Kreni!“:

Dragoljub: Tri metra boljeg štofa ševiota, po šest i po hiljadarke!...

Velja i Agnesa: Tri puta šest jesu osamnaest... i tamo tri puta po pola, to jeee...

Dragoljub: Dva metra svilenog satena za postavu... po sto banki!...

Velja i Agnesa: Dva pišem, tri pamtim!...

Dragoljub: Metar amerikana za džepove i pojas... šest stoja!...

Velja i Agnesa: Pet od sedam, ne mož!... pozajmim jedan!... (str.93)

Možda i najočiglednija upotreba ovog farsičnog prosedea, čiji je konačni smisao igra nabranjanja, kao još jedan od primera granične dijegeze, evidentna je u završnici četvrte, memorijalne faze, koja je takođe organizovana kao *monologizovani dijalog*. Likovi ga izgovaraju sa naglašenom emfazom i postepenim ubrzavanjem:

Flora (brzo dolazi): Ma ko koga žali?!...

Dragoljub: Ma ko koga pita?!...

Velja i Agnesa: Ma ko koga hvali?!...

Flora: Ma ko koga rita?!

Dragoljub: Ma ko kome masti?!

Velja i Agnesa: Ma ko kom namešta?!

Flora: Ko će koga krasti?

Dragoljub: Ma ko kome smešta?!

Velja i Agnesa: Ma ko kome puzi?!

Flora (sve brže i brže, vatrenije i vatrenije): Ma ko kog gura?!

Dragoljub: Ma ko koga guzi?!

Velja i Agnesa: Ma ko koga tura?!

Flora: Ma ko kome klanja?! (str.109)

U statističkom, ali i strukturnom pogledu, očito da je registar epskih tehnika primenjenih u *Čarapi od sto petlji* u značajnoj meri bogatiji u odnosu na prethodno obrađeni komad. To nedvosmisleno ukazuje na tendenciju autora da kroz postupke likova, vremenom sve više i sve otvorenije, napušta intersubjektivni nivo formulacije smisla i u sve većoj meri stimuliše „dijegetičke amplitude drame“¹²⁷, da bi osnovno značenje dela dopunjavao aluzivnim metaslojevima. To je istovremeno i ključni argument teorije o prevazilaženju jezika, tačnije o dramskom govoru Popovićevih likova kao jedinom ili dominantnom mediju za travestiranje poruka i uspostavljanje aluzivnog govora. Popovićev aluzivni metajezik počiva na sinergiji određenih prosedea, odnosno pluralizmu dramskog diskursa, te nije svodiv samo na travestiranje poruka kroz opskurnu lingvističku koprenu. Posmatrano iz perspektive postdramskih teorija, pa čak i ranijih pokušaja zastupanja teorije muzikalizacije govornog čina u pozorišno-dramskom diskursu – kao što su na primer Artoove spekulacije na tu temu – Popovićev jezik i u ovom komadu obilato koristi sonornost nekih tipova leksika utemeljenih u više različitih funkcionalnih stilova, sa posebnim naglaskom na zanatski. Na mestima gde dolazi do nagomilavanja takvog leksičkog materijala, bez jasne intencije dramskog lika da informiše (i motiviše) druge likove na internom nivou, dolazi do specifičnog isticanja posredničkog komunikacijskog sistema, koji pored ostvarivanja granične epske funkcije, jezičko-semantičkom sloju iskaza dodaje i akustičku karakteristiku. U sceni „Kako se prečišćavaju stari računici“, Flora pokušava da na upravo takav način gotovo rablezijanski slikovito opiše jelovnik, odnosno apetit, njene vanbračne kćeri:

¹²⁷ Žan-Pjer Sarazak, *Poetika moderne drame: od Henrika Ibzena do Bernara-Mari Koltesa*, Clio, Beograd, 2015, str.42.

Flora: I pasirano hoće!... špikovano, takođe!... i glazirano, i ukrčkano, i faširano, i marinirano, i ađustirano, i kandirano, i filovano, i tranžirano, i garnirano, i pohovano, i dinstovano!... sve jede!... samo restovano neće ni da okusi!... ali zato sok od pomorandže!... toga bi popila koliko god joj date!... i to naročito uveče, pre spavanja!... (str.107)

Umetnuta između dve neobavezne replike Velje i Agnese, koje se samo površinski dotiču onoga o čemu Flora izveštava – između ostalog i iz psiholoških razloga, jer postoje jasne indicije da je vanbračno dete baš njegovo, pa je Velja iz tog razloga diskretniji u komunikaciji – njena monološka deonica nema u potpunosti aktivne slušaoce, te je muzikalizacija iskaza o hrani pokušaj da istakne važnost priče o detetu, ali pre svega u pravcu spontano konstituisanog recipijenta. Da je zapravo empirijska publika odista krajnji primalac poruke, Flora kao da u završnici scene i praktično potvrđuje jednim apartnim obraćanjem, dakle *ad spectatores*, označavajući gestualno publiku kao krajnjeg recipijenta (PR4):

Nisam ja ni osuđena da celog života hranim to vaše mrljavo dete bez apetita!... (Gledalištu.) Ma neka ga!... neka crkne od gladi!... (Besno ode.) (str.108)

A *parte* govor konstatujemo još u dvema situacijama i to u istoj sceni – „Kako se prečišćavaju stari računici“. Subjekt epiziranja još jednom je lik Flore Dvorniković, koja u situaciji kada se Velja i Agnesa sprema da zasvira na violini, ima potrebu da to i komentariše, obraćajući se publici direktno:

Jer, nije ceo život samo u radu... (Gledalištu.) Mislim, valja se i odmoriti... treba se ovde-onde proveseliti... (Velja i agnesa svira na violini.) Eto!... (str.104)

Nakon ove karakteristične epske tehnike, likovi uz violinu pevaju pomenuti song, a posle druge strofe publici se u *a parte* formi obraća Velja i Agnesa. Razlog njegovog iskakanja sa internog plana može se protumačiti kao potreba da sa ostalim likovima, poglavito sa Florom, ne diskutuje o pitanjima dece, dakle problematici koja u tome trenutku za likove jeste škakljiva, zbog čega je on rešen da svoj komentar na tu temu pre podeli sa publikom:

(Gledalištu.) Svako ima neko svoje zadovoljstvo!... neko voli dečurliju, a neko ih ne bi menjao ni za tri kralja sa oficirima sa strane!... (str.105)

NEVERBALNO EPIZIRANJE

Što se gestualnog epiziranja tiče, ovaj Popovićev komad u odnosu na *Ljubinka i Desanku* pokazuje opadajuću tendenciju, jer su evidentirana samo tri slučaja neverbalnog epiziranja likova uključenih u dramsku igru, od kojih je samo jedan eksplicitno artikulisan. Reč je o situaciji na kraju scene „Smrt na službenoj dužnosti“, u kojoj likovi prvi put uspostavljaju komunikaciju sa spoljnim svetom, bez obzira na nejasne prostorno-vremenske parametre. Budući da čitava scena protiče u telefonskoj komunikaciji likova sa neprisutnim (i anonimnim) sagovornicima, na samom kraju, pošto pobeđi u trci za slušalicom telefona koji uporno zvoni, Velja i Agnesa kao da namerava da fiktivne primaocice poruka markira u gledalištu, istovremeno isključujući ostale likove iz igre – „grubo odgurne Dragoljuba“. Zatim, ugrabivši povoljan trenutak, približava se rampi i fizički nagoveštava udaljavanje sa internog komunikacijskog plana:

(Prilazi sa slušalicom na rampu, u gledalište.) I šta da vam ja savetujem kad ste vi popili pamet celog sveta?... Ma dobro, kad ste već toliko navalili reći ću vam... Krpež kuću... – čuva!... Znali ste?... Kažem ja da vi sve znate!... (str.113)

I ovu komunikaciju Velja uspeva da pretvori u poigravanje, ali ovog puta sa adresatima, jer je pretpostavka da preko telefona dobija povratne informacije koje nisu po volji ni ostalim likovima na sceni, a potencijalno ni publici, te nastavlja da dezavuiše sagovornika, uvlačeći na taj način i samu publiku u igru „gluvih telefona“:

Kome kažem?... Mojim kolegama iz kancelarije... Otkud vas brukam?... Ni govora, šala je šala!... (Stavlja opet slušalicu na uvo, ali ostaje na rampi.) Čega se bojite?... da se ne skupi u pranju?... a ne plašite se da bude mnogo veliki račun za struju?... Ko da sam ja to izmislio?... nemojte vi sad tako, Nikola Tesla je naš veliki... Šta vam je moja mama skrivila?... moja mama je umrla!... (Skameni se.) (str.113)

Uprkos činjenici da se radi o svojevrsnoj *ad spectatores* tehnici, ali bez direktnog verbalnog apostrofiranja gledaoca kao krajnjeg adresata, lik u ovom slučaju samo fizičkom radnjom na rampi nagoveštava napuštanje intersubjektivnog nivoa, koristeći telefonski

razgovor kao alibi za ovu kamuflažu i istovremeno izbegavajući da empirijskog primaoca poruke označi kao svoj krajnji cilj u komunikaciji.

	TEHNIKE EPSKE KOMUNIKACIJE	AUTORSKO EPIZIRANJE	EPIZIRANJE LIKOVIMA UNUTAR DRAMSKE IGRE	NEVERBALNO EPIZIRANJE
AUTORSKO EPIZIRANJE	autorski tekst	3		3
	naslovi scena	9		
	natpisi	2		
	montaža	3		
EPIZIRANJE LIKOVIMA UNUTAR DRAMSKE IGRE	song		10	
	komentar/refleksija		33	
	narativna replika		8	
	govor u stranu <i>ad spectatores (a parte)</i>		3	
	solilokvij		5	
	sentenca		9	
	monologizovani dijalog		13 (2)	
	dijalogizovani monolog		33 (2)	
	simultana replika/polilog		66 (10)	
ukupno		17	180	3

Grafikon br.6 Statistički pregled tehnika epske komunikacije u komadu *Čarapa od sto petlji*

Prezentovani statistički podaci ilustruju tri dominantna dijegetička procesa u ovom komadu, a to su montažno-kolažno struktuiranje zasnovano na binarnoj osnovi, epsko naslovljavanje kolažnih segmenata, kao i naglašeno frekvetno udaljavanje likova sa intersubjektivnog komunikacijskog nivoa u pravcu memorabilnih refleksija i komentara upravljenih na prošlost. Posebnu kategoriju posredovanja i dodatnog upliva na recepciju predstavljaju specifična prekidanja sukcesije u vidu simultanog repliciranja, dijalogiziranja monologa i monologizovanja dijaloga, koje ćemo i u daljim istraživanjima tretirati kao slučajeve granične dijegeze. Ovi prelazni i fluidni oblici epizacije figurišu u situacijama kada je aktivni dramski lik subjekt iskaza i kada je prisutan evidentan poremećaj u dijalogiziranju, što je pojava suprotstavljena radnji, to jest tekućoj događajnosti na N1 nivou. Na osnovu

dobijenih podataka o frekvenciji tehnika epiziranja, evidentna je dominacija onih nivoa dramske naracije koji počivaju na verbalnim iskazima likova uključenih u radnju i koji u odnosu na ukupan obim replika u *Čarapi od sto petlji* (489), participiraju sa čak 36,81%, što ovaj Popovićev rani komad svrstava među „najepiskije“ u čitavom njegovom opusu. Kada tome pridodamo 17 autorskih i tri neverbalna slučaja epiziranja, dobijamo rezultat koji ovaj komad u značajnoj meri udaljava od svake „apsolutnosti“ drame, nagoveštavajući period tokom kojeg će autor – kako će se kasnije ispostaviti – nastaviti da nesmanjenim intenzitetom forsira postojeće i uvodi nove i prelazne oblike epskih komunikacijskih tehnika i njihovih graničnih varijanti.

S druge strane, puka statistička analiza, predstavljena brojevima i kvantitativnim odnosima, ne ilustruje efekte koje u dramskoj građi Popovićevih komada iniciraju dijegetičke strukture, organizovane na svim nivoima teksta. Uprkos činjenici da se tehnike epizacije koje počivaju na iskazima likova evidentiraju ukupno u 180 slučajeva, a da je udeo „autorovog ja“ srazmerno manji, jer je evidentiran tek sedamnaest puta (autorski tekst, naslovi, natpisi i montažni postupci), kvalitativno i suštinsko delovanje autorskog subjekta na obogaćenje svih značenjskih slojeva dela, od nepobitnog je značaja za poetiku komada i njegovu recepciju, pre svega na polju strukture. Intervencije autorskog subjekta, koje idu u pravcu dopunske teatralizacije dramskog čina, zatim učestalog insistiranja na okvirnim i anticipativnim oblicima igre, te upotrebe jezika kao aktivnog dekonstrukta dramskih komunikacijskih procesa i uvođenje principa montažno-kolažne strukture dela, upućuju na postdramsku ulogu autora, koji intenciozno forsira teatarski čin ka ujednačenom prisustvu svih pozorišno-dramskih elemenata, odnosno dehijerarhizaciji znakova. To nisu pokazala samo novija istraživanja Popovićevog dela, već je deo kritičke javnosti odmah nakon prvih izvođenja pravilno nagovestio jedan od pravaca kojim će se kretati njegova dramsko-pozorišna misao. Tako Eli Finci u tekstu objavljenom u *Politici*, 25. januara 1965. godine, dakle odmah po praizvedbi *Čarape od sto petlji*, u naslov stavlja jednu od ključnih odrednica – „Humoristički kolaž“ (podvukao D.P) i jasno napominje – „Zasnovan na vrlo tanušnoj dramskoj ideji, ovaj tekst je organizovan na principu kolaža. U njemu ima, kao što i sam naslov kazuje, sto sićušnih petlji, svih mogućnih boja i kvaliteta, i one se jedva međusobno vezuju u jedinstveno tkivo.“¹²⁸ Sam naslov pomenutog teksta pokazuje da je uprkos upornom insistiranju većine komentatora na fenomenu jezika i njegovoj paradoksalnoj ulozi u izgradnji i razgradnji Popovićevog dramskog sveta, ipak postojala i jasna svest, da tekst sam po sebi, kao i oskudna fabula, u Popovićevom slučaju

¹²⁸ Eli Finci, „Humoristički kolaž“, *Politika*, 4.1.1965, str. 10.

prestaju da budu presudni faktori strukturiranja dramskog materijala. Posebno iznenađuje učestalost upotrebe poliloga, to jest prelazne forme dijalogiziranja više lica u kojem do izražaja dolaze različiti tematski konteksti replika, njihova referencijalna (ili apelativna) nepodudarnost. Kako će se ispostaviti, ova savremena forma organizacije dijaloga ne samo što se u *Čarapi od sto petlji* nameće kao najdominantnije načelo granične dijegeze, već će iz komada u komad dobijati na značaju, a samim tim zauzimaće sve veći i semantički sve kompleksniji prostor.

*

Napori tadašnje kritike da se definiše neobičan dramatuški model i opišu sve njegove pojavne manifestacije, kao i u slučaju mnogih drugih Popovićevih premijera, pa tako ni ovog dela, nisu odmicali dalje od ustanovljavanja osobnosti scenskog jezika i nepostojanju klasične fabule. Zanimljiva je činjenica da ondašnjim pozorišnim kritičarima skoro u potpunosti promiču pojave kao što su nabranje, to jest katalogizacija, kao i foničnost izraza, što su dominantna obeležja Popovićevog komičkog postupka. Budući da se u jednoj pozorišnoj sezoni dva Popovićeva komada izvode gotovo istovremeno, po Miodragu Protiću *Čarapa od sto petlji* samo je podvukla već konstatovana dramaturška načela i nekoliko prosedea, iz kojih kritičar ne uspeva da izvuče jedan celovit zaključak. Popovićev humor, koji Mirjana Miočinović analizira u odnosu na ponuđeni žanrovski model¹²⁹, a to je satirična farsa prožeta latentnim karnevalsko-erotskim nabojem, koja se scenski sublimira postupkom „komičke hitnje“¹³⁰, Protić vidi samo kao pokušaj oponašanja modela Joneskovog humora, ili čak dadaističkog pristupa farsičnom materijalu. Protić još jednom zaključuje da je tek glumačka nadgradnja, kroz realistički pristup nerealističkoj sadržini, pripisala ovoj farsa nova i posebna značenja.

Na ove Protićeve zaključke u značajnoj meri naslanja se Eli Finci u tekstu „Humoristički kolaž“ i već samim naslovom lucidno nagoveštava da je u pitanju kolažno-montažni princip građenja dramske igre, koji počiva na nizu nestandardnih postupaka kao što su aluzije, satirični humor, asocijativni princip upotrebe reči, automatski govor, ali i „veštačka potreba da se princip apsurdna istakne kao jedino valjano pravilo misli i osećanja.“¹³¹ Početnu kritičnost u odnosu na ovaj karakteristični Popovićev tekst, Finci ublažava zaključkom da eruptivna logoreja, koja je često alogična, arhaična i naglašeno žargonska, nosi u sebi odlike „bizarne

¹²⁹ Miočinović Mirjana (predgovor), Aleksandar Popović, *Izabrane drame*, Nolit, Beograd, 1987, str. 27.

¹³⁰ Isto, str. 28.

¹³¹ Eli Finci, „Humoristički kolaž“, *Politika*, 4.1.1965, str. 10.

autentičnosti¹³². Finci definiše neobične jezičke spojeve kao svojevrsni hibrid izvornog narodnog govora, prožetog lapidarnim i efektivnim umotvorinama i izvitoperenog jezika birokratije, što po njemu upućuje na „podzemni način izražavanja“¹³³.

U ovom segmentu kritičke analize, Eli Finci je bio najbliži zaključku kako je jezik periferije i ljudi sa margina jednog grada, zapravo oznaka statusa dramskih likova lišenih klasične karakterologije, poteklih ne samo sa gradske, već pre svega sa periferije života. Oni tvore bogatu scensku stvarnost, koja se upornim i čestim nabranjima svakovrsnog inventara života (zanati, predmeti, hrana) na jedan rablezijanski način preporučuju svojim osobenim vitalitetom. Ukoliko Finci svoj stav o „Čarapi“ uspeva da sublimira jedino površnom sintagmom „humoristička razglednica“, Vladimir Stamenković je u svojim opservacijama nesumnjivo bio najbliži preciznoj definiciji onoga što Popović pretvara u novu vrstu teatra. Zaključujući da je u pitanju uspeo pozorišni poduhvat u čijoj osnovi je „duhovita farsa“¹³⁴, Stamenković ne samo da u načinu građenja te farse primećuje težnju pisca „da se obnovi naš pozorišni jezik“¹³⁵, već jezičkom eksperimentu Aleksandra Popovića daje primat u odnosu na ostale aspekte predstave, kao što su gluma i režija. Zaključkom da je lakoća kojom ulični idiom ili arhaični diskurs jednog iščezlog miljea prodire u „mehanizam moderne joneskovske farse“¹³⁶, kao i da je aluzivni jezik zapravo alibi za oštru kritiku društvenih i političkih odnosa šezdesetih godina prošlog veka, ova lucidna Stamenkovićeva kritika može se smatrati prekretnim stavom u pristupu i opservaciji jednog prosedea, do tog trenutka neviđenog u tradiciji srpske drame i pozorišta.

Stamenkovićevim tekstom „Opsednuti jezikom“, po prvi put se u odnosu prema Popoviću konstatuje savim savremen senzibilitet, koji je vešto prikriiven opisanim dramskim i komičko-farsičnim postupcima. Na ovaj način, objavljujući da je u pitanju sasvim osoben model scenske stvarnosti, Stamenković po prvi put u kritici naziva „čistim pozorištem“, anticipirajući kasnije zaključke Mirjane Miočinović, od kojih poseban značaj ima onaj o evidentnom postojanju pozorišne igre organizovane u strogim granicama scene, a ne mimetičkog prostora. Takav prostor, intuitivno zaključuje Stamenković, „obuhvata i nešto više od nekoliko dobrih povoda za smeh i zabavu“¹³⁷. Završavajući svoju opservaciju ove predstave Nebojše Komadine, Stamenković na izvestan način kao da – rečeno jezikom Popovićevih

¹³² Isto, str. 10.

¹³³ Isto, str. 10.

¹³⁴ Stamenković Vladimir, „Opsednuti jezikom“, *NIN*, 31.1.1965, 15, 734, str. 21.

¹³⁵ Isto, str. 21.

¹³⁶ Isto, str. 21.

¹³⁷ Isto, str. 21.

junaka – revidira sopstvene stavove, ne nalazeći dovoljno argumenata da sve aspekte teksta i predstave brani i opravda u potpunosti. Proglašavajući određene segmente dela kao igru slučaja ili pak piščevu intuiciju da spontano-asocijativni segment jezika usmeri ka automatizaciji scenskih dešavanja, Stamenković se ipak vraća klasičnom idealu pozorišno-dramskog, kritikujući pisca što nije u stanju da „nameće red, dubinu i lepotu tamo gde je to najpotrebnije“¹³⁸.

U međuvremenu, društvene paradigme su se smenjivale, samo je birokratska matrica iz *Čarape od sto petlji* izgleda ostala ista, sa identičnim, dakle obesmišljujućim odnosom prema ovdašnjem čoveku i njegovoj egzistenciji. U novije doba, ta matrica u ponečemu je i metastazirala u bolnije i destruktivnije oblike društvene i političke prakse. Tradicionalna potreba za identifikacijom sa nacionalnim bićem i često latentna simbioza pojedinca sa majkom-nacijom (Velja-Agnesa), u svetlu događaja iz novije istorije, pokazala se pogubnom, ne samo u društvenom, već i u biološkom smislu. Svojevremeno, povodom četvrte po redu inscenacije *Čarape od sto petlji* (Beogradsko dramsko pozorište, sezona 1987/88. u režiji Jagoša Markovića), dakle dve decenije od praizvedbe, vreme je potvrdilo vanredne kvalitete ovog nesvakidašnjeg farsičnog ostvarenja Aleksandra Popovića, koje su neki kritičari proglasili za „komediografsku klasiku“¹³⁹.

¹³⁸ Isto, str. 21.

¹³⁹ Zoran Popović, „Nepodnošljiva lakoća postojanja“, *Književna reč*, Beograd, 10.6.1988, str.19.

KRMEĆI KAS

Premijerno izveden na sceni niškog Narodnog pozorišta, 16. decembra 1965. godine u režiji Dušana Rodića, ovaj komad takođe nosi prepoznatljiv žanrovski prefiks – farsa i pripada ranoj stvaralačkoj fazi Aleksandra Popovića. Uz *Sablju dimiskiju*, koja ne ulazi u korpus našeg istraživanja, sa ovom “farsom s pologom” zatvara se krug Popovićevog inicijalnog preispitivanja novih komediografskih mogućnosti. Prigodna drama, *Jelena Četković*, sa tematikom iz NOB-a, kao i komad za decu, *Pepeljuga*, obe nastale tokom 1966. godine, čine razmeđu između perioda Popovićeve inauguracije, kao novog i zaumnog komediografa, od kasnije stvaralačke faze u kojoj je pisac “akcenat prebacio na satirično viđenje društva i njegovih protivrečnosti”¹⁴⁰. Pre nego što će se komadima *Razvojni put Bore šnajdera* i *Utva ptica zlatokrila*, a posebno politički spornim ibijevskim farsama, *Druga vrata levo* i *Kape dole*, svom snagom obrušiti na tadašnji politički i društveni sistem, koji je uveliko prolazio period dubokih kriza i hipokrizija, Aleksandar Popović se komadom *Krmeći kas* u literaturi i praksi domaćih pozorišnih repertoara još jednom potvrdio kao autor spreman na dramaturški eksperiment kroz ozbiljnu polemiku sa tradicijom.

Po podacima iz *Leksikona pozorišnih umetnika Jugoslavije*¹⁴¹, ovo delo nastalo je još 1959. godine, dakle čitavih šest godina pre nego što će doživeti inscenaciju. Bez naročitih odjeka niške praižvedbe u stručnoj i široj javnosti, *Krmeći kas* će veću pažnju izazvati tek nakon beogradske premijere u „Ateljeu 212“, u režiji Nebojše Komadine (24. februara 1966). Na 11. Jugoslovenskim pozorišnim igrama (Sterijino pozorje), održanim u Novom Sadu od 3. do 12. maja 1966. godine, komad *Krmeći kas* “Ateljea 212” nagrađen je Vanrednom Sterijinom nagradom za eksperimentalni rad u oblasti komedije. Za ulogu Mileve nagrađena je i glumica Ružica Sokić.

U tematskoj osnovi dela identifikovan je postupak kojim je autor otvoreno nagovestio metatekstualno referiranje na epske strukture, a u ovom slučaju (u smislu književnog roda), na epsku narodnu tradiciju. Kako je već konstatovano¹⁴², osnovna tematska linija komada *Krmeći kas* resemantizuje određene motive narodne epske pesme *Dioba Jakšića*. Na nivou motivske

¹⁴⁰ Radimir Putnik (priređivač), Aleksandar Popović, *Drame*, Verzal press, Vojnoizdavački zavod, Beograd, 2001, str.633.

¹⁴¹ Videti u: Gordana Todorčić, *Ludus i logotezis Aleksandra Popovića*, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2012.str. 144.

¹⁴² Ljiljana Pešikan Ljuštanović, "Krmeći kas Aleksandra Popovića. Farsa kao resemantizacija drevne priče", *Teatron*, br. 132, Beograd, 2005, str.13–20.

organizacije, *Krmeći kas* je delo još složenije građe od tradicionalne priče, zato što ova Popovićeva farsa funkcioniše kao kompleksan intertekstualni narativ pozicioniran između semantike narodne epike, novije književnosti iz perioda romantizma i bidermajera¹⁴³ i mogućih citata iz komedije del' arte. Treba naglasiti da između farse i italijanske komedije, začete u XVI veku, postoje objektivne istorijske i stilske korelacije, budući da su komični zapleti tradicionalne komedije del' arte počivali upravo na farsičnim osnovama sa oskudnim fabulama, ali sa obiljem mogućnosti za glumačku improvizaciju¹⁴⁴. Glumačka igra u komediji del' arte podrazumevala je sposobnost glumca da “kombinuje umeća igrača, pevača, akrobate, običnog komičara i pantomimičara, koji je morao i da peva ili svira na nekom muzičkom instrumentu”¹⁴⁵.

Popovićeви likovi preuzimaju većinu ovih funkcija, a po zamisli autora, Todor, Odor i Mileva pripadaju redu likova sluga i sluškinja. Tako je Mileva “srpska Kolombina”, dakle sluškinja, dok se u liku Arlekina, sluge-lakrdijaša iz komedije del' arte prepoznaju oba muška lika – Todor i Odor, što znači da na sceni vidimo “dva srpska intriganta i splotkaroša i njihovu ljubavnicu”¹⁴⁶. Postupak deheroizacije tradicionalnih epskih likova mogao bi se tumačiti kao autorovo traženje povoda da još jednu moguću priču iz kruga sličnih, koje u njegovom bogatom dramskom rukopisu obrazuju svojevrsnu studiju nacionalnih karaktera, običaja i mentaliteta, ispriča na satirično-farsičan način. Čak je i sam naslov komada oksimoronske prirode i kao takav direktno upućuje na detronizaciju velikih epskih nacionalnih motiva i intenciozno izneveravanje tradicije, jer sam izraz “krmeći kas” slikovito upućuje na groteskni hod neke (hibridne) životinje sa svojstvima konja i krmka istovremeno.

Trijadna koncepcija *dramatis personae* u *Krmećem kasu* (jedan ženski i dva muška lika) ne bi predstavljala jedinu analogiju sa *Čarapom od sto petlji*. Ukoliko su u jednom liku (Velja i Agnesa) u prethodno obrađenom komadu bila sadržana dva principa (majka/otadžbina i sin/vojnici), u *Krmećem kasu* na delu je pojava inverzne prirode – dva lika, braća Todor i Odor, značenjski objedinjuju jedan istovetni lik, odnosno predstavljaju lice i naličje jednog te istog muškog principa. Todor je tradicionalno srpsko ime, a Odor, kao fonetski sasvim slična, ali ne i identična leksema, predstavlja njegovu ironizaciju, jer asocira na francusko “odor”, što znači neprijatan miris, odnosno smrad. Naša je pretpostavka da je ovakav koncept autor naknadno

¹⁴³ Ovim se prevashodno misli na autorov intenciozni odabir tradicionalno narodnih imena likova (Mileva, Todor) po vidakovićevskom ili pak Sterijinom modelu („Svetislav i Mileva“).

¹⁴⁴ Videti u: Ronald Harvud, *Istorija pozorišta*, Clio, Novi Sad, 1998, str.125.

¹⁴⁵ Isto, str.125.

¹⁴⁶ Gordana Todorić, *Ludus i logotezis Aleksandra Popovića*, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2012, str.147.

uneo u svoj dramski materijal, jer u vreme prvih izvođenja *Krmećeg kasa* Odor ne postoji kao lik, već su u pitanju dva Todora, koja se u međusobnoj komunikaciji tako i oslovljavaju. Likovi braće, koji su suštinski jednoobrazna pojava, lišena standardne karakterologije, koncipirani na ovaj način ostvaruju dvostruku ulogu, svojstvenu Popovićevom prosedu – predstavljaju pretekst za bogatu pozorišnu igru, koja se temelji na zabunama, prepoznavanju i zamenama identiteta, ali će poslužiti i kao sredstvo ironizacije izvesnih principa. Naime, ovi muški likovi pokazuju potpunu podudarnost, sem u situacijama kada njihovo koristoljublje i vlastoljublje postaje dominantni motiv, zbog čega je njihova karakterizacija iz ugla ženskog lika nedvosmislena – “bitange”, “dvojica đilkoša, “lakomisleni pajaci”.

U vremenu sve ozbiljnijih društvenih izazova i dubokih kriza morala sredinom šezdesetih godina prošlog veka, Popović se još jednom, kroz novu opservaciju mentaliteta ovdašnjeg čoveka, putem rekreacije folklornih motiva i korišćenjem tradicionalnih imena, na satiričan način direktno obratio gledaocu. Autor je svojevremeno i sam tumačio ovakve svoje motive: “...kod nove generacije pisaca osećao se jedan ogroman napor da se što je moguće više distanciraju od sredine u kojoj žive, da budu Evropljani. Meni se tada činilo da to nije pravi put, i pokušao sam da u naše pozorište vratim Dragoljuba, Milevu, Todora, na jedan, ne u lošem smislu reči folklorni, način, da ga vratim s našim mentalitetom...”¹⁴⁷

AUTORSKO EPIZIRANJE

U *Krmećem kasu* autor je potvrdio brojna svoja estetička načela ustanovljena do tog trenutka, pojačavajući postepeno uticaj autorovog epskog “ja”, koje se u komadima iz rane faze nameće sve više i reklo bi se, sve intencioznije. Od postupka pseudodefinisanja žanra, koji još od prvog komada postaje standardna pojava, a koju autor praktikuje tokom svih faza svog dramaturškog sazrevanja, preko interpolacije opšteg uvodnog i (drugih) komentara u osnovni autorski tekst, u *Krmećem kasu* ostvarena je visoka redundantnost u domenu autorskog iskaza. Informacijom da je u pitanju “farsa s pologom u 5 pojava”, autor nije samo saopštio da ostaje dosledan žanru, već je i izrazom “polog” nagovestio “zametanje” određene priče, odnosno moguće interpolacije određenih sižejnih delova u strukturu same farse. Ključ postupka valja potražiti najpre u izvornom značenju termina “polog”, koji je narodni izraz za jaje koje se

¹⁴⁷ Feliks Pašić, „Mrešćenje života Aleksandra Popovića”, *PULSE*, Beograd, 1993. Dostupno na: <http://pulse.rs/feliks-pasic-intervju-sa-aleksandrom-popovicem>.

ostavlja u gnezdo, kako bi se kokoš, po navici, ponovo u njega vraćala. Ovaj izraz ima dvostruku ulogu u funkciji podnaslova – ironizuje pojam dramskog *prologa* (igra reči polog-prolog), koji je uvodni deo u tradicionalnoj dramskoj literaturi, zamenjujući ga izrazom iz sasvim druge funkcionalne oblasti, najavljujući “podmetanje” određenih elemenata, odnosno nagoveštavajući moguću strukturu u kojoj će se fabula naslanjati na intertekstualni ili citatni predložak.

Sasvim nova pojava u delovanju autorskog subjekta jeste isticanje naslova svih šest scena na samom početku komada u gotovo pripovedačkom maniru – ispod samog naslova, što je inače pojava netipična i za samog Popovića. Rana anticipacija sižea, ali i eksplicitni nagoveštaj postojanja posredničkog komunikacijskog sistema, ostvareni su živopisnim naslovima dramskih celina: “Polog”, “Kupusnik”, “Tipa na tipi”, “Tej”, “Krpiguz” i “Tica”. Kao što u *Čarapi od sto petlji* postoji prividna simulacija prostorno-vremenske progresije u sižejnom nizu život-zatvor-obračun-smrt, tako i u ovom komadu autor simulira vremenski protok, koji je fiktivno sveden na jedan dan, o čemu će kasnije, u analizi vremensko-prostornih aspekata dela, detaljno biti reči. Naznake vremenskog proticanja nalaze se u vidu specifičnog *autorskog teksta* pridruženog *naslovima poglavlja*, pa se tako “Polog” događa “u osvitku zore”, “Kupusnik” je “za videla”, “Tipa na tipi” dešava se kao “matine”, odnosno u prepodnevnom periodu; scena “Tej” je određena meteorološkim izrazom, jer dolazi “s naoblačenjem u popodnevnom časovima”, “Krpiguz” pada “u smiraj dana”, dok “Tica”, poslednja scena, postoji u nešto većem vremenskom opsegu, a to je “pozna jesen”, što simbolički može da nagoveštava opadanje sižejnih potencijala u komadu. Može se konstatovati da je ovakvom stilizovanom autorskom anticipacijom ostvareno svojevrsno dijegetičko nadomeštanje nepostojeće dramske progresije, čime se i praktično dokazuje potencijalna kongruencija epskog i dramskog, što je već naznačeno kao jedna od temeljnih odlika teatarskih dela sa postdramskim prefiksom. Kao što eksplicitno epizira, autor se takođe nikada u potpunosti – makar i simbolički – ne odriče ni dramskih, odnosno mimetičkih preferenci, pa se na primer, pomenuto vremensko određivanje četvrte scene kao “naoblačenje” može tumačiti kao aluzija na četvrti čin u klasičnoj drami, koji nagoveštava vrhunac radnje.

Opšti uvodni komentar, kao standardni postupak određivanja vremensko-prostornih, ali i idejno-tematskih parametara, ne pruža više informacija nego u *Čarapi od sto petlji*, jer glasi – “događa se tuda-svuda”. Ovim nejasnim i zavodljivim određenjem, koji upućuje na moguća ponavljanja, ali – kako ćemo kasnije videti – i krajnje fleksibilnom koncepcijom likova (koji ostvaruju više funkcija istovremeno, ali ni jednu eksplicitno do kraja), autor navodi na konstataciju da je jedna od dominantnih pojava u početnoj fazi njegovog rukopisa ono što

Sarazak naziva *optacijom*, odnosno “optativnim načinom”¹⁴⁸ prezentovanja pozorišno-dramskih elemenata. Reč je o postupku koji putem uvođenja neizvesnosti, pluralnosti, gipkosti u metaforičnom određivanju deikse i drugih elemenata, relativizuje klasična dramska načela i poigrava se sa njima, budući da “otvara dramskoj radnji polja virtuelnog i/ili čisto subjektivnog”¹⁴⁹.

Optacija, kao pogodbeni kategorija formulacije smisla¹⁵⁰, koja uspostavlja svojevrstan scenski dijalog između objektivno mogućeg i potencijalno mogućeg, dodatno udaljava Popovićev dramaturški model od aristotelovskih zahteva za prikazivanjem “onog što se moglo dogoditi i što je moguće”¹⁵¹, jer na taj način neminovno inicira proširivanje značenjskih polja radnje, odnosno drame u celini. Popović to čini na načine koji su već komentarisani, a u najrelevantnije spadaju ponavljanje i variranje, koji su pojmovno najbliži fenomenu optativnog. Jedna karakteristična pojava na nivou autorskog teksta dodatno opredeljuje komad ka epskim strukturama. Reč je o autorovim arbitrarnim naznakama raspoloženja ili stanja u kojima se u datom trenutku nalaze likovi. Dakle, raspoloženje – ili rečeno glumačkim žargonom, emocija – ne proističe iz date situacije, a još manje iz karakterologije lika, već je diktirano neprikosnovenom voljom autora. Ovakvim delovanjem autorskog subjekta pojedine dramske situacije formiraju se mehanički:

*Promena raspoloženja: mračnjaštvo; Promena raspoloženja: potištenost, seta; Promena raspoloženja: ogorčenje; Promena stava: diktatorski; Promena raspoloženja: poslovnost.*¹⁵²

Same po sebi, ovakve naznake u nivou autorskog teksta pripadaju dramskom repertoaru kodova, jer postaju deo radnje u internom komunikacijskom sistemu, sem u slučajevima kada – po standardnom običaju autora – te naznake nisu formulisane kao naglašeno literarne, odnosno namenjene recipijentu kao konačnom adresatu:

*Promena raspoloženja: počinje **unterhaltovanje**.*

¹⁴⁸ Žan-Pjer Sarazak, *Poetika moderne drame: od Henrika Ibzena do Bernara-Mari Koltesa*, Clio, Beograd, 2015, str.34.

¹⁴⁹ Isto, str.34.

¹⁵⁰ Sarazak se u terminološkom određivanju pojma optacije poziva na francuski jezik, u kojem je ovu kategoriju moguće tumačiti kao ekvivalent između gramatičkih pojmova konjunktiva i pogodbenog načina.

¹⁵¹ Aristotel, *Poetika*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1990, str.27.

¹⁵² Aleksandar Popović, *Čarapa od sto petlji*, Prosveta, Beograd, 1967.

Promena raspoloženja: komendijanje.

Promena raspoloženja: ogovardžijski.

Raspoloženje sunovratno pada. Depresija. (podvukao D.P.)

Ovom pojavom likovi ne samo da teže automatizmu radnje, jednoj vrsti mehaničkog aktivizma, već asociraju na ginjole čijom voljom upravlja neka vanscenska ruka. Mileva, Odor i Todor su istovremeno i likovi u predstavi, ali se otkrivaju i kao glumci, a neki od njih (Mileva) i sami bivaju pokretači drugih pojava kao što je lutka-ginjol, Jolie Oly, u vezi sa kojom je napomenuto da bi već prema rediteljevoj zamisli to mogla i ostati lutka, ali i biti “živa balerina”. Autor posebno naglašava da se čitava priča odigrava u lutkarskom ambijentu, te je nemoguće ne prepoznati njegovu prikrivenu nameru da sve pojave na sceni – i likove i lutku – tretira kao ne sasvim samostalne dramske subjekte. Upotrebom ovakvog prosedea sugerira se opšta reverzibilnost i relativnost – likova, ali i igre same. Todor je istovremeno i Odor, i obrnuto, kao što se u ulozi Jolie Oly mogu naći i glumac i lutka, jer se naposljetku radi o likovima sa identičnim karakteristikama iza kojih stoji nevidljiva ruka (autora). U takvom sistemu igra može biti ponovljena ili prekinuta na bilo kom mestu, likovi su epski junaci ili lirski raspoloženi subjekti, šansonjeri i pevači, ali i glumci-improvizatori koji će odjednom zaboraviti tekst i neće se libiti da iskakanjem iz uloge prekinu iluziju u nameri da se pred publikom otvoreno podsećaju teksta. Ova krajnja „pogodbenost“ strukture jednog dramskog dela, njena uslovnost i poetika alternativnih mogućnosti, u pravom smislu određuje autorove postupke kao *optativne*.

Uzimajući u obzir ovakve pojave, zatim naslove scena, opšte uvodne komentare, kao i pojedinačne tehnike uspostavljanja posredničkog komunikacijskog sistema na nivou autorskog teksta, u *Krmećem kasu* moguće je identifikovati ukupno 26 pojedinačnih slučajeva epizacije od strane autorskog “ja”. Ova statistička činjenica samo donekle opisuje uticaj autorskog subjekta u postupku forsiranja dijegetičkih opsega dela. Posebnu funkciju u posredovanju imaju pomenuti naslovi scena, čija je amblematika od priličnog značaja za razumevanje sižea. “Kupusnik”, koji se odvija “za videla” sugerira izvesnu sižejnu slojevitost (po ugledu na glavu kupusa), a pojam pauze, koji se pominje u jednoj od prvih replika, u komunikacijskom smislu ostaje kao standardna popovićevska dvosmislica – nejasno je da li je termin upotrebljen u kontekstu dramskog govora (N1) ili je to još jedno punktualno *ex persona* posredovanje:

TODOR: A ti, Mileva!... pristavi za pauzu nešto blaže!... ko za bolesnika!... da ne bude gnjetavo!...

MILEVA: Onda: kupusnik i gurabije? (str.177)

Budući da na ovom mestu u komadu dolazi do upotrebe kulinarske leksike u funkciji političke aluzije, pre će biti verovatno da termin “pauza” inklinira epskim strukturama, zbog kontinuirane želje autora da recipijenta, diskretno i tobož nehotice, uvlači u priču sa proširenim značenjem. Simbolička veza između kulinarsko-gastronomskog žargona sa funkcionalnim stilovima koji pripadaju oblasti političkog izražavanja prisutni su, na primer i u *Sablji dimiskiji*, a ni u istorijskom smislu ne predstavljaju novinu, jer se u nacionalnoj drami sreću još u Nušićevoj komediografiji. U *Narodnom poslaniku*, na primer, Sreta Jevremu naširoko objašnjava kako se “mesi javno mnjenje”, što Jevrem naziva “kuvanjem pred “Narodnom gostionicom”. Izraz “Tipa na tipi” značenjski se naslanja na prethodnu scenu (kupus), jer predstavlja pozajmicu iz narodne tracije zagonetanja – “Krupa na krpu, tipa na tipu, ni iglom bodeno, ni koncem šiveno”¹⁵³. Bratska sloga, koja traje do prvog obračuna zarad interesa, podseća na zbijene listove kupusa:

ODOR: Priznajem... to mi je mrlja na duši, konjaniče... obraz sam okaljao, a sve je počelo više od šale... Možeš li mi tu dobrotu zaboraviti? Jer, opet moramo se jedan na drugoga osloniti... a dima ima svuda gde se loži!

TODOR: To se po srpski kaže: Tipa na tipi... (str.195)

Sem komičke funkcije ovakvih delova narativa, nema sumnje da je u pitanju i “minuciozno povezivanje raznovrsnih diskurzivnih ravni (folklor, gradska kultura) s osnovnim sižejnim tokom, što za rezultat ima bogaćenje značenja farse”¹⁵⁴. Scena “Tej”, koja najavljuje popodnevnu čajanku u atmosferi gomilanja “kišnih oblaka”, to jest, nadolazeće katastrofe u dramskom smislu, produžava nastavak političkog obračuna braće, koji se kamuflira ritualnim ispijanjem čaja. Pošto je osnovna aluzija na trovanje napitkom, u ovoj sceni autor je čajanku iskoristio za parodiranje pojmova iz oblasti narodne medicine, što nije retka pojava u okviru farse kao žanra još od srednjovekovnog perioda. U značenjskoj vezi sa prethodnom, scena “Krpiguz” takođe se odnosi na pojam iz oblasti fito-leksike, jer je krpiguz narodni naziv za vrstu čička, dakle čekinjaste trave koja ima svojstvo da se lepi za odeću. Ovaj termin ovde ima metaforično značenje i odnosi se na Milevu, koja je “krpiguz” i koju zarad bratske sloge treba “otkačiti”, odnosno ratosiljati je se. Surovi pragmatizam doveden je do paroksizma, jer je

¹⁵³ Gordana Todorić, *Ludus i logotezis Aleksandra Popovića*, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2012, str.153.

¹⁵⁴ Isto, str.155.

Mileva, kao simbol tradicionalne žene u ovoj sceni u sasvim drugom planu – od žene-ljubavnice koju braća međusobno razmenjuju u prethodnim scenama, ona u “Krpiguzu” ostaje napuštena od obojice:

ODOR: (...) ako od dva zla treba birati manje... ti si mi jedini brat, a Mileva je na hiljade!

TODOR: To se po našem kaže: krpiguz... krsti ga pravim imenom!

ODOR: Priznajem... ko od srca ću je otkinuti, ali ako se mora... Potkrpićemo se na drugoj strani. (str.226)

Poslednja scena “Tica” označava svojevrsni diskontinuitet na vremenskoj osi sukcesije, koja je simulacija dnevnog razvoja događaja, kako je to već naznačeno. Scena je definisana kao “pozna jesen”, što je ništa drugo do nagoveštaj opadanja određenih sižejno-motivskih kapaciteta u komadu. Tica, koja je u “Kupusniku” zapravo “krmača”¹⁵⁵, jer sugerira obilje, sada je samo raščupana punjena ptica – analogno statusu Mileve, koja je do kraja farse izgubila sve svoje attribute zavodnice i čija je uloga žene obesmišljena pragmatičnim sprovođenjem muškog principa. U svojoj replici, koja je i svojevrsni komentar igre u celini, Odor to čini još očiglednije:

ODOR: (...) Tica je hrabro skapala pod mašinom. Tačka. Ona nije mogla da preživi umetničko štopovanje. Tačka. Potpis, pečat, datum... (str.233)

Kao po Rableovom receptu, od “Kupusnika” do “Tice”, krug života opisao je svoju punu putanju. Da bi, stigavši do kraja, čitava priča mogla da se nastavi, i to baš od tačke gde se završava, farsična igra biva na trenutak prekinuta iskakanjem likova iz njihovih uloga i konteksta radnje, naznačava se sam čin momenta igre, koja će po odluci likova ipak ostati nedovršena, jer se računa i na njen nastavak “posle predstave”. Na taj način, identično završnicama prethodnih komada, likovi nagoveštavaju moguće ponavljanje ili variranje, ali ovoga puta na takav način da sama publika “domešta” ili “izostavlja”. Analizu funkcija naslova scena, koji su i lirsko-folklornog karaktera, ali su istovremeno i epske anticipacije sižea, primenili smo u cilju objašnjenja ovog karakterističnog Popovićeovog prosedea, posebno

¹⁵⁵ Ovaj deo autor eksplicira u formi napeva folklornog porekla: „Nema lepše tice od krmače, još da su joj od kupusa krila!“

naglašenog u komadu *Krmeći kas*. Autorova igra sa naslovima određuje strukturni okvir dela u celini, jer je podmetanjem sižejnog “jajeta” – koga sami likovi odmah demistifikuju – na samom početku, najavljen ne samo montažni, već i deziluzivni karakter dela. Otkrivanje pak strukture dela od strane likova, koncipirano je kao sukcesivno smenjivanje *ex persona* i *ad spectatores* obraćanja i to tri puta u vidu simultane replike i jednom kao monologizovani dijalog (između Todora i Odora).

Uvodna scena farse, koja u popovićevskom ironijskom maniru više nije prolog, već “polog”, u potpunosti je, dakle, konstituisana od tehnika koje uspostavljaju posrednički komunikacijski sistem. Da bi dijegetički opseg i dubina ove uvodne scene bili još veći i očigledniji, na ovom mestu dolazi do specifične pojave koju bismo označili kao *kumulaciju tehnika epizacije*, budući da se u istoj retoričkoj celini, sačinjenoj od desetak replika, istovremeno javlja – a to znači i prepliće – više simultanih signala koji upućuju na posrednički komunikacijski sistem: *ex persona* obraćanje, monologizovani dijalog, kao i više neverbalnih naznaka konstituisanja fiktivnog recipijenta (poklon ka publici), što je sve ukupno sračunato na efekat koji se izaziva kod empirijskog primaoca poruke kao krajnjeg adresata u ovoj kompleksnoj razmeni. Uprkos tome što je naglašeno kratka, uvodna scena u celini ostvaruje funkciju *epskog prologa*, koji je u komadu prezentovan u formi ekspozicijske priče citatnog tipa – svojevrsne poetske transpozicije pojma “polog”. Drugim rečima, podmetanje je izvršeno i predstava može da počne. Budući da ovaj prolog biva realizovan govornim iskazima likova koji učestvuju u radnji, potrebno je sagledati i sve dijegetičke aspekte na ovom diskurzivnom nivou.

VERBALNO EPIZIRANJE LIKOVIMA UNUTAR DRAMSKE IGRE

Strukturna organizacija *Krmećeg kasa* u značajnoj meri određena je činjenicom da je komad uokviren primenom *ad spectatores* tehnika na samom početku, ali i (završnim replikama likova) na kraju poslednje scene, gde se izvođenje predstave u istom maniru eksklamativno „odjavljuje“. Da li su ova dva postupka epizacije likovima identična? U uvodnoj sceni „Polog“, koja se dešava „u osvitku zore“, likovi i gestualno i verbalno apostrofiraju izvesnu publiku, upućujući na sam čin izvođenja komada, čime zapravo konstituišu fiktivnog recipijenta, koji je jedan od preduslova postojanja predstave. U poslednjoj sceni „Tica“, koja je „pozna jesen“, sa zavesom padaju i maske – nema više kamuflaže i zavođenja, jer konačno, sama empirijska publika biva označena kao krajnji adresat. Kao što je već rečeno, likovi u

završnoj sceni ne samo da se direktno obraćaju publici, već je otvoreno pozivaju na aktivno učešće u igri, koja može biti nastavljena i nakon njenog formalnog okončanja. Ovakva optativna, to jest, pogodbeno završnica komada, potvrđuje strukturu *Krmećeg kasa* kao dela otvorene strukture, čija je konačna svrha dedramatizacija:

MILEVA: Neka ostane nešto nedovršeno i posle naše predstave!

TODOR: Kad vi kažete... da imaju šta da rade i oni iza nas... (Publici.) I vi!... dometnite nešto šta smo izostavili, i odbijte ono što smo preterali!... (str.240)

Dok svi uglas pevaju tradicionalnu pesmu „Tandrčak, vreteno“, Mileva, shodno prethodnom govoru u stranu, odlučuje da je igra završena: „I tu je našoj predstavi kraj.“ Ovako dosledno sproveden dijegetički okvir, u kojem sami izvođači činom konstituisanja publike naglašavaju trenutak otpočinjanja predstave, ali je na isti način – govorom u stranu i direktnim obraćanjem auditorijumu okončavaju, skoro da nema pandana u okviru bogatog opusa samog autora. Osobenost ovakvog prosedea, kojim se nesumnjivo uspostavlja sasvim specifičan posrednički komunikacijski sistem, ogleda se u činjenici je narušavanje iluzivnosti od strane likova graničnog tipa, budući da uprkos prividnom napuštanja internog nivoa, oni ipak ostaju utemeljeni na planu osnovnog zbivanja, naglašavajući čak da se ne odriču svog statusa glumaca-izvođača i da će povrh svega igrati „verno“.

Na nivou verbalnih iskaza likova koji pripadaju dramskoj igri, jedan od retko korišćenih postupaka u delima Aleksandra Popovića jeste upotreba *ekspozicijske priče*¹⁵⁶, odnosno u slučaju *Krmećeg kasa* citatnog teksta narativne (lirske) prirode, koji ima za cilj da publici unapred protumači značenje izraza “polog”. Određivanje ove *poliloške ekspozicije* (Mileva, Todor i Odor izgovaraju je simultano) kao epske komunikacijske strukture, uslovljeno je ne samo činjenicom da ova narativna deklamacija objektivno ne poseduje slušaoca na internom nivou, već i da samom autorovom naznakom “stanu prema publici i poklone se”, kao što je to već konstatovano, izvesna fiktivna publika biva označena kao krajnji adresat:

*Kokoška ne nosi u gnezdo bez pologa,
a to je jaje koje se polaže
da animira kokošku da snese...
kao što se vatra podlaže,*

¹⁵⁶ Od latinskog *expositio, exponere* – izložiti.

*jer dok se nešto ne položi na tas,
u džep ili u ženu,
- neće da rodi!...
- ni vernost bez položene zakletve...
Al' položajnik i položara, to je kao bog i šeširdžija!...
- prvi polaže, drugi krade položeno... (str.175)*

Na ovaj način publika dobija i dopunsku informaciju, koja nije samo u funkciji leksikološkog tumačenja jednog pojma (polog), već je u svom drugom delu anticipativna u odnosu na tematsko-motivski plan čitavog komada. Kao takva, ona otkriva nagoveštaje surovog pragmatizma sveta Popovićevih likova i binarne društvene paradigme, u kojoj je sasvim izvesna podela na one koji stvaraju (polažu) i one koji žive na račun prvih. Vernost i polaganje zakletve – pojmovi koje se pominju u ekspoziciji, poslužiće likovima da u koralnom maniru pred publikom izvedu svoju prvu (aluzivnu) epizodu:

SVI (Polažu zakletvu. Uglas): Tako mi ova publika aplaudirala, koliko verno budem igrao!... (str.175)

Insistirajući na činjenici da, sa jedne strane, kao likovi poseduju svest o sopstvenom nastupu, ali da su s druge strane, takođe svesni postojanja recipijenta u vidu neke pretpostavljene, odnosno hipotetičke publike, Todor, Odor i Mileva, *ex persona* postupkom na samom početku, intenciozno narušavaju iluzivnost pozorišnog čina. Iskakanje iz uloga i zaklinjanje na “vernu igru”, aluzija je na poziciju, koji oni kao svet likova žele da zauzmu u odnosu na svet publike i pomenuti binarni vrednosni sistem, jer ako su oni ti koji “polažu”, odnosno podmeću izvesnu priču, onda je logično da je publika (spoljni, društveno-empirijski faktor) ta koja predstavlja potencijalnog uzurpatora, to jest, onoga koji “krade položeno”. Aluzivno, ne direktno, već implicitno, publika se “uvlači” u značenjski okvir igre, čime se negira njena neutralnost i osporava tradicionalna uloga pasivnog posmatrača onoga što se dešava na sceni. U vezi sa ovakvim sistemom komunikacijskih odnosa, Fister nema dilemu da publika nije “direktni adresat, nego **eksplicitna tema** (podvukao D.P), a govornici nisu više fiktivni likovi (...) nego glumci”¹⁵⁷. Ovakva dijegetička struktura, u odnosu na komunikacijsku prirodu govornih činova, odlikuje se nekim specifičnostima. Naime, kod ovakvog

¹⁵⁷ Manfred Pfister, *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998, str.133.

samoprezentovanja glumaca, očito je da je reč o fiktivnim pozicijama subjekata iskaza, a to znači “fiktivnim ulogama glumaca (PO2)”¹⁵⁸, što s druge strane isključuje označavanje empirijske publike kao mogućeg adresata, već je analogno pošiljaocu u pitanju “tematizovana publika (PR2), koja govorenje *ex persona* uzima za gotov groš”¹⁵⁹. Ovaj slikoviti Fisterov zaključak odnosi se na činjenicu da iluzija ipak nije u potpunosti prekinuta i da glumačka samoprezentacija na ovaj način samo konstituiše novi nivo iluzivnosti, jer glumačka pojava, koja tek nagoveštava nastupajuću igru, jeste zalog objektivne distance između sveta likova i sveta gledalaca. Obraćajući se na taj način ne konkretnoj, nego – nazovimo to uslovno tako – fiktivnoj publici drame (PR2), glumački iskaz uspostavlja posredujući komunikacijski sistem sa namerom “da se stvori svest o pozorišnom izvođenju kao takvom, da time bude “očuđen”, ali bez posledice stvaranja objektivne distance, kao kod Brehta, nego naglašava momenat igre i proizvodi komičnu suprotnost”¹⁶⁰. Pomenuta komična diskrepanca između dva plana – glumačkog i objektivnog, potvrđuje našu početnu tezu o intencioznom *ex persona* obraćanju glumaca, koji je u ovom komadu ustanovljen u čak deset slučajeva govornih iskaza.

S obzirom na sižeju osnovu četvrte scene – “Tej”, u kojoj dolazi do “naoblačenja u popodnevnim časovima”, likovi će još jednom svoje odnose razrešiti “iskakanjem” iz uloga. Povod za novi prekid na nivou interne komunikacije jeste situacija u kojoj Odoru rastu politički apetiti (“Hoću njegovog konja!”), zbog čega se ne libi da zarad postizanja cilja bratu Todoru ustupi Milevu, prema kojoj ovaj otvoreno pokazuje naklonost. Samoprekorna i revoltirana Mileva, koja nije spremna na olako podavanje, pridaje sebi niz pogrđnih, ali zvučnih kvalifikata – “profuknjača”, “lucprda”, “sakaluda”, “šicla”, “flinta” i “hop-kurva”. Povod, dakle, da se brat pozove na popodnevnu čajanku, za Odora je stvar krajnjeg pragmatizma, što on tako i formuliše – “Da opelješimo mi burazera za konja, pa ćemo za te priče naokolo lako!...”

Neobavezna konverzacija prikrija zavereničke namere bračnog para, a kako su Popovićevi likovi skloni autotematizaciji, taj postupak ne izostaje ni u sceni kada postaje jasno da su otkriveni u namerama, te se Mileva prisutnima obraća metaforičnim komentarom koji tu situaciju lirski podcrtava: “Magličaste žaluzije postaju sve prozirnije!...”. Npoverljiv prema bratu i snaji, Todor se ne usuđuje da proba čaj. Otegnutoj komunikaciji, punoj lirskog zavođenja, igre reči i digresija, u jednom se trenutku ne vidi kraj. U sceni ispijanja čaja, Popović se služi standardnim postupkom – parodiranjem pojmova iz oblasti narodne medicine, ali i još jednim karakterističnim prosedeom – katalogizacijom registra najrazličitijih biljaka od kojih se

¹⁵⁸ Isto, str.133.

¹⁵⁹ Isto, str.133.

¹⁶⁰ Isto, str.133.

pripravljaju napici. Komunikacija postaje pretežno fatička i nagoveštava zastoj u radnji. Da bi se nastali vakuum premostio, a radnja nastavila, likovi iskaču iz svojih uloga, pokušavajući da scenu dovrše kao na početku farse – konstituisanjem novog iluzivnog nivoa, a to čine upriličenjem još jedne *ex persona* epizode u kojoj se kao glumci podsećaju “manuskripta”:

ODOR: Ne, burazeru!... (Promena raspoloženja: poslovnost.) Čini mi se da nije tako stajalo!

TODOR: Nego?

ODOR: Pročitaj, Mileva!

MILEVA: (Uzima manuskript i čita): Todor, dve tačke, vreme je isteklo, zapeta, poseta je završena, znak uzvika.

TODOR: To sam već rekao. Kako ide dalje?

MILEVA: (Čita dalje): U zagradama, Todor se prvo presamiti od iznenadnog i oštrog bola u trbuhu, a zatim se povede i s krikom se ruši, otrovan brustejom. Zatvorena zagrada. Aaaaa, tačkice.

ODOR: Aaaaa... (Pada.)

MILEVA: Zašto si to ti predstavljao, Todore, kad ovde lepo piše: Todor, rimsko jedan.

ODOR: Znači konjanik! (Brzo ustaje.) Konjaniče, na tebe je red!

TODOR: Aaaaaaaa... (Pada.) (str.220)

Ova glumačka, reklo bi se parailuzionistička igrarija, koja računa na fiktivnu pažnju neke *ad hoc* konstituisane publike, usmeravajući posredovne tehnike epiziranja ka sekundarnom planu iluzivnosti igre, završava se konjanikovom, odnosno Todorovom smrću, iz koje on, po oprobanom receptu farse kao žanra, ponovo ustaje – i to po drugi put u predstavi:

ODOR: Nego, ubismo čoveka u pojam!! Ne hladnim, ne vatrenim oružjem, već ubismo strahom od milosti, do nemilosti i mraka... (Promena raspoloženja: komendijanje.) Pojela ga pomrčina!... (Todor skoči na noge i svi se zasmiju, zakikoću, dugo i od srca.) (str.221)

Narodski vitalizam likova i farsična relativnost radnje, koja diktira igru na više komunikacijskih nivoa, kao što je slučaj u prethodnoj sceni, odlika je većine dela Aleksandra Popovića, posebno onih sa žanrovskim prefiksom “farsa”. Međutim, kao što smo već nagovestili, likovi uključeni u radnju u *Krmećem kasu*, zonu intersubjektivnih odnosa ne napuštaju uvek eksplicitno. Imajući u vidu njihov dvostruki status na komunikacijskom planu

– budući da figuriraju kao likovi na interno-dramskom nivou (N1), ali i kao glumci-izvođači na nivou koji povremeno sami tematizuju (N2) – posebno treba analizirati ulogu *songova* u ovom komadu, kao najfrekventnije dijegetičke pojave. U *Krmećem kasu* songovi su jedna od tehnika kojom se najčešće uspostavlja posrednički komunikacijski sistem – moguće ih je identifikovati u više od četrdeset pojedinačnih situacija. Problem songova u ovom komadu svodi se na njihovu upotrebu u složenom odnosu konteksta komunikacije i stepenu njihove tematske utemeljenosti na internom planu igre. Očito da je priroda većine songova, koji su skraćena verzija, dakle izvod iz nekog originala ili prepoznatljiv deo tradicionalne pesme, orijentisana i ka naznačavanju izvođačke prirode lika koji ih izvodi. Time se ponovo vraćamo na koncept “igre o igri”¹⁶¹ i Brehtovu teoriju o glumcu kao glumcu-zabavljaču, koji nije samo lik koji učestvuje u radnji, već je i pojava koja kao pevač-zabavaljač komentariše radnju ili širi značenjski prostor od same radnje.

U ovom komadu songove je potrebno najpre podeliti na grupe, s obzirom na muzički žanr kojem pripadaju – narodne pesme, romanse, šansone, kafanske i pesme sa nacionalnim prefiksom, ali i hibridne autorske tvorevine, kao i parodije na epsku i (umetničku) romantičarsku poeziju (J.J.Zmaj). Zanimljiva je pojava da je jedan od songova poslužio za eksplikaciju leksičko-kumulativnog materijala (nabrajanje, katalogizacija), za koji smo već konstatovali da je u funkciji žanra farse, ali i postizanja takozvanog sonornog efekta, to jest, “ozvučavanja” govornog čina. Na taj način se u jednom songu, koga izvodi Odor, još jednom prožimaju dve epske strukture – song, koji samo delimično referira na dramski kontekst, pojačavajući efekat slobodne igre, a druga je efektiva gomilanja, to jest, kumulacije zvučnih izraza, čije je značenje delimično karakteristika lika na koji se kvalifikacija odnosi (Mileva), a delimično pripada sferama koje su slabo ili nikako utemeljene na nivou interne razmene:

ODOR (Todoru): Recite joj dve lepe reči, daće vam oko!... uopšte uzevši, njeno se zna:

krpež, vist, falc,

varzilo, tajm, glanc,

sidol, vim, rips,

salcgajs, puc, fiks,

krmez, čunkovi – plus

ubijanje muva i šlus! (str.213)

¹⁶¹ Mirjana Miočinović, *Eseji o drami*, Vuk Karadžić, Beograd, 1975, str.112.

Nabrajanjem termina iz oblasti zanata vezanih za pokućstvo i domaću radinost, songom se eksplicira i tradicionalni stav (muškarca) prema ulozi žene, svodive na jedan zvučan terminološki niz sa kadencom koja upućuje na banalnost. Mileva je inače lik koji najčešće izvodi songove u ovom komadu, ali čije su teme, kao i stil izvođenja, kontrapunkt okviru u koji nju smeštaju muški likovi. Koncipiran kao tradicionalan ženski lik, Mileva poseduje izvesne crte individualnosti, koje dolaze do izraza tokom njenih muzičkih improvizacija, kroz melodramske refrene nekih šlagera ili fragmente romantičnih šansona, uz pomoć kojih ona podvlači svoju tugu i razočaranje zbog neostvarenosti na ljubavnom planu:

MILEVA: (*Sa gitarom, seda na minderluk, pa svira i peva*):

Kad bleđi mesec prospe zrak,

tad mirno spava svak...

Ja tužna brojim zvezda roj,

šta radi dragi moj... oj... (str.212)

Međutim, songovi čiji je izvođač Mileva, u određenim slučajevima nemaju veze sa romantikom i sentimentima, već su u funkciji *komentara* i značenjskog podvlačenja principa muškog sveta, što ona često potvrđuje i replikama koje su organizovane na specifičan način – po principu dijalozovanog monologa, što ćemo kasnije i ilustrovati na primerima. Važno je napomenuti da većina songova u *Krmećem kasu* predstavlja granične slučajeve u postupku napuštanja internog komunikacijskog sistema. Mileva se songovima obraća samoj sebi, jer se prevarena i zloupotrebljena sažaljeva, a kada dobije potrebu da njene melodramske poruke nađu nekog konkretnog slušaoca, u ulozi fiktivnog recipijenta pojavljuje se lutka, odnosno balerina, kojoj Mileva peva i na francuskom jeziku. To govori o sasvim upitnoj verodostojnosti primaoca poruka na interno-dramskom nivou, zbog čega smo ovu vrstu songova svrstali u granične slučajeve epiziranja. Sličnu funkciju ostvaruje i druga grupa songova koje izvodi ovaj ženski lik i koji predstavljaju komentare na propalu ljubav i lažna muška zaklinjanja, na neverstvo i nepouzdanost njihovih emocija – slično situaciji u *Čarapi od sto petlji*, gde Flora gubi podršku dvojice muškaraca u trenutku kada saopštava da je trudna. I ova grupa songova nema pouzdanog primaoca u internom domenu razmene, jer se njima Mileva formalno obraća sebi, identifikujući sebe sa lutkom, sa kojom muškarci postupaju upravo tako – ili kao sa objektom žudnje ili kao sa sredstvom za ostvarivanje svojih (političkih) ciljeva. Potencijalno, model epizacije koji se realizuje na opisan način, mogao bi se odrediti kao kamuflaža kritičke poruke koja se diskretno upućuje samom empirijskom recipijentu.

U komunikacijskom sistemu Popovićeve drame, ovako izvedeni songovi nemaju funkciju kao u Brehtovom epskom teatru, jer se oni ne prezentuju u direktnom obraćanju publici (*ad spectatores*), što znači da ne proizvode eksplicitno prekidanje unutrašnjeg nivoa komunikacije. Pre se može govoriti o graničnim pojavama epiziranja, odnosno o međusobnom prožimanju unutrašnjeg sa spoljnim komunikacijskim sistemom, jer su songovi utemeljeni u semantički sistem komada samom činjenicom da ih likovi izgovaraju bez *ex persona* efekta, dakle ostajući i dalje to što jesu na nivou osnovnog sižea, istovremeno se preporučujući i kao “poznavatelji autovih namera”¹⁶², čime se većina songova u *Krmećem kasu* svrstava u granične, ali itekako bitne i u odnosu na prirodu dela u celini, određujuće faktore epizacije. Uz simultano, odnosno koralno (horsko) izvođenje songova, koje smo konstatovali u šest situacija, Milevino učešće u 28 pojedinačnih slučajeva u potpunosti određuje njen lik ka dominantnom “epskom ja” kada su u pitanju songovi kao komentari radnje. Milevin glas, songovi koje izvodi, kao i sama muzikalizacija teatarskog čina s jedne strane, potvrđuju izvođačke karakteristike njenog lika, ali s druge strane, ovakav vid epiziranja u komunikacijskom smislu odnosi prevagu nad verbalnom sadržinom njenih iskaza, jer Mileva u ulozi lika nestaje iza glumca u ulozi pevača. Njen song, koji nije proistekao iz aktuelnog dramskog konteksta ili prethodnog dijalogiziranja, postaje sredstvo posredovanja i to kao apstraktni *komentar* drame i njenih širih značenja.

Potrebno je istaći i jednu sasvim posebnu metatekstualnu pojavu, koja potvrđuje našu već iznetu tezu o međusobnoj referentnosti delova teksta različitih Popovićevih komada. U izvesnom smislu, reklo bi se da parole koje se pojavljuju na zidovima u *Čarapi od sto petlji* svoju konačnu značenjsku objektivizaciju i primenu u punom formatu doživljavaju tek u ovom komadu. Poslovična amoralnost Popovićevog dramskog sveta, koji u *Krmećem kasu* sve principe egoizma i nagonske nezasićenosti dovodi do krajnjih granica, dopunski je izoštrila ovu satiru, anticipiranu na izvestan način sentencama iz prethodnog komada, od koji su najkarakterističnije: „Ako smo braća, nisu nam kese sestre“, „U se, na se i pada se“, „Što je svota nije ni sramota“. Prateći intertekstualni i citatni kapacitet Popovićevog dela, koji je u inicijalnoj stvaralačkoj fazi više nego očigledan, moguće je pretpostaviti da je čitav registar novih sentencioznih izraza iz *Krmećeg kasa* – “nit se šije, nit se para”, “o stari panj se kola lome”, “nahrani pseto da te ujede”, “lezi ‘lebu da te jedem”, “našao, pa zašao”, “niti glodeš, niti drugom daješ”, “našla vreća zakrpu”, “kaži mi: ćoro, da ti ne kažem: vrljo” – svojevrsna anticipacija (delova) sižea nekog od potonjih komada Aleksandra Popovića, kao što su *Smrtonosna motoristika*, *Kape dole* ili *Razvojni put Bore šnajdera*.

¹⁶² Manfred Pfister, *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998, str.129.

Ovakve sintagme, koje su ili direktno preuzimane iz folklorne tradicije, ili su pak kreacija pisca – a neretko su i hibridne tvorevine, nastale reinterpetacijom i resemantizacijom određenih lapidarnih formi izražavanja – mogu biti otrgnute od konteksta (iskazi poslovične prirode), ili se pojavljivati kao izrazi koji se stapaju sa linijom verbalnog iskaza (izreke, poštapalice). Njihova dijegetička uloga često se realizuje na samoj granici posredujućeg komunikacijskog sistema, jer ovakvi retorički oblici najčešće ne ostvaruju direktnu relaciju niti sa prethodnim replikama (istog lika i drugih likova), niti sa aktuelnim dešavanjem u primarnom komunikacijskom sistemu, ali zato referiraju na slične pojave u drugim Popovićevim komadima. Njihova uloga u uspostavljanju posredničke komunikacije možda je najočitija u pomenutim izrazima hibridnog karaktera, jer su oni po zamisli autora (metatekstualna) veza aktuelnog trenutka sa tradicijom i kao takve, svojom lirsko-satiričnom intonacijom, navode publiku da se oseća kao primarni adresat u složenom komunikacijskom procesu.

Što se samog jezika ove farse tiče, on je u stilističkom smislu eklektičke prirode, sa posebnim afinitetom prema leksikologiji koja je dominantna u žargonu i kolokvijalno-periferijskom obrascu prve polovine XX veka: “citernodla”, “krmez”, “psec”, “šlofjanka”, “ampir”, “varzilo”, “šamlica”, “klonfer”, “čuspajz”, “brusfaltne”, “rinflajš”, “žipon”, “akuratan” i dr. U izboru jezičke građe u ovom komadu, Popović ne poseže samo za leksemama iz oblasti funkcionalnih stilova (gastronomija, fitologija, krojački zanat), već unosi i veliki broj turcizama, germanizama i galicizama. Izrazi koje Popović koristi da bi njihovom visokom sonornošću postigao efekat začudnosti i pojačao komički momenat, postaju relativno samostalne strukture, koje se prelivaju izvan granica konkretnog govornog iskaza, “čak i izvan svog konkretnog i logičkog smisla”¹⁶³. Osamostaljivanjem osnovnih jezičkih struktura Popović nesumnjivo menja normativnu hijerarhijsku uređenost na polju organizacije kodova dramskog teksta, postižući na ovaj način jedan od osnovnih estetičkih Lemanovih postulata postdramskog, a to je znakovna parataksa. Intencioznim ozvučavanjem govornih iskaza svojih likova, jedan sekundarni, dakle muzikalni komunikacijski kod, autor stavlja u istu ravan sa logičko-semantičkom prirodom govornog iskaza, tradicionalno nadređenog ostalim elementima, a u slučajevima kada se komunikacija pomera ka periferiji sistema, postaje i dominantan princip kodiranja smisla.

Komentari likova, koji su neutemeljeni u interno-dramskom kontekstu, jer su po prirodi ili suviše apstraktni, ili su motivisani namerom da se sa strane opservira određeni plan igre

¹⁶³ Mirjana Miočinović, „Scenska igra Aleksandra Popovića“, *Eseji o drami*, Vuk Karadžić, Beograd, 1975, str.116.

(drame ili radnje), zauzimaju priličan prostor u ukupnom dijegetičkom opsegu na nivou čitavog Popovićevog opusa, a u *Krmećem kasu*, u formi refleksija ili uopštenih komentara – koji su neretko i sasvim lirskog karaktera – identifikovani su samo šest situacija. Komentar, kao prepoznatljiva antiaristotelovska tehnika, odvaja od radnje verbalne iskaze određenih likova, proizvodeći smislene prekide u kauzalnom poretku izlaganja. Zanimljiva je pojava da najviše komentara pripada liku Mileve, što je uz često izvođenje songova čini likom sa najvećim verbalnim potencijalom za uspostavljanje posredničkog komunikacijskog sistema, kako će i statistika pokazati.

Milevin uvodni komentar – koji je prelazna forma između napeva (dat je u kurzivu) i refleksivnog tumačenja određene pojave i to u formi izreke – na samom početku komada na ironičan način definiše njegovu osnovnu ideju, ali i atmosferu grotesknih odnosa, u značajnoj meri određuje čitav motivsko-značenjski opseg *Krmećeg kasa*: „Nema lepše tice od krmače, još da su joj od kupusa krila“. Mileva se kao lik žene razapete između nezasitih ambicija i aspiracija muškog sveta, logično preporučuje kao komentator događaja, spreman za zauzimanje određene distance u odnosu na radnju, ali u odnosu i na komad u celini. Njena refleksivna napuštanja internog komunikacijskog nivoa u vidu delimičnog ili potpunog apstrahovanja osnovne dramske situacije, često su u komadu predstavljena u formi oniričke refleksije. Bez plauzibilnog slušaoca na internom nivou – jer između braće uveliko počinje obračun, naoružavanje i priprema borbe za prevlast – Mileva, pozicionirana između dva muška principa, prepričava svoj san kao slutnju neke buduće tragedije. Predstavljanje sadržine snova nije samo prekid radnje, na kojoj insistiraju muški likovi, već je istovremeno i anticipativni komentar, koji ne slučajno, u čitavu priču uvodi i nezaobilaznu temu smrti kroz jedan duži Milevin refleksivni monolog:

MILEVA: Tako je i pokojna staramajka u samrtnom ropcu zapomagala: “Ne dajte me!... ne dajte me... još samo minut!... ne dajte me, mili moji rođeni... Još jedan minut da živim!... bio bi mi slađi taj jedan minut od svih ovih miliona što sam ih dosad... lepi moji i prelepi, držite me još samo jedan”... Al’ čim smo je spustili na patos, na ponjavu, s kreveta, umrla je tiho... lako ode i bez tog minuta, jer kažu: na zemlji je lakše skončati... krevet... i onda, tu su perine... i tako to, sve što mnogo podseća i vezuje za ovde... (str.183)

Ovo njeno očigledno napuštanje nivoa intersubjektivnih odnosa, bez adekvatnih slušalaca – budući da braća ne obraćaju pažnju ni na Milevinu pojavu, niti na njen “rđav” san – ima za cilj da opservacijom prošlosti anticipira budućnost i upozori braću na posledice koje

bi mogle proisteći iz njihovog marcijalnog ponašanja i karaktera. U potpunoj suprotnosti sa ovakvim njenim postupkom stoji ubrzanje delovanja muških likova, koji – pripremajući se za obračun – grozničavo traže neke od statusnih simbola ratovanja, podstrekujući se međusobno: “konja hoću!”, “nož na pušku!”, “kucnuo je od sudni čas!”, “otimaj se – vuci!”.

Milevin san, ekspliciran u ključnom trenutku za dalji razvoj događaja, u nastavku dešavanja zauzima nešto veći značenjski opseg, jer više nije ograničen samo na njeno monološko izlaganje, već postaje prva celina u komadu organizovana kao *dijalogizovani monolog*. Treba napomenuti da je funkcija ove, za Popovića krajnje svojstvene tehnike narušavanja komunikacijskih odnosa na intersubjektivnom nivou, u ovom slučaju specifična i unekoliko paradoksalna pojava, jer ne označava samo opadanje komunikacijskog potencijala u odnosima likova, već – što je krajnje neuobičajeno – ima za cilj da pokrene simboličnu igru, koja se može označiti kao *komentar* drame u celini. Naime, kada zburnjena Mileva, kao da je svo vreme sama obitavala na sceni, ostalim likovima uputi pitanje: “A ja se baš pitam: kud odoste?... da vam nastavim san!...”, Todor i Odor, počinju sa izvođenjem igre, koja se – uprkos potpunim izuzećem Milevinog lika iz te igre i radnji na internom nivou – izvodi dosledno po scenariju Milevinog sna. Dakle, njihova direktna verbalna i logična reakcija na Milevino prepričavanje sna izostaje, ali na planu igre postaje jasno da njen san ima snagu i intenciju simultanog projektovanja događaja na sceni. Kroz njen dijalogizovani monolog i farsičnu, burlesknu, pa i pomalo bizarnu scenu jahanja, dolazi do razjašnjenja prirode oksimoronskog naslova komada *Krmeći kas*:

TODOR: Kako ćemo Todore, isprsi se!...

MILEVA: I tako mi se vi, konjaniče, kao u snu priviđate... pa uzjahali krmka umesto konja...

TODOR (Trube iz daljine: “krmeći kas”): Čuješ li Todore, čelo eskadrona već zalama, šta smo rešili?!

ODOR: Nema druge... opet!... kad neće niko, ja moram!... (Džilita se i njišti kao konj.) Hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi!... (Todor ga uzjaše i on s Todorom na leđima kaska i njišti.) Hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi!...

MILEVA: I udarili vi, konjaniče, kao tako u krmeći kas duž bulevara!... a Todor skinuo žaket i kravatu, pa se, onako razdrljen, u prsluku, uhvatio s nekim ološem!... (Trube udaljeno: “krmeći kas”.) Stoji ko jakoš pred kućom na šamlici i cereka se za vama, a u zubima mu čačkalica... svu bradu upljuvao od kliberenja!...

ODOR: (Kaska s Todorom na leđima i pomamno njišti): Hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi!...

TODOR: (Odoru pod sobom): Možeš li?!

ODOR: (Zastane): Ti mi se prvo popneš na grbaču pa me onda pitaš: mogu li?... Moram!!! (Produži da kaska i njišti) Hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi!...

MILEVA: A šinteri, kao sa zamkama od žice na štapovima, digli za vama, konjaniče, hajku!...

ODOR: Hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi!...

MILEVA: Dernjaju se: “Videla se vila u čem nije bilaaaaaaa!”... “Videla se vila u čem nije bilaaaaaaa!” ... (Odlazi.)

ODOR: Hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi!... (podvukao D.P, str. 184-185)

Milevin san-komentar projektovao je, dakle, nastavak farsične igre u kojoj je Todor taj koji je “jednom nogom u grobu”, to jest, osuđen na gubitak imetka i finasija, što u svetlu aktuelnih političkih odnosa predstavlja sigurnu propast. Mileva i Odor ne kriju da je njihova igra bila saučesništvo i da je Todorova smrt – fiktivna, ali zato ne manje strašna, poput one u *Čarapi od sto petlji* – očekivani ishod čitave scene “Kupusnik”. U ritual Todorove “građanske” sahrane uključeni su i vertepi, koji po folklornoj tradiciji, ispraćaju starog i istovremeno slave rođenje mladog boga – “Ciće na mrazu i bosonogi poskakuju oko kuće po snegu”. Farsično ustrojstvo ove scene ne ogleda se samo u činjenici da su Todor i Odor oličenje jednog istog – principa “ciklične obnove”¹⁶⁴, već i da je Todorova smrt prouzrokovana snagom izgovorene reči, odnosno zapovesti, budući da je drugačiji ishod nemoguć. Gordana Todorić zaključuje da ovakav koncept s jedne strane počiva na obnavljanju magijskih svojstava reči, dok je s druge u pitanju farsična desakralizacija smrti¹⁶⁵. U svojim komentarima i refleksivnim osvrtajima na nešto širi kontekst od tematizovanja internih odnosa, Odor kao Todorov *alter ego*, ali i Milevin aktivni pomagač u rušenju brata, ima potrebu da, prekoračujući rezonski opseg granica sopstvenog lika, na kraju ove scene samostalno sublimira određena iskustva:

- *Eh, što je Srbin, ko kamen!... (Viče na stranu, gde se lumpuje van scene.) Hej Srbine!... Baci malo pogled i na ovu stranu!...*
- *Ima valjda u ovoj zemlji pravde???*
- *Gde svi Srbi, tu i ja!...*

¹⁶⁴ Gordana Todorić, *Ludus i logotezis Aleksandra Popovića*, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2012, str.161.

¹⁶⁵ Isto, str.161.

Imajući u vidu Sarazakov stav da je *komentar* pojava u direktnoj opreci s radnjom i da se doima kao „upad stranog tela u dramu kojem nije lako naći mesto u polifoniji dijaloga“¹⁶⁶, ali da je i sama drama komentar, kada se transformiše u metadramski narativ, jer sama sobom tumači pojave na sceni (kao kod Pirandela), možemo zaključiti da i je u slučaju *Krmećeg kasa* moguće izdvojiti dva nivoa komentara kao epskih pozicija, a to su – *komentari u drami*, odnosno *sam komad kao komentar*. Ovo dualno svojstvo biće kasnije sagledano i iz perspektive završne Popovićeve stvaralačke faze, kao njegova konstantna poetičko-dramska karakteristika.

Sentence (maksime) su po svojoj prirodi još jedan oblik metatekstualnog diskursa, koji se odlikuje izvesnim stepenom samostalnosti, pa čak i apsolutnosti u odnosu na tekst iz koga se izvodi¹⁶⁷. Latinski izraz, *maxima sententia*, podrazumeva neki opšteprihvaćeni stav, koji u dramskoj literaturi po pravilu nadilazi okvir dramske situacije, često projektujući stavove samog autora. Uprkos tome, *sentence* – koje su prepoznatljiva i nezaobilazna pojava u komadima Aleksandra Popovića – ne svrstavamo ni u autorske komentare, ali ni u eksplicitne oblike apartnog govora, jer su ovakvi verbalni iskazi najčešće vešto inkorporirani u situacijski kontekst ili pak u liniju dramskog govora određenog lika. U *Krmećem kasu*, koji je resemantizovana tradicionalna priča, korišćenje sentenci u izražavanju likova očekivana je i statistički frekventnija pojava u odnosu na prethodno obrađene komade. U epizirajuće oblike ovakvih iskaza svrstavamo pre svega one koji pojašnjavaju značenje određene situacije i kao takve su pre poruka čiji je adresat gledalac. U skladu sa prirodom lika, najveći potencijal za korišćenje sentenci pripada liku Mileve, koja se često oglašava u formi izreka: „našao pa zašao“, „svaka reč ima rep“, „nit se šije nit se para“, „srce hoće, al’ klokoće“, „spolja gladac, a iznutra?... jadic“. Neke od Milevinih replika u potpunosti imaju posredovnu funkciju, jer u potpunosti počivaju na sentencioznoj formulaciji smisla i kao takve ne pripadaju sistemu interne komunikacije:

MILEVA: (Čim on iziđe, prasne u smeh. Promena raspoloženja: ačenje): Ih, našla vreća zakrpu... kaži mi: ćoro da ti ne kažem vrljo... što se po srpski kaže: tipa na tipi!... (str.201)

Kao gubitnik u političkim i intimnim igrarijama, u nastojanjima da slikovito i efektno dočara svoju poziciju, lik Todora ne zaostaje za Milevom u korišćenju sentenci: „lezi lebu da te jedem“, „o stari se panj kola lome“, „nahrani pseto da te ujede“, „niti glodeš, niti drugom

¹⁶⁶ Žan-Pjer Sarazak (priređivač), *Leksika moderne i savremene drame*, KOV, Vršac, 2009, str. 83.

¹⁶⁷ Videti u: Patrice Pavis, *Pojmovnik teatra*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2004, str.349.

daješ“. Većina pobrojanih oblika eliptičnog izražavanja nesumnjivo spada u domen tradicionalnih izreka prilagođenih dramskom kontekstu, sem jedne – „dvoje bez duše, jedan je bez glave“. Budući da se ne utapa u liniju govora, ova tradicionalna umotvorina predstavlja poslovicu, koja je u retoričkom smislu nosilac još većeg dijegetičkog potencijala. Uz songove, direktna obraćanja publici i iskakanja iz uloga, svi ovi oblici specifičnih tehnika epizacije, eksplicitno se javljaju u dvanaest pojedinačnih slučajeva i nesumnjivo označavaju, za rani Popovićev opus, karakteristična punktualna napuštanja interno-dramskog nivoa u komunikaciji likova.

Još jedna od specifičnosti ove Popovićeve farse jeste i uvođenje fiktivne pojave – lutke Jolie Oly, koja, kako je već naglašeno u autorskom tekstu može prilikom inscenacije biti balerina, čije plesne tačke prate ispovedne Milevine monologe, ili samo lutka kojoj se Mileva navodno obraća kao antropomorfnom pojavi. Sama činjenica da lutka-balerina nema obeležja aktivnog dramskog lika, niti se nalazi na spisku *dramatis personae*, verbalne poruke (i songove) koje joj Mileva upućuje imaju sva obeležja solilokvija i *de facto* označavaju napuštanje intersubjektivne komunikacijske zone. To zaključujemo i primenom takozvanog situacijskog kriterijuma¹⁶⁸, po kojem govor nije upućen konkretnom partneru, jer se s jedne strane sadržina odnosi na zatvoren kontekst izlaganja (njena lična pozicija između dva muškarca), kao i način na koji se Mileva (fiktivno) obraća Jolie Oly, a koji proizvodi utisak kao da je potpuno sama na sceni i da se zapravo ne obraća nikom drugom do sebi:

MILEVA (Slomljeno se spušta na minderluk. Promena raspoloženja. Očajanje. Ako se igra lutkom, onda je ona animira i priča s njom, ako je OLY balerina, onda OLY igra po sceni oko razočarane Mileve na minderluku): Ah, da!... oui, Jolie Oly!... sad nam još jedino preostaje da se odselimo kud nas svet ne poznaje... nekud gde neće prstom pokazivati na nas... Tu nam predstoji: seoba... vucaranje... smucanje... potucanje... stalno seljakanje!... Iz nabanog u personalno... iz personalnog u pravno... iz pravnog u prodajno... iz prodajnog u opšte... Šetaju me!... kako ko stigne... i nikako da se ustalim... A ovo na meni... to mi je i crkveno i mrtveno... svi me već znaju u ovome!... pa kome zapadnem, ko mi dopadne... (str.194)

Kao što su muški likovi podudarni i psihološki reverzibilni, tako je uvođenje lutke pokušaj da i Mileva dobije svoj *alter ego* – „iste smo sudbine... čas s ovim čas s onim... tri dana lepo, pa šest godina zlo i naopako“, odakle zaključujemo da se sve vreme Mileva obraća samoj

¹⁶⁸ Videti u: Manfred Pfister, *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998, str.197.

sebi i svojoj sudbini, a da je lutka-balerina, lepa i stilizovana, prema kojoj se odnosi sa puno pažnje i osećajnosti, tek simbol Milevine čežnje za drugačijim životom i tretmanom. Izuzimajući scene sa lutkom u kojima dominira solilokvij, lik Mileve je inače dominantno sklon monološkom iskazivanju, što naposljetku rezultira čestom upotrebom specifičnih oblika dramskog govora o kojima je već bilo reči. *Dijalogizovani monolog* je u *Krmećem kasu*, s obzirom na Milevinu refleksivnost i introspekciju identifikovan u tri slučaja od kojih je jedan, u sceni „Kupusnik“ već komentarisana. U sceni „Krpiguz“ Mileva je potpuno slomljena, opčinjena sopstvenom nesrećom i zbog toga u još značajnijoj meri orijentisana na fiktivnu komunikaciju sa Jolie Oly. Povređena i odbačena, njena monološka udaljavanja sa dramskog nivoa bivaju prekidana Odorovim komentarima, na koje njena reakcija u potpunosti izostaje, jer su njihovi semantički konteksti sasvim različiti:

MILEVA (Za sebe) Ah, da!... oui Jolie Oly!... muškarci su nezahvalni... psi su mnogo bolji od muškaraca!... psi nikad ne mogu da uvrede ženu kao što mogu muškarci... pse treba voleti!...

ODOR: (Dolazi zagrljen s Todorom): Ako sam s njom ružno, ona podivlja!... a ako sam s njom lepo, ona pobesni!... ne valja nikako – jedino da je otpišem kao nužno zlo?... (On i Todor lagano izlaze.)

MILEVA: Ah, da!... oui Jolie Oly!... muškarci su nezahvalni... mačke su mnogo bolje od muškaraca!... mačke nikada ne mogu da uvrede ženu kao što mogu muškarci... mačke treba voleti!...

ODOR: (Dolazi zagrljen s Todorom): Ako joj ne dam da puši, ona je ko na jajima, prgava za sitnicu... ko osica!... A opet, ako joj dopustim da puši, onda joj posrednim putem zdravlje rušim, napravi se ko živi leš... pravi akrep!... ko mumija... (On i Todor izlaze.)

MILEVA: Ah, da!... oui Jolie Oly!... muškarci su nezahvalni... ptice su mnogo bolje od muškaraca!... ptice nikada ne mogu da uvrede ženu kao što mogu muškarci... ptice treba voleti!... (str.224-225)

Činjenica je da i u *Krmećem kasu*, kao i u *Čarapi od sto petlji*, Popović koristi efekat apostrofiranja, jer se lik Mileve obraća entitetu koji nema adekvatan odgovor na datu verbalnu ili gestualnu stimulaciju – „govornik zamišlja reakcije, a time i semantički kontekst bića kojem se obraća“¹⁶⁹. Na izvestan način – kako to Popovićevi likovi neretko čine – Odor to i potvrđuje

¹⁶⁹ Manfred Pfister, *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998, str.201.

u istoj sceni upravo jednom tematizovanom replikom: „To ona čeprka po prošlosti sa svojom dodolom...“. U završnoj sceni, dakle „u poznu jesen“, nakon što je rešila da svet muškaraca zameni svetom životinja, odnosno ptica, koje ipak do kraja farse nisu preživele „umetničko štopovanje“, Odor pristaje da se dodvori Milevi prihvatajući njenu igru, glumeći pticu, dok Mileva gitarom čitavoj igri daje ritam. I ova igra predstavljena je u formi dijalozovanog monologa:

MILEVA: Već ti!... čiji nisi bio...

ODOR: Čiju-ćiju!...

MILEVA: Čiji nećeš biti!...

ODOR: Čiju-ćiju!...

MILEVA: Ofarban svim farbama!...

ODOR: Čiju-ćiju!...

MILEVA: Prepariran, udresiran, rafiniran!...

ODOR: Čiju-ćiju!...

MILEVA: I na kraju ptica, lopužo!...

ODOR: Čiju-ćiju!...

MILEVA: Crne si dane dočeka!...

ODOR: Čiju-ćiju!...

MILEVA: Znači, načisto bankrot!... kapitulacija!...

ODOR: Čiju-ćiju!...

MILEVA: Toliko si se srozao!...

ODOR: Čiju-ćiju!... (str.234-235)

Kada je reč o oblicima dramskog govora koji počivaju na poremećaju u komunikaciji likova, odnosno na nepostojanju minimuma konsenzusa, pored opisanih slučajeva upotrebe dijalozovanog monologa kao sredstva za postizanje epizacijskog efekta, kao pojava od ne manjeg značaja nameće se i *monologizovani dijalog*, još jedno od sredstava pomeranja granica repliciranja, ali u ovom slučaju na osnovu jednog te istog konteksta. U uvodnoj sceni taj je kontekst prilika da se glumci-izvođači predstave svojoj fiktivnoj publici, a kako su likovi Todora i Odora suštinski komplementarni, to jest, sasvim upitni kao verodostojni komunikatori na unutrašnjem nivou razmene poruka, to je forma monologizovanog dijaloga najočiglednija u datoj situaciji:

TODOR (Pokloni se): Todor.

ODOR: (Pokloni se): Todor.

TODOR: Imamo jednog konja na nas dvojicu...

ODOR: I jednu lentu, da je nosi onaj koji jaše...

TODOR: I jednu Milevu da je... (str.176)

Tendencija ka opadanju komunikacijskog (i sižejnog) potencijala, posebno je primetna u sceni „Tej“, o kojoj je već bilo reči. Nakon kolektivnog iskakanja iz uloga i naglašavanja fiktivnih glumačkih pozicija kroz navodno uvežbavanje zaboravljenog teksta, po „manuskriptu“, Todor je konačno „na izdisaju“. Umesto da jednostavno napusti scenu, što je njegova prvobitna namera, Todor biva upozoren na drugačije zahteve (fiktivnog) dramskog scenarija, koji predviđa nešto drugačiji rasplet. Njegova farsična smrt, diktirana ne zahtevima radnje koja se odvija na planu interne komunikacije, već fiktivnim scenarijem koji je rezultat eksternog posredovanja, obesmisllila je – Sarazak bi rekao dedramatizovala – osnovni sižejni tok i još jednom zaustavila radnju, što likovi i verbalno uspevaju da tematizuju – „celog dana presipamo iz šupljeg u prazno.“ Ne samo na planu radnje, ovakav koncept je i likove nužno doveo u komunikacijski ćorsokak, što Milevi još jednom daje povoda da se oglasi jednim neakcionim, ali itekako autotematičnim komentarom radnje: „Govorite usta tek da niste pusta... koliko da se utuca vreme... svi grakću uglaš, niko nikog ne sluša!...“

Tematizacija simultanog govorenja i *poliloga* u kojem dominira trijadni odnos likova od kojih su dva sukobljena, dok onaj treći ili posreduje ili je pak krajnje refleksivan i sklon komentarisanju radnje, koja nakon svake epizode simuliranja glumačke igre i konstituisanja fiktivne publike doživljava zastoje, u ovom je Milevinom iskazu objektiviran i doveden do očiglednosti. Izlaz iz statičnog stanja još jednom biva razrešen uvođenjem prepoznatljive dijegetičke strukture – umetanjem dopunske epizode sa monologizovanim dijalogom – gde je u odnosu na kontekst (Todorova smrt) očit visok konsenzus među likovima:

MILEVA: Mrtav je konjanik! (Promena raspoloženja: mračnjaštvo.)

ODOR: Surva se sa konja junak... ničice pade u travu!...

MILEVA: Al' još dok je padajući lebdeo između neba i zemlje, ispod njegovog koporana prhnu nešto nalik na gavrana... Kra-kra!!... čuješ li? Kra-kra!!

ODOR: Ko naručeno!... to nam je beleg!... Gde grakće: mrtvi su. Gde laje: živi su. Nama je put kroz sredinu.

MILEVA: Ni živ, ni mrtav prohoditi svoj vek... teže je nego se provući kroz iglene uši!

ODOR: Psssst!... ne viči... ne zvoni na sva zvona... vreme će se kao ponjava prostrti da istorija ne bi ukaljala cipele...

MILEVA: Ubili smo...

ODOR: Konačno... to je jedino što je konačno...

MILEVA: I da smo bar ubili kao što se ubija: u slepe oči ili pod teme, u babinu rupu...

ODOR: Nego, ubismo čoveka u pojam!! (str.221)

Pored činjenice da sama po sebi ovakva scena označava uvođenje posredničkog komunikacijskog sistema, jer u potpunosti prekida sukcesiju kao umetnuta montažna celina, u prilog tome ide i njena naglašena lirska apstraktnost i citatnost. Iako krajnje narativna, scena ipak poseduje ludičko-farsični karakter, jer kao što je igra rečima fingiranje i zamena za pravu dramsku igru, tako je i Todorova smrt uslovna. U sledećoj sceni to se i potvrđuje još jednim za Popovića prepoznatljivim prosedeom, a to je oživljavanje pokojnika i karnevalizacija njegovog uskrsnuća, praćena neobuzdanim smehom svih likova, pa i bivšeg pokojnika samog, što je u autorskom tekstu označeno kao „komendijanje“.

Na ovu atmosferu kao da se naslanja sledeća deonica u kojoj monologizovani dijalog još jednom najavljuje kolažni princip građenja sižea, jer nakon urnebesnog veselja i smeha koji je – stimulisan do krajnjih granica – postao bolna senzacija, logično sledi otrežnjenje, odnosno „promena raspoloženja: napetost, ozbiljnost“:

MILEVA: Puče mi prsluk.

TODOR: Zabole me stomak... A baš ništa nije smešno.

ODOR: Naprotiv, situacija je zabrinjavajuća.

TODOR: Disciplina je na niskom nivou.

ODOR: Odlazi i dolazi ko kad hoće.

TODOR: Zavladala je familijarnost.

MILEVA: Caruje tolerancija i švaleracija.

ODOR: Na sve strane zvone urgencije.

SVI (Uglas): Dosta je bilo oklapine! (str.236)

Na prethodnim primerima dijaloškog govora u monologizovanom maniru, postaje jasno da ovakve partiture u jednom mozaičnom sižeu ostvaruju još najmanje jednu, veoma važnu funkciju epskog posredovanja, a to je komentar, koji je kao sredstvo epizacije već obrađivan. U ovom slučaju reč je o dvostrukom komentaru – same radnje (optacija) i drame u celini

(dedramatizacija), sa završnim naglaskom na potpuno odsustvo komunikacijskih kapaciteta, jer se čitav ovaj polilog završava simultanom eksklamacijom. U istoj sceni – „Tica“, koja je i finalna scena u komadu, monologoizovani dijalog javiće se još u dva slučaja, dok je postupak montažnog ulančavanja sižejnih delova i dalje nepromenjen – nakon igre i pesme (karnevalizacije) dolazi do opadanja dramskog i komunikacijskog potencijala, te likovi na sledeći način najavljuju završetak farse:

MILEVA (Podvikne): Banak je!

TODOR: Furuna je!

ODOR: Nezgoda je!

MILEVA: Teskoba je!“

(...)

ODOR: Krećimo!

TODOR: Složno!

ODOR: Samo smelo!

TODOR: Poturaj grbaču!

ODOR: Upri!

TODOR: Ne ošljari!

ODOR: U isti mah!

TODOR: Što se nakanjujete, nema još mnogo!

ODOR: Samo još sreda i krajevi! (str.239-240)

Okvirna struktura sižea još jednom je tematizovana iskazima likova, pa se sav farsični i tragikomični materijal da sažeti u jednoj Milevinoj konstataciji: „Šta da završite kad niste ni počeli“. Ironizacija strukture farse, koja je zatvorena već na samom početku, kada su se likovi publici predstavili kao glumci i u par replika izložili suštinu igre, i koja na kraju nema nikakav logičan ishod, podrazumeva i kraj koji je opet stvar implicitne preskriptivne konvencije (scenarija po kojem se igra) i koji kao takav može biti objavljen u bilo kom trenutku. Struktura igre je otvorena, kraj je na početku farse, a početak na kraju, igra počiva na samogeneričkom principu, što Odor intenciozno komentariše: „Ma ko je još posao završio?! Što ga više završavaš, sve ga više ima, kao da izvire?!“

Od postupaka koji *Krmeći kas* opredeljuju ka epskom strukturnom obrascu, vredi spomenuti još i *simultano repliciranje* kao jedan od pojavnih oblika koralnosti. Ovu pojavu smo na konkretnim primerima konstatovali u nekoliko različitih situacija i konteksta. Izvesne

karakteristike su im zajedničke – opadanje komunikacijskog potencijala, slabljenje ili potpuno pomanjkanje intersubjektivne napetosti, kao i redukcija referencijalnog smisla verbalnih poruka uz neizostavno potenciranje komičnosti određene situacije. Treba naglasiti da simultanom ekspozicijskom replikom komad i započinje, te da je ovom najavom kolektivnog obraćanja fiktivnom ili pak empirijskom primaocu, već u zavisnosti od date situacije, nagovešten moguć prekid sukcesije u repliciranju na nivou čitavog komada. To biva potvrđeno u istoj, uvodnoj sceni „Polog“, koja ne samo da počinje, već se i završava simultanim obraćanjem sva tri lika. Smisao te replike moguće je dovesti u vezu sa završnim tematizovanjem odnosa među likovima i poetike same farse koju su izvođači najavili:

SVI (Uglas): Smuti pa prospil... (Krenu na tri razne strane.) (str.236)

Kraj „Kupusnika“, odnosno druge scene, takođe je u znaku opadanja motivskih kapaciteta, jer se sluti potop, rušenje kuće i zajedničke „firme“, što uz simultano oglašavanje likova biva praćeno i trubama što najavljuju „krmeći kas“:

MILEVA I ODOR (Uglas): Dok korov sve ne pokrije!... (Trube: „krmeći kas“.) (str.192)

Predstava glumaca, odnosno izvođača, zabavljača i muzičara, Todora, Odora i Mileve, kao da je na svom početku, iako sve verbalne poruke – i mimetičke i dijegetičke – upućuju na (neizvestan) završetak farsične igre, a sami likovi opraštaju se od svojih imaginarnih gledalaca sasvim banalnim i infantilnim izgovorom – da nakon svega moraju u krevet. Po receptu žanra, kao i u *Čarapi od sto petlji*, kraj predstave mogao bi se izjednačiti sa smrću jednog od likova, ili se relacionirati sa temom smrti uopšte, zbog čega se Odor i obraća publici u ime ostalih likova: „Opet treba ranije ustati... a opet kasnije leći... al’ što ću da se izležavam kad legnem u zemlju! (*Publici.*) Niko nas, vala, živi onda neće dići!...“. Relativizacija odnosa izvođač-gledalac, odnosno pozicija fiktivnih pošiljalaca i isto takvih primalaca sa početka komada, sada na kraju, seli se na drugu semiotičku ravan, pa dolazi i do relativizacije određenih pojmova sa intencijom finalnog komentara svega viđenog. Tako se pojam „leći u krevet“ izjednačava sa pojmom smrti, odnosno izrazom „leći u grob“, a sve to zajedno poistovećuje se sa svršetkom komada.

U završnoj sceni više nema intersubjektivnih odnosa – sve poruke su apartne prirode. Prekid igre, koja se iz zahuktalosti poslednje monologizacije dijaloga pretvorila u iznenadni svršetak, kao i iskakanje glumaca iz uloga, te direktno obraćanje fiktivnom recipijentu, povod

je za svojevrsan završni *komentar drame*. Na Milevinu bojazan da bi neko mogao da ih i (nakon predstave) mrtve uznemirava („da nam kosti ne premeću u grobu“), Todor dodaje: „Jer ima i toga... prekopavanja po prošlosti.“ Ako je svršetak komada simbolična smrt glumaca, njihovo ponovno uznemiravanje značilo bi i mogući početak nove farsične igre, čiji je smisao – s obzirom na ustanovljenu frekvenciju tehnika epizacije, kao što su upotreba komentara, refleksija, zatim narativnih evokacija i retrospekcija – u celini opredelile ovaj resemantizovani narativ kao svojevrsno „prekopavanje po prošlosti“. U svojoj završnoj replici, Odor kao da otklanja svaku sumnju da će igra ipak jednom biti obnovljena, pa dodaje: „A znam da ću baš ja te sreće biti!... mene ni u grobu neće ostaviti na miru!... jer to je, majku mu ljubim, neki fatum!...“

Sudbina glumaca je da igraju, a priroda igre, shvaćene u rablezijanskom smislu, jeste da se u ciklusima ponavlja i obnavlja. Kako su likovi sami označili početak igre, tako će uz melodiju „krmećeg kasa“, završnom, simultanom replikom – što je prepoznatljiva završnica mnogih Popovićevih dramskih ostvarenja iz inicijalne faze, glumci eksplicitno odrediti i trenutak kada se ta igra završava:

SVI (uglas tiho, pa sve tiše):

Tandrčak – tandrčak – vreteno...

aj!

MILEVA: I tu je našoj predstavi kraj... (Poklone se.)“ (str.241)

NEVERBALNO EPIZIRANJE

Statistički podatak koji pokazuje da je u *Krmećem kasu* gestualno epiziranje konstatovano u sedam pojedinačnih situacija, stvara nepotpunu sliku o funkciji ovog vida udaljavanja likova sa plana interno-dramskih odnosa. Treba najpre napomenuti da se gestualno iskakanje iz uloga dešava na samom početku uvodne scene, kao i na samom kraju, završno sa poslednjom replikom u komadu. Glumačka samoprezentacija i samoaktualizacija u vidu likova iz nekog komada, odnosno komedije del’ arte, koja ima svoj „polog“, što se publici saopštava verbalno, ali i gestualno („stanu prema publici i poklone se“), nagovestila je okvir igre, a završnim poklonom toj istoj publici – koju smo već odredili kao spontano konstituisanog recipijenta – zatvorila je okvirnu strukturu komada. Sam čin verbalnog, odnosno neverbalnog obraćanja publici, predstavlja glumčevo intenciozno zauzimanje distance od svoje uloge, sa

funkcijom uspostavljanja posredničkog komunikacijskog sistema. Ovu činjenicu podržava i sama koncepcija likova Odora, Todora i Mileve, koji su pored epsko-tradicionalnih pojava, istovremeno i glumci komedije del'arte, „u kojoj se statički fiksirani likovi i isto tako statički zadane polumaske suprotstavljaju identifikacijskom ulaženju glumca u njegovu ulogu i dovode do napetosti između glumca, koji svoju ulogu publici virtuosno demonstrira, i same uloge¹⁷⁰“.

	TEHNIKE EPSKE KOMUNIKACIJE	AUTORSKO EPIZIRANJE	EPIZIRANJE LIKOVIMA UNUTAR DRAMSKE IGRE	NEVERBALNO EPIZIRANJE
AUTORSKO EPIZIRANJE	autorski tekst	19		7
	naslovi scena	7		
EPIZIRANJE LIKOVIMA UNUTAR DRAMSKE IGRE	song		41	
	ekspozicijska priča		1	
	komentar/refleksija		6	
	narativna replika		1	
	govor u stranu <i>ad spectatores (a parte)</i>		13	
	solilokvij		3	
	<i>ex persona</i>		10	
	sentenca		12	
	monologizovani dijalog		30 (4)	
	dijalogizovani monolog		32 (3)	
simultana replika/polilog		51 (5)		
ukupno		26	200	7

Grafikon br.7 Statistički pregled tehnika epske komunikacije u komadu *Krmeći kas*

Nešto značajniji udeo autorskog subjekta nego u prethodno obrađenim komadima, posebno u nivou autorskog teksta, kao i činjenica da se sa intenziviranjem ludičkog koncepta,

¹⁷⁰ Manfred Pfister, *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998, str.135.

koji je melanž više narativa i citatnih predložaka, kao što je već konstatovano, povećava i udeo graničnih oblika epizacije zasnovanih na komunikacijskim “šumovima” ili spontanim prekidima intersubjektivnih (verbalnih) relacija između likova, *Krmeći kas* se preporučuje kao jedan od dijegetički kompleksnijih Popovićevih komada. Na nivou verbalne participacije likova uključenih u radnju, od 728 replika, koliko je ukupno evidentirano u ovom komadu, čak dve stotine poseduje eksplicitne ili liminalne odlike uspostavljanja posredujućeg komunikacijskog sistema, što izraženo u procentima iznosi oko 27,5%.

*

Pišući u principu negativnu recenziju predstave “Ateljea 212”, književni kritičar Zoran Gluščević, *Krmeći kas* definiše kao kolaž i izriče nekoliko relevantnih i preciznih sudova o viđenom scenskom materijalu, posebno kada je reč o njegovom obliku, koji on opisuje na sledeći način: “nalepljeni jedni na druge (...) satirične invektive, elementi ili nagoveštaji bufokomedije, vodvilja i komedije situacije; jezički obrti uzeti iz savremenog uličnog žargona.”¹⁷¹ Posebno je zanimljiv njegov osvrt na funkciju jezičkog materijala, koji je u *Krmećem kasu* verovatno najeruptivniji u čitavoj inicijalnoj stvaralačkoj fazi autora: “Sve se gradi i razgrađuje, drži ili posustaje značenjem same reči, zapravo prisutnim mogućnostima njenog asocijativnog i aluzijskog rascvetavanja, njenim nagoveštajem daljeg prenošenja smisla i iščekivanja razvoja.”¹⁷²

„Nismo se nadali da ćemo podvaliti sami sebi kad smo Milevu i dva Todora zajedno s lutkom (Ružica Sokić, Bora Todorović, Miodrag Petrović i Branka Ferendino) uspeli da protežiramo u Firenci. To su bili časni počeci izlaska naše teatarske avangarde u svet. Bili smo još mladi i lakoverni, moj Nebojša i ja. Na juriš smo osvojili Amsterdam posle Firence. Frankfurt posle Amsterdama. I tako redom od Barselone do Beča i Berlina. Do Varšave, Praga, Moskve i do Njujorka. Upisivali su nas u enciklopedije, u istorije, u antologije i od nas zatražili da im u ime svega toga platimo obol svoga prostaštva.”¹⁷³ Turneja *Krmećeg kasa* u režiji Nebojše Komadine, provokativna, ali i promenljivog uspeha – ne samo na domaćim, već i diljem međunarodnih pozorišnih scena, kako o tome vrlo lično svedoči i sam autor – inspirisao je čitavu plejadu reditelja, kao što su Soja Jovanović, Miodrag Martinov, Radmila Vojvodić i drugi, da ovu razigranu Popovićevu farsu insceniraju iznova. Uz *Razvojni put Bore šnajdera* i *Mrešćenje šarana*, *Krmeći kas* spada u red najizvođenijih Popovićevih komada.

¹⁷¹ Zoran Gluščević, „Savremeni humoristički kolaž“, *Politika*, Beograd, 26.2.1966, str.18.

¹⁷² Isto, str.18.

¹⁷³ Aleksandar Popović, “Dvadeset i dva zrna”, *Teatron*, br.33/4/5, Beograd, 1981, 39.

NOĆNA FRAJLA

Donekle zbunjuje činjenica da je bez obzira na nesumnjivost primenjenih kriterijuma izbora i klasifikacije dramskih ostvarenja našeg komediografa (Verzalpress i Vojnoizdavački zavod, Beograd 2001. i 2003. godine), Popovićev priređivač i komentator, Radomir Putnik, iz dvotomnog, kapitalnog izbora izostavio baš *Noćnu frajlu*. Dopunske dileme uvodi podatak da je isti autor to ipak učinio deceniju ranije u maloj antologiji Popovićevih dela, *Bela kafa i druge drame* (Srpska književna zadruga, 1990), čineći izbor od šest komada, od kojih su sem *Noćne frajle* i farse *Uvek zeleno* – možda najhermetičnijeg i najopskurnijeg autorovog ostvarenja – svi ostali stekli pravo da ponovo budu objavljeni¹⁷⁴. Iz kruga poslednje stvaralačke faze Aleksandra Popovića, koja se uslovno može odrediti kao period od objavljivanja Putnikove male antologije drama¹⁷⁵, pa do autorove smrti, 1996. godine, dva komada po svom obrascu ne pripadaju završnom opusu “dobro skrojenih” ostvarenja, već naprotiv, predstavljaju sublimaciju inicijalnih (i esencijalnih) njegovih proseada, preporučujući se kao svojevrsan *hommage* najranijim autorovim eksperimentisanjima sa dramskom formom. Zbog toga Putnik, kao priređivač antologija, komad *Mravlji metež* označava kao izuzetak, dok *Noćnu frajlu* ne komentariše i, kako je već napomenuto, ne uvršćuje je u red izabranih dela.

Svet *Noćne frajle* nije više živalj pritekao sa neke od velegradskih periferija, njenih sirotinjskih magaza, sumnjivih motela i restoracija, niti je scenski reprezentativan zato što dolazi sa margina društvenog i političkog života, a pritom ga pokreću velike i nerealne ambicije, što je slučaj sa mnogim Popovićevim dramskim pričama. *Noćna frajla* predstavlja završni čin jedne velike i nevesele porodične povesti u kojoj se rođena braća, ali i različite generacije unutar jedne porodice, nađu na oštro suprotstavljenim stranama, produbljujući svaki mogući antagonizam i destrukciju. Problem razornih generacijskih i porodičnih raslojavanja Popović je pre *Noćne frajle* možda najubedljivije obradio u antologijskom komadu *Bela kafa*. Ali dok u pomenutoj drami decu protiv roditelja okreću prelomni istorijski događaji, kao i ideološka razmimoilaženja, u *Noćnoj frajli*, komadu lišenom bilo kakvog konkretnog ili prepoznatljivog istorijskog konteksta, dolazi do epohalnih (reklo bi se večnih) sukoba među

¹⁷⁴ Pomenuti izbor iz dramskog opusa Aleksandra Popovića zaobilazi i druga poznatija ostvarenja kao što su *Mrak i gusta šuma* (1970), *Ružičasta noć* (1976), *Uvek zeleno* (1977), *Kokošije slepilo* (1986), *Čarlama, zbogom* (1994), i *Šegrt i grejno telo* (1994), čijim bi uvrštanjem u ovu antologiju bio upotpunjen izbor iz reprezentativnog dela opusa Popovićevog dramskog stvaralaštva.

¹⁷⁵ Aleksandar Popović, *Bela kafa i druge drame*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1992.

generacijama i potpune dezintegracije odnosa među likovima na svim nivoima, počev od članova same porodice.

Fabularni okvir *Noćne frajle*, jednostavan je, kao što je to slučaj i sa većinom Popovićevih dramskih ostvarenja. Tokom gradnje nekakvog velelepnog, reklo bi se megalomanskog zdanja, podstaknut ambicijama svoga strica, mladi Aleksa, sin bogatog vlastodršca, ustaje protiv oca Slavoljuba-Slave, da bi naposljetku i sam postradao, krenuvši upravo očevim stopama. Gradnja i dekoracija dvora „zlatnih zidova, svilenih gajtana i somotskih draperija“ – posao koji su roditelji Slava i Draginja poverili svom „malodobnom“ sinu Aleksi – svela se na „fušeraciju“. Radnu atmosferu zamenile su pijančenje radnika, lopovluk, niske pobude, zaverenički planovi i opšte moralno rasulo gde su „duše užegle“ i gde se nataložio „šljam, ološ i kužni talog“. Nakon čudne i sumnjive, reklo bi se iznuđene očeve smrti, Aleksa dolazi na čelo porodice i u svemu postaje nalik ocu – promeće se u vlastoljubivog, sumnjičavog i opreznog despota, koga neiskrene udvorice neprestano veličaju, dodvoravajući se laskanjem i podilaženjem. „Rđavi primeri uzdižu budale“, zaključuje sam autor u podnaslovu uvodne scene u komadu *Pazarni dan*, koji hronološki prethodi pojavi *Noćne frajle* i čiji je kontekst takođe onirički („Sneva se u rodu, i napose“), kao da time anticipira i definiše pojavu lika Alekse. Pošavši očevim stopama, edipalni naslednik porodičnog prestola završava kao i nekad od njegove ruke osuđeni roditelj – „pred vratima pakla“, a njegov lik određen je već na samom početku komada eksplicitno figuralno, te saznajemo da je „krmeljivko tupavi“, „posrnuli sin“, da je „monstrum“ i podmukao. Ove Aleksine osobine dolaze do izražaja tek sa uvođenjem lika *Noćne frajle*, opskurne pojave koja se preporučuje kao zaštitnica (i osvetnica) svojih „sestara“, koje je, kako će se ispostaviti, obeščastio „triperljivi“ Pan Krsman, Aleksin stric. *Noćna frajla* ili *noćurak* – cvet koji se otvara samo noću – predstavlja amblematičnu i nedvosmislenu aluziju na moralni status ovog ženskog lika, koji u Aleksi vidi saučesnika za osvetu, ali i poročnog mladića, podobnog za svakovrsne manipulacije („ako me podržiš, nema tog tvog prohteva kojem ti neću udovoljiti“). Znatno starija i iskusnija od „malodobnog“ Alekse, koji biva zaveden jer je „ogrezo u slobodnoj ljubavi“, *Noćna frajla* uspeva da lakomog naslednika okrene protiv porodice i u njemu podstakne bezočne ambicije, koje će u konačnu propast gurnuti i porodicu i njega samog. Aleksin primarni identitet formiran je onog trenutka kada se nasledivši presto, odrekao oca i preuzeo njegove prerogative, postajući tiranin u pravom smislu te reči. Njegov nasilni temperament i nebriga prema ostacima materijalne i duhovne kulture, to jest nasleđa, predstavlja sumorno finale jedne porodične drame.

Na makabrističkoj i infernalnoj pozadini *Noćne frajle* naziru se obrisi velike, multinacionalne državne tvorevine, koja u vreme pojave ovog komada neodoljivo podseća na

spolja zlatnu, a iznutra dotrajalu i crvotočnu građevinu, čiju gradnju njeni sinovi ne samo da nikada neće dovršiti, već će udruženim snagama poraditi na njenoj konačnoj propasti. Nema sumnje da je Popović *Noćnom frajлом* nagovestio šire društvene i moralne devastacije koje će uslediti nedugo nakon praizvedbe komada. Uprkos lažnoj raskoši zlatne dvorane – mesta na kojem se odvija radnja – *Noćna frajla* deluje kao apokaliptična slika rastakanja temeljnih ljudskih i društvenih normi i stihijsko urušavanje svih postojećih sistema vrednosti i etičkih načela. Bizarni prizori ovog Popovićevog „pokladnog scenskog znamenja u tri hvata“, duboke i mračne simbolike, gde su ljudske duše dimljive i garave, jer „bazde na propast i mržnju“, kao da su pozajmljeni sa nekog od slikarskih triptiha Hjeronimusa Boša. Pod balastom krupnih društvenih i moralnih lomova, u tragikomičnom melanžu apstraktne simbolike i univerzalnih mudrosti s jedne, ali i prizemnih strasti kojima likovi ne odolevaju, s druge strane, ređaju se citati i sentenciozni produkti narodnog iskustva, biblijskih tema i univerzalnih znanja sa prizorima iz pakla, ostacima inventara koji je izgubio smisao i delova ljudskih tela na zgarištu jednog tragičnog iskustva, koga – sasvim paradoksalno i apsurdno – drže zlatni zidovi, svila i somotske zavese. Uprkos lažnom sjaju, u svetu *Noćne frajle* sve je postavljeno naglavce, pa se s tim u skladu ne igra tradicionalno, već neko popovićevsko „nazad-kolo“, prisutno i u drugim komadima, a kojim se, napomene radi, završava i *Razvojni put Bore šnajdera*.

Evidentna je motivsko-tematska veza između *Krmećeg kasa* i ovog komada, koja počiva na zavadi među braćom. Međutim, dok se u *Krmećem kasu* braća otimaju o ovozemaljska dobra – uz neophodan minimum prisustva statusnih simbola viteštva, kao što su konj, soko i žena – *Noćna frajla* predstavlja potpunu deheroizaciju tradicionalnog epskog narativa. Slavoljub-Slava je gordi i sebeljubivi vlastodržac koji je stekao veliki imetak, ali je propustio da vaspita sina, dok njegov brat Krsman, razvratnik i svetogrdnik, za sobom ostavlja jedino „smrdljiv trag“. Treba naglasiti amblematičnost u imenima ovih likova (Krsman-Slava) i njihovu moguću korespondentnu značenjsku vezu. Dok je Slava u skladu sa svojim imenom – vlastoljubivi i egocentrični bogataš, koji očekuje da ga podanici tretiraju kao sveca, njegovo ime još upućuje i na bitnu odrednicu nacionalnog identiteta (narodno-crkveni običaj, porodično slavljenje sveca u ime kulta predaka). Ime Krsman bio bi drugi deo celine u sintagmi „krsna slava“. Do značenjske sublimacije ipak ne dolazi, jer su braća u dubokoj i nepomirljivoj zavadi, kao i muški likovi u prethodno obrađivanom komadu (Todor-Odor).

Retorički potencijal *Noćne frajle* i njegova specifična dijegetička funkcija, udaljava ovaj komad od bilo kakve dramske apsolutnosti. Sem što u iskazima često dolazi do nužnog prekoračenja granica svesti pojedinih likova, jer je njihovo obraćanje naglašeno filozofsko, dvosmisleno, logički neutemeljeno ili čak poetski razuzdano, nije preterano reći da čitav

dramski potencijal *Noćne frajle* otvoreno naginje ka oblastima graničnog epiziranja. Upravo iz ovih razloga, *Noćnu frajlu* moguće je označiti kao potencijalno najfilozofskiji, odnosno najmisaoniji komad Aleksandra Popovića, kojim je autor zasnovao jednu ličnu eshatologiju i zauzeo konačan stav prema pitanju „nacionalnog panoptikuma“. Duboka, opominjuća, bezmalo preteća kritika koju upućuje *Noćna frajla*, kao da predstavlja finalno preispitivanje čitavog sistema moralnih normi i to sa one filozofske pozicije koju diktira tanka linija između života i smrti. Popovićevi likovi u ovom komadu progovaraju i sa onog sveta, ne bi li svojim mračnim iskustvom sprečili propadanje ovog našeg sadašnjeg i ovdašnjeg. Na način koji ćemo tek opisati i analizirati, Popović se u *Noćnoj frajli* još jednom poigrao sa planovima stvarnosti, dovodeći gledaoca naposljetku do tačke potpune zabune u pogledu odnosa planova fikcionalno-realno.

AUTORSKO EPIZIRANJE

Slično postupku primenjenom u *Krmećem kasu*, autorski subjekt ne odustaje od namere da komad započne u sasvim epskom maniru, ističući na samom početku upadljive naslove svih triju scena, a njihov redosled – “Mala vrata”, ”Brat do brata” i “Šup-karta” donekle nagoveštava moguću progresiju u dramskoj naraciji. Kako ćemo kasnije videti, smisao ovih očigledno rimovanih naslova scena, pojave tako karakteristične za sve faze Popovićevog stvaralaštva, biva dodatno usložen dopunskim autorskim “markiranjem” pomenutih naslova, i to u formi svojevrstnih pojašnjenja umetnutih u zagrade poput didaskalija. Ovi netipični podnaslovi scena takođe su rimovani i doimaju se kao sistem zvučnih signala u funkciji potcrtavanja izvesnih značenjskih slojeva, ali i pružanja dopunske zalihe informativnosti iz sloja autorskog subjekta, koja može biti ironijska ili pak anticipativna, već u zavisnosti od slučaja – “Kamen oko vrata”, “Mešana salata” i “Čopori i jata”.

Za razliku od komada iz ranijih faza, u podnaslovu *Noćne frajle* više se ne naziru ni fiktivni pokušaji pseudodefinisanja žanra, već se autor u određivanju prirode dramskog materijala odlučuje za gotovo obrednu karakteristiku, ističući da je u pitanju “pokladno scensko znamenje u tri hvata”. Na ovakav način, autorski subjekt još na početku signalizira da je dramski materijal “običajnog” ili čak obrednog karaktera, što će reći da su događaji vremenski tempirani i ciklični, budući da se dešavaju svaki put iznova i da trenutak u kome zatičemo likove jeste poseban, ali istovremeno i ponovljiv. Radnja je svedena na “znamenje”, dakle simbolična je, kao što i spisak likova ne predstavlja standardni pregled *dramatis personae*,

nego je “pokladni znamenik”. *Opšti uvodni komentar*, od koga autor ne odustaje ni u ovoj stvaralačkoj fazi, nije ništa precizniji nego u *Krmećem kasu* i glasi – “kad se sniva, tad se zbiva”. Ovako nepotpuna vremenska i situacijska orijentacija, ne samo da još jednom upućuje na mogući onirički kontekst, već najavljuje i igru planovima fikcionalnosti u kojoj bi sama scena mogla da postane “unutrašnji prostor svesti snivajućeg lika”¹⁷⁶, a to je pojava koja će detaljnije biti obrađena prilikom analize prostorno-vremenskih struktura. Sistem dijegetičkih pojava (podnaslov komada, naslovi i podnaslovi scena) iz domena autorskog subjekta, kao da su i na akustičkom planu unisone prirode, te je moguće pratiti očigledno korespondentni sonorni niz u hronologiji prezentacije verbalnih kodova – “hvata”-“vrata”, “brata”-“salata” i “karta”-“jata”.

Autorski pomoćni tekst u Noćnoj frajli odgovara već viđenom modelu upliva autorskog subjekta na recepciju krajnjeg adresata: delovi teksta u zagradama subjektivno naginju ili literarizaciji – “Utisak je da o svemu niko ne vodi računa: što se kaže, **“ima, ali ne ume”** (podvukao D.P), “dojuri s druge strane iza sna”, “ohohoće od milja” ili deskriptivnosti koja se tiče vremenskog fakticiteta kao u sledećem primeru:

*DRAGINJA: Ne igrajte se vatrom, odletećemo svi do đavola! (Ali kasno je. Suknu plamen...)*¹⁷⁷ (podvukao D.P, str.399).

Posebno važnu ulogu u ovom komadu autorski pomoćni tekst ostvaruje na početku poslednje scene (“Šup-karta”), pretvarajući se u *rediteljsko uputstvo* koje “dramsku prezentaciju stavlja u određenu interpretativnu perspektivu”¹⁷⁸. Ta perspektiva, između ostalog, dovodi u pitanje fikcionalnost pozorišno-dramske prezentacije, relativizujući odnos između izvođača i publike, podvlačeći u automatizovanom govoru likova one značenjske nivoe drame koji su prevashodno namenjeni krajnjem adresatu. Na taj način likovi se – kao i u prethodno obrađenim komadima – preporučuju kao glumci (izvođači), ali ovoga puta kroz usmeravanu perspektivu autorskog subjekta, koja samim konceptom biva nadređena perspektivi likova:

(Svi akteri posle predstave sačekuju gledaoce u foajeu. To bi trebalo da bude iznenađenje. Ničim ne bi trebalo dati do znanja da li je predstava završena ili nije, sve dok se

¹⁷⁶ Manfred Pfister, *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998, str.318.

¹⁷⁷ Aleksandar Popović, *Bela kafa i druge drame*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1992.

¹⁷⁸ Isto, str.119.

vrata gledališta ka foajeu širom ne otvore, da se otud začuje vesela muzika, smeh i radosni povici. Aktere bi logično trebalo rasporediti.) (str.412)

Ova treća, završna scena, u pogledu vremensko-prostorne deikse, zajednička je likovima i gledaocima. U njoj se ne samo potire fikcionalnost dramsko-pozorišnog čina, već se vremenski deiksis prezentacije usmerava prema nekom dramskom “posle”, u ovom slučaju “iza sna”, odnosno orijentiše na objektivno vreme gledaoca, koje postaje imanentno i izvođačima i publici (“čopori i jata”), koja promiče kraj njih u vanskenskom prostoru, što nedvosmisleno ukazuje na *montažnu* prirodu ovog dramskog poglavlja. Montažu kao prepoznatljivo sredstvo autorskog komentara ustanovljavamo na osnovu pomenute izmene prostorno-vremenskog kontinuiteta, ali i potpunog osamostaljivanja poslednje scene, od koje je Popović je napravio oblik partiture¹⁷⁹ u kojoj se korišćenjem automatizovanog govora likova i simultanog monologiziranja, referencijalni i semantički potencijal komada svodi na onu grupu verbalnih iskaza koji su svrhovito (intenciozno) istrgnuti iz prethodnog dramskog konteksta i direktno namenjeni empirijskom primaocu poruke (PR4). Replike koje se unedogled ponavljaju “dok i poslednji gledalac ne izađe iz teatra”, nemaju komički karakter, ali se ovom repetitivnom literarizacijom poslednjeg kontakta gledaoca sa likom, na samoj fizičkoj i komunikacijskoj periferiji sistema odnosa, čitava priča doima *ad absurdum*. Nakon jedne vrste otrežnjenja likova i njihove filozofske sublimacije svih aktuelizovanih moralnih načela i egzistencijalnih nedoumica na kraju prethodne scene, napuštanje formalnog prostora igre i povratak u javu, odnosno empirijski realitet, nije ništa drugo do još jedno naznačavanje ludičkog koncepta kao osnove čitavog događaja, dok se istovremeno krajnjem recipijentu na taj način upućuje poruka da kraj igre za gledaoca predstavlja vraćanje starim, lošim navikama i retrogradnim praksama:

DRAGINJA: Neće to dugo potrajati, deco. Dok izađemo na danju svetlost, svi ćemo se opet zavući u svoje ljuštore i prnje, cenzure, zabrane i neslobode. (str.413)

Statistički udeo autorovog “ja” u komadu *Noćna frajla*, koji je na nivou autorskog pomoćnog teksta, zatim naslova scena i jedne montažne celine, identifikovan u ukupno osamnaest slučajeva, kao što je pokazano, ni izbliza ne ilustruje dubinu i snagu autorskog

¹⁷⁹ Ritam izgovaranja pojedinih delova teksta, kao i prisustvo muzike, odnosno plesnih tačaka kojim autor formalno završava komad (*Do pet do šest sirotica igraju i pevaju pesmu „O maramici i vozu“*).

komentara, što će postati jasnije tek pregledom i analizom odnosa ovih dijegetičkih slojeva komada sa uplivom epskih struktura čiji su nosioci likovi.

VERBALNO EPIZIRANJE LIKOVIMA UNUTAR DRAMSKE IGRE

Najfrekventnija oblast u kojoj dolazi do prekidanja odnosa u internoj zoni subjektivne razmene jeste *song*, koji, pored toga što se javlja u ukupno 32 slučaja, svojom strukturom i organizacijom uokvirava komad. Drugim rečima, *Noćna frajla* počinje napevom, da bi se – kako je prethodno opisano – na isti način, ali u vanskenskom prostoru i okončala. Sem u jednom slučaju, gde *song* u vidu komentara situacije interpretiraju Pan Krsman, Aleksa i Mrata, u svim ostalim situacijama fiktivni subjekt iskaza jeste kolektiv likova označen kao “DO PET DO ŠEST SIROTICA”. Po Fisterovoj klasifikaciji *songova* kao karakterističnih tehnika epizacije, ovaj specifični *hor* (koji bi se zbog plesnih numera mogao tretirati i kao svojevrsni mini-ansambl) pripada grupi likova koji komentarima, anticipacijama i apostrofiranjima deluje i kao subjekt u procesu uspostavljanja posredničkog komunikacijskog sistema, ali svojom ulogom pratilja (sestara po “profesiji”) Noćne frajle i specifičnim scenskim aktivizmom, svoju funkciju istovremeno ostvaruje i na planu interno-dramskih odnosa. Sirotice se pojavljuju kao “utvare”, koje uz pesmu i ples, pre nego radnja i započne, definišu simbolički okvir dešavanja i u nekoliko stihova kratkog metra metaforično predvide i unapred definišu tok i ishod događaja koji će uslediti:

Noć pokladna mrakom pluta.

U toj tmici mnogo luda,

Do zore će da odluta

stado, u tor Strašnog suda.

Škrgutaće zubi.

Biće: pljuj, i ljubi.

Psovaće se glava.

Biće: san i java.

Lomiće se kosti.

Biće: joj, oprosti!

Smejaće se mrtvi.

Biće: hajd il crkni!

Smrt će da se kezi.

Biće: stoj il lezi.

Biće: uzmi ili daj,

pre nego što dođe kraj.

(Kako su došle, tako i odlaze, u pesmi). (str.357-368)

Pored činjenice da su “do pet do šest sirotica” definisane kao jedan poseban lik u sistemu *dramatis personae*, kojeg od ostalih likova diferenciraju kolektivnost u delovanju i komunikacija ograničena na song, odnosno igru (“zapeva i zaigra”, “igraju i pevaju”, “uz igru i pesmu”, “zaigra u pesmi”), ova sublimna pojava, koja je po Fisteru adekvatna pojavi tradicionalnog hora, pored toga što songovima i plesnim numerama prekida radnju, istovremeno aktivno deluje i na intersubjektivnom nivou. Svojim fizičkim radnjama, plesom ali i “čaranjem”, sirotice ostvaruju više funkcija u internoj zoni odnosa – akciono konstituišu prostor kao onirički (u kojem su one sablasne zavodnice, osvetnice ili priviđenja), korektivno deluju na likove sa sposobnošću da ih “skolivire”, “cemušaju, kinje i kidaju uz pesmu”, “nasrću”, ili pak deluju na fizičko prisustvo određenih likova na sceni (“odvlače obeznanjenog Slavu”). Da “sirotice” ostvaruju određenu funkciju na internom nivou, svedoče iskazi drugih likova, u kojima one bivaju eksplicitno označavane (“hej, curice!”, “mučenice”, “beštije”, “sestrice moje lepe”), dok pritom same krajnje upitno reaguju na verbalni stimulans¹⁸⁰.

Granična dijegetička funkcija koju lik “do pet do šest sirotica” ostvaruje u komadu, realizuje se prevashodno kroz songove, koji apostrofiraju druge likove na sceni (“Frajlice, požuri, voz će da iscuri”) ili naglašavaju kontekst (“što je mlađe, to je slađe”; ”gde je jarac živodarac žrtveni, tu je kolac kostolomac drveni”), ili kao što je već rečeno, anticipiraju, a neretko i komentarišu tematsko-motivske okvire pojedinih scena. Poput ostalih pojava i prosede, koje kroz Popovićev opus deluju bezmalo kao konstante, i ovaj kolektivni lik ostvaruje očiglednu analogiju sa sličnim, po funkciji, gotovo identičnim likom u komadu *Kape dole*, koji je Popovićeva najuspelija ibijevska farsa sa brojnim odlikama pripadajućih citatnih i opštih mesta, karakterističnih za ovu vrstu komada. Kuriozitet predstavlja činjenica da se kolektivni ženski lik “7 redušica”, čiji napevi i plesne numere ovom Popovićevom “pozorišnjem večernju” daju posebnu intonaciju kao rezonsko-epizirajući faktor na sceni,

¹⁸⁰ Pojavljuju se na sceni na poziv jednog od likova, ali deluju samo u okvirima zadatosti kolektivnog lika – interpretiraju sopstveni narativ, koji tek delimično ili krajnje upitno referira na trenutni kontekst.

pojavljuju u identičnom broju slučajeva, kao i “do pet, do šest sirotica” u *Noćnoj frajli* – tačno u dvadeset pojedinačnih slučajeva. Koliko god delovala kao puka slučajnost, ova neobična koincidencija ilustruje autorovu potrebu da song, organizovan putem horske interpretacije, koji je dvostruko sredstvo epizacije – jer najčešće predstavlja i komentar različitih značenjskih nivoa komada – konstantno forsira u sasvim određenom kvantitativnom opsegu, potrebnom za njegova specifična i prepoznatljiva iniciranja posredničkog komunikacijskog sistema. Slične analogije moguće je pronaći i u drugim komadima Aleksandra Popovića, kao što je *Utva ptica zlatokrila*, gde uz ime kolektivnog lika – “BULUMENTA” sledi i pojašnjenje da je u pitanju “masa sveta”, sa skoro identičnom funkcijom kao u prethodno komentarisanim slučajevima.

Posebnu ulogu u sistemu uspostavljanja takvih odnosa u *Noćnoj frajli*, lik sirotica ostvaruje u situacijama kada do izražaja dolazi specifična upotreba dramskog govora, kao što je *dijalogizovani monolog*. Kao što je već rečeno, ova prelazna forma dramske komunikacije ostvaruje se u situacijama kada među likovima dolazi do naglašavanja polariteta putem međusobnog prekidanja, ali kojim se, uprkos prividnom poremećaju u komunikaciji, postiže “uravnotežen kvantitativni odnos njihovih replika”¹⁸¹. U konkretnoj situaciji reč je o Aleksinim pokušajima da prozivku i “postrojavanje” svojih nepoćudnih i prevrtljivih podanika poveri Noćnoj frajli, kao nekome ko ne zazire od prisilnih i sličnih metoda. Njeno početno odbijanje, zapravo je “trvđenje pazara” i pokušaj da za sebe i svoje pratilje “sirotice” time pribavi izvesnu korist. Sirotice se “navijački” upliću u njihovu komunikaciju, držeći stranu Noćnoj frajli, što verbalno čine u vidu svojevrsnih eksklamacija:

ALEKSA: Razbroj ih na paramparčad, pa ćemo ih posle prepustiti, nek jedni druge nagone da igraju čarlamu po usijanoj plotni.

DO PET DO ŠEST SIROTICA: Opšaj!

NOĆNA FRAJLA: Da ih meljem za tvoj račun bez ušura, ne da mi se, izvini me.

ALEKSA: Poslušaj me, uzecu te, bićeš moja produžena desna ruka.

DO PET DO ŠEST SIROTICA: Surduk!

NOĆNA FRAJLA: Lastara je divljih kod nas preko jago, jel sve sreda da sortiram?

ALEKSA (Odlazi. U odlasku): Jednom meri, dva put reži, sve nasumce.

DO PET DO ŠEST SIROTICA: Obori što neće da padne! (podvukao D.P, str.377)

¹⁸¹ Manfred Pfister, *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998, str.199.

Specifičnim kolektivnim izvikivanjem koje potcrtava osnovni kontekst, jedino u ovoj sceni sirotice se ne oglašavaju stihom, već po svoj prilici to čine *koravno*, što u izvesnom smislu pripada sličnom ili pak identičnom tipu dijegeze. Već u nastavku ove neobične scene, koja deluje kao zasebna montažna celina, jer u potpunosti isključuje delovanje ostalih likova, a sama počiva na kumulativno-sonornom verbalnom potencijalu koji je očigledno namenjen uspostavljanju posredničkih komunikacijskih odnosa, sirotice se vraćaju songu kao osnovnom sredstvu prezentacije svog kolektivnog lika, ali ponovo u formi apartnog dijalozovanog monologa:

NOĆNA FRAJLA: (skandira, a sirotice daju ritam pljeskanjem dlanova): Andrijašević, Balašević, Vukojašević, Gardašević, Dragašević i Đurašević.

DO PET DO ŠEST SIROTICA (skandiraju u ritmu):

***Sve delija do delije,
da je kolo veselije.***

NOĆNA FRAJLA (na isti način): Erašević, Žarašević, Zorašević, Ilijašević, Jovašević i Kardašević.

DO PET DO ŠEST SIROTICA:

***Što je kolo veselije,
igrati je sve milije.***

NOĆNA FRAJLA (na isti način): Lalašević, Ljubašević, Magarašević, Nikašević, Njegovašević i Otašević.

DO PET DO ŠEST SIROTICA:

***Što je draže i milije,
kolo nam je ponosnije.***

NOĆNA FRAJLA (na isti način): Petrašević, Radašević, Stanašević, Tomašević, Dulašević i Ugljašević.

DO PET DO ŠEST SIROTICA:

***Što je kolo ponosnije,
slušaće nas pokornije.***

NOĆNA FRAJLA (na isti način): Filašević, Hrunjašević, Srnašević, Čordašević, Džulašević i Šurdašević.

DO PET DO ŠEST SIROTICA:

***Što nas sluša pokornije,
biće nam sve udvornije.***

NOĆNA FRAJLA: Drž za učkur, drž za gaće, da vidimo gde ko kad će. (Ona poleti sa scene, i u buljuku za njom jurne do pet do šest sirotica).

DO PET DO ŠEST SIROTICA (u odlasku, za Noćnom frajlom):

Drž za učkur, drž za gaće,

da vidimo gde ko kad će. (podvukao D.P, str.377-378)

Može se reći da ova dijegetička celina predstavlja pluralni konstrukt sastavljen od niza tehnika epizacije, kao što su *song*, *nabrajanje*, *katalogizacija* (narativnost replike) i konačno, *komentar* (drame). Različitost semantičkih konteksta koju proizvode dva replikanta, samo je formalna i ograničena je na diskurzivnost (govorenje u stihovima naspram nabrajanja), dok je zapravo reč o visokom konsenzusu između likova sirotica i Noćne frajle, da bi u završetku ove dijaloške celine, došlo i do potpunog semantičkog poklapanja njihovih verbalnih igara. Apostrofiranje, koje po Fisteru proističe iz ovako oblikovanog dijalogiziranja, nema nikakve sumnje, upravljeno je ka krajnjem adresatu (PR4), čiji su brojni identiteti ekvivalentni katalogu nabrojanih prezimena, što je još jedna od potvrda epizacijske funkcije čitave ove kolažne scene. Već u sledećoj situaciji dijalogizovanja monologa, u kojoj takođe učestvuje „do pet do šest sirotica“ koje se svete tako što „urakljuju“ Pana Krsmana, a potom taktiraju „udarajući kamenom o kamen“, takođe dolazi do apostrofiranja, ali ovoga puta u nešto konkretnijoj formi. Semantički kontest upravljen je ka „otadžbini“, višem cilju za koji Pan Krsman misli da podnosi žrtvu time što od sirotica biva simbolički kastriran. Za to vreme sirotice nastavljaju da svoju suprotstavljenu poziciju osvetnica forsiraju napevima u kojima se farsična intonacija naglašava nedoslednim, ili pak šatrovačkim izgovaranjem pojedinih izraza:

DO PET DO ŠEST SIROTICA (u ritmu kamenja):

O, kako će bikati rik.

Kad tupi bukne sek.

Ček, noći! Tmico, ček!

PAN KRSMAN: Otadžbino oskorušo.

DO PET DO ŠEST SIROTICA:

O, kako će bikati rik.

PAN KRSMAN: Domovino, mračna dušo.

DO PET DO ŠEST SIROTICA:

Kad tupi bukne sek.

PAN KRSMAN: Rodna grudo, divljakušo.

DO PET DO ŠEST SIROTICA:

Ček, noći! Tmico, ček! (podvukao D.P, str.388)

Pomenuta pluralnost ovakvih, gotovo samostalnih deonica u (meta)dramskoj naraciji, odnosi se na činjenicu da likovi kao subjekti iskaza, koristeći pun epski kapacitet diskurzivnih formi koje počivaju na poremećenoj komunikaciji, ne dovode do uspostavljanja posredničkih odnosa jednostavnom (i jednoznačnom) upotrebom pojedinačnih tehnika epizacije, kao što su song ili narativna replika. Problem je utoliko složeniji što većina songova kojima se “sirotice” oglašavaju, istovremeno predstavlja i svojevrsan *komentar* radnje i drame u celini. Imajući u vidu da je song tematski, ali i formalno-strukturni okvir u kojem se odvija radnja komada u svim prostornim kontekstima (scenskim i ekstrascenskim), sa brojnim pripadajućim punktualnim tehnikama epizacije, kao što su anticipacije, evokacije, apstrakcije i literarizacije, komentar kao antipod radnji (Sarazak, 2009:83) podrazumeva poseban poredak u sistemu komunikacija, koji naposljetku dovodi do uspostavljanja posebnog nivoa epskog posredovanja – *komad kao komentar*. “Komentar može nametnuti gledaocu određeno značenje ili ga može podstaći da stvori drugi komentar, koji neće biti prosto ponavljanje onog izgovorenog na sceni”¹⁸². Sarazakov stav o nivoima komentara u drami, koji naposljetku iniciraju predstavu o samom komadu kao komentaru za sebe, nadilazi semantičke registre pukog fabularnog okvira u kojem se odvija radnja ili njeni delovi. To je najevidentnije upravo na primerima songova, gde se dijegetički funkcionalizovan komentar javlja kao sekundarna, ali nezaobilazna pojava.

Poseban nivo epiziranja predstavlja sloj *komentara* koji nisu inkorporirani u sistem napeva (songova), niti se javljaju u okviru dijalozizacije monologa – pojave koja sama po sebi podrazumeva specifično distanciranje od radnje na N1 nivou – već čiji su nosioci ostali subjekti dramske naracije. Treba naglasiti da su svi pomenuti slučajevi komentara evidentirani u drugom delu komada, posebno u središnjem poglavlju (“Brat do brata – mešana salata”), kao i da njihov reflektivni potencijal raste prema kraju komada, shodno potrebi likova da liminalnim prekoračivanjima stanja sopstvene svesti, apstrahuju pojedine dramske situacije, sublimirajući svoja iskustva krajnje literarno ili filozofski. Kao što je u prethodnim razmatranjima već naglašavano, komentari se kreću od situacijskih (dramske situacije, radnje) do sasvim uopštenih (drame, sveta), pa se tako na početku pomenutog drugog čina, opisujući novonastalu promenu u poretku porodičnih odnosa, dok sedi zavaljen u “stilsku beržeru”, kao na prestolu, Aleksa oglašava konkluzivno: “Svaki naš red je, izgleda, došao sam do zaključka, u stvari,

¹⁸² Žan-Pjer Sarazak (priređivač), *Leksika moderne i savremene drame*, KOV, Vršac, 2009, str. 84.

samo jedna još neotkrivena zbrka”. U nastavku komunikacije, njegova majka Draginja, u atmosferi pakla, koji u opštoj devalvaciji svih načela i vrednosti ni sam kao takav nije autentičan, jer je “ništa drugo do jedna luksuznija termička banja”, kao da svoj komentar relacionira prema prethodnom Aleksinom iskazu: “Je'l to opsena naše nacionalne lakomislenosti, il su kod nas područja dobra i zla toliko spletena da smo većma u prilici da jednom nogom stupamo ka slavi i grobu, a drugom ka porazu i ropstvu?” Ostajući u opsegu teme o kojoj je reč, ali saglasno prethodnim komentarima, na sličan način oglašava se i Noćna frajla: “...sad uviđam da je naša istorija, u stvari, samo teško prisećanje na ono čemu hrlimo u susret”, nastavljajući da kometariše sa distance, ali ovoga puta u širem značenjskom opsegu:

NOĆNA FRAJLA: Otkrila sam da su neskromni oholi. Skromni su gordi. Slabi su nasrtljivi. Jaki su pomirljivi. Nepravедni su svirepi. Pravedni su kolebljivi. Glupi su okrutni. Mudri su nevoljni. Svi vrve od mana. (str.408)

Atmosfera pakla i sve naglašenija refleksivnost u izražavanju likova u skladu sa vremenom provedenim u ključalim kazanima, opredeljuje i Aleksu ka sličnom diskursu:

ALEKSA (uzbuđeno): Voljni nemaju odabira, za njih je i kreketanje žaba muzika. Bezvoljni uništavaju sve čega se dotaknu. Neposlušni umeju da se raduju i nesreći. Poslušni idu u suprotnom pravcu od svoje autonomije. Veselima je i brašno smešno. Neveseli plaču i kad se Sunce rađa. Svi vrve od nedostataka. Al na terazijama, svi zajedno, teški su ko istina. (str.409)

Kada u skladu sa farsičnim vitalizmom – koji je konstanta u Popovićevom sistemu karakterizacije likova – preživi razaranje sopstvenog fizisa, Aleksina glava ne prestaje da inklinira refleksivnom oglašavanju, koje je u ovom slučaju i ironizacija njegovog neodrživog statusa, jer Noćna frajla više nije u mogućnosti da ga, sasvim paradoksalno, počese po leđima (koja mu nedostaju): “Ma ne govori naš narod badava da tuđa ruka svrab ne češe.” Ova replika primer je prelazne (mešovite) vrste dijegetičkih tehnika, koja je po površinskoj strukturi komentar situacije (radnje), a dubinski zadire u oblast *sentence* (izreka).

Mratino refleksivno poentiranje na kraju ove neobične infernalne epizode koja protiče u opsegu “sanjanog” vremena, predstavlja komentar u formi pitanja: “... nije li čovek veliki samo u trenucima kad zaboravi koliko je mali?” Prekoračenje svesti lika u vidu misaonosti ili introspektivnog zapažanja, koje nadilazi opseg njegovog unutrašnjeg stanja, raste prema kraju

komada i trenutku koji sami likovi definišu kao izlazak na “danju svetlost”, da bi se delovi pojedinih misaonih celina, ili još sitnijih delova dramskog govora, u vanteatarskom prostoru pretvorile u vrstu automatizovanog govora, koji na pojedinim mestima, izvučen iz konteskta postaje komentar drame:

NOĆNA FRAJLA: Al ako se nešto i ne meri našim merama, to još ne znači da to nešto nema svoju meru. (str.413)

Drugim rečima, prethodna replika Noćne frajle, u kontekstu dešavanja na N1 nivou korespondira sa verbalnim iskazima ostalih likova, ali istrgnuta iz korpusa komada sa namerom da nebrojeno puta bude ponovljena kao samostalna celina, u poslednoj sceni postaje pluralno sredstvo epizacije: promeće se u komentar, nije orijentisana ni na jedan lik, jer je intersubjektivni nivo napušten fizički od strane oba adresata (i pošiljalaca – PO1 i primalaca poruka – PR4), a upornim mehaničkim ponavljanjima koja su vremenski ograničena na prisutnost poslednjeg empirijskog recipijenta, proizvodi efekat eholalije. Kao visoko frekventna tehnika epizacije, uzimajući u obzir sve navedene nivoe naracije u *Noćnoj frajli* (song, dijalogizovani monolog), zaključujemo da se komentar javlja u 23 pojedinačna slučaja, na mestima na kojima su subjekti iskaza likovi uključeni u radnju.

Sasvim netipično za Popovića – sem u pomenutom Aleksinom komentaru – u ovom komadu *sentenca* se u eksplicitnoj formi javlja u još samo jednom slučaju i to u kontekstu opšte literarne i filozofske razuzdanosti likova na kraju komada, pa tako Slava (kao kostur) u nešto izmenjenom duhu narodne poslovice, sinu Aleksi poručuje: “Momak devojku za srce zadeva, a devojka momka međ noge svoje.” Slavino jezgrovito poentiranje samo formalno figurira u okviru internog komunikacijskog sistema, jer je ovaj svojevrsan situacijski komentar tek jedan u nizu sličnih, literarno intoniranih, ovoga puta u formi sentence, koju Kloc vidi kao “povlačenje i uzdizanje iz ličnog u normativno, iz spontane odluke, koja polazi od situacije, u sigurnu zaštitu opštevažućih rečenica”¹⁸³.

Među prepoznatljive i eksplicitne tehnike posredovanja epskog komunikacijskog sistema, svakako spada direktno obraćanje publici ili *ad spectatores*, tehnika primenjena u trenutku Slavine detronizacije, a potom i bacanja u publiku. Obeležena simboličkom radnjom bacanja u prostor, koji je za sina Aleksu “staro gvožđe” (reklo bi se smetlišće istorije), a za oca “laka zemlja”, prostor empirijskog recipijenta apostrofiran je kao onostran:

¹⁸³ Folker Kloc, *Zatvorena i otvorena forma u drami*, Lapis, Beograd, 1995, str.62.

SLAVA (vodi monolog s publikom u gledalištu): Što ste skrstili ruke, kao da ste okovani? Dignite, braćo i sestre, svoj glas u moju odbranu, niste mutavi. Budite mi krunski svedoci na Strašnom sudu. Zar nećete ni repom da mrdnete? Jesam li okužen kad glave od mene odvrćate? Ma jesam li ja lud kad pravdu od vas, ravnodušnih kibicera, ištem? Zar tu, među vama, ni jednog nema da se u životu na šest vatri nije peko? (Pohrli ka rampi gde stoji na motku nalakćen Mrata). Niko, Mrato, od prisutnih da digne ruku u moj prilog. Samo im se čela mreškaju, ko da kažu: „Svak je sebi najpreči“, „Mi smo uz onog ko pobedi.“ (str.365)

Donekle oksimoronski i dramaturški ne sasvim uobičajen autorski komentar da lik “vodi monolog s publikom u gledalištu”, signalizira najmanje tri činjenice o funkciji ove *ad spectatores* tehnike. Najpre da je u pitanju monološki govor, koji po situacijskom kriterijumu (orijentacija na ostale likove u N1 prostoru) predstavlja solilokvijum, budući da očigledno nije usmeren prema bilo kojem adresatu na internom nivou, dok po strukturnom kriterijumu (opseg replike u odnosu na kontekst) jeste monolog otvorenog konteksta, jer je očigledno upravljen ka PR4, odnosno empirijskom primaocu poruke. Činjenica da je realna publika označena kao cilj, odnosno da Slavin *a parte*, koji najdirektnije apostrofira gledaoce, opisujući čak njihov trenutni izgled i stanje, izjednačava empirijsko i *hic et nunc* likova iz komada, jasno je da nema govora o trenutno konstituisanom, već o realnom recipijentu kao krajnjem adresatu. Tome u prilog idu tri činjenice: da se Slava nalazi u prostoru koji semantizuje kontrastne odnose između njega, njegove tragedije i “ravnodušnosti” pasivne publike, da Slava i verbalno, ali i fizički (akciono konstituisanje prostora) apostrofira gledaoce, i da se, naposljetku, podatak o gledaocu kao ciljanom adresatu nalazi u samom autorskom tekstu.

U *Noćnoj frajli* identifikovano je još jedno epsko udaljavanje sa intersubjektivnog plana igre u formi *solilokvijuma*, koji nakon čina simboličke kastracije izgovara Pan Krsman. U datoj sceni, kada ostane potpuno sam, jer su Frajla i sirotice nakon osvete upravo napustile poprište događaja, njegova slikovita seksistička introspekcija nema verodostojnog slušaoca na internom nivou, niti se eksplicitno odnosi na samu radnju, što automatski opredeljuje ovaj solilokvijum ka publici kao ciljanom krajnjem adresatu:

PAN KRSMAN (čim one odu, piskutavo se zakikoće): Ko zna šta ja nosim u gaćama! Možda mi je unutra pun pištolj svega? Sviram mu pesmu, nije ni to isključeno. Možda je i lipov? Siguran ko da je od vrbe. Još tvrd ko pamuk. Vrlo verovatno. Ekstra što je glup ko

žandarmski. On ne zna za muke. Bar se tako priča. A možda je i od ovce, nikad se ne zna? Još da su mu od labuda, pride! (str.369)

U analizi epskog komunikacijskog sistema u komadu *Noćna frajla*, posebnu pažnju zaslužuje grupa dijegetičkih tehnika koje smo u prethodnim razmatranjima označili kao *narativno repliciranje*. To podrazumeva čitav niz retoričko-stilskih oblika iskazivanja, poput retrospekcija, evokacija, katalogizacija i različitih vidova literarnog izražavanja koja su na N1 nivou događajnosti dvostruko problematična – stilizovanim i metaforičnim izražavanjem prekoračuju se granice svesti lika, čime se orijentacija poruke diskretno preusmerava sa prisutnih dramskih likova na recipijente. Na ovom nivou komunikacijskih odnosa prva se oglašava Draginja, i to u trenutku kada opadanje političkih moći, za njenog supruga Slavu predstavlja i gubitak seksualnog potencijala:

DRAGINJA (Odlazi. Besno u odlasku): Nego, da tebi đavo donese na dar svoj okot: kozu vatrenu, možda bi iz nje mogao namusti nešto vatrice za svoju političku nemoć? Ovako, samo seješ po nebeskim posteljama mržnju i kal. (str.359)

Literarizovanim diskursom služi se i bunovni Aleksa, koji se uznemiren, na poziv oca u događaje na sceni vraća iz prostora oniričkog: “*ALEKSA (dojuri s druge strane iza sna): ... Iznad ševara lepeću ptice s ljudskim rukama umesto krila (...) Travke rujne i prozračne ko odblesak nad močvarom u zatonu (...)*”. Na Aleksino apsurdno postavljeno pitanje – zašto je umro (jer je pokretač očeve propasti on sam), bez adekvatne i plauzibilne emocionalne reakcije, Slava odgovara krajnje retrospektivno, sumirajući iskustva iz prošlosti koja su po njemu uzrokovala prelaz iz života u propadanje:

SLAVA: Što sam, bežeći od svekolikih nedaća, dublje ulazio u mračni tunel beznađa, sve brže sam gubio interesovanje za spoljni svet, dok na kraju sve izvan mene nije postalo mrtvo. Konačno, bio sam sam u sebi, kao u dubokoj fotelji, ali sam onda lagano počeo da gubim i samog sebe, ličnost mi je sahnula, održavao sam je fantazijama koje je ona sve halapljivije proždimala, postajući ipak sve sićušnija. Eto, jeo sam sam sebe i pretvarao se u deo onoga istog mrtvog sveta koji me okružavao. Taj isti leš, koji nije bio ništa drugo do produžetak moje klimave volje i opšteg ravnodušja. Tako mi se skoro neosetno život prometnuo u smrt, a da se od svega toga o nama, sine, ništa nije ni čulo, kao što ti rekoh. (str.394)

Kada i sam prekorači liniju sa koje nema povratka, ostajući da funkcioniše kao pojava, ali ne i kao celovit subjekt, očajni Aleksa preklinje Noćnu frajlu da ga makar i formalno vrati u prethodno obličje, ali ne prosto, samo “iglom i koncem”, kako to ona predlaže, već sasvim apstraktno, po nekom njegovom poetskom receptu: “Na razboj me stavi, pa izatkaj iscela, povesmo imaš na raspolaganju”. Post-mortalna iskustva oca i sina, koje kao da je smrt izmirila i dovela do konačne spoznaje, u sistemu dijalogiziranja koji prema kraju komada postaje sve više filozofski uopšten, introspektivan, bezmalo lirski, dolazi do polifunkcionalne prevage u korist metajezičkih, a posebno poetskih jezičkih funkcija, koje su u sistemu prenosa informacija u drami orijentisane na strukturiranost same poruke. Ovako oblikovane poruke samo su delimično, slabo ili nimalo relevantne za ostale likove u intersubjektivnoj zoni razmene, a njihova semantika u sve većoj meri provocira značenja koja referišu na eksterni komunikacijski sistem. Drugim rečima, iza koloritnih, zvučnih i stilski kontrastnih jezičkih spojeva, netipičnih za fiktivne likove u N1 zoni, oseća se poetsko i literarno umeće autora¹⁸⁴. Da bi ovakvi iskazi ostali deo unutrašnjeg komunikacijskog sistema, bilo bi potrebno da u iskazima likova poetska funkcija bude implicitno tematizovana (upadljiva poetska stilizacija govora jednog lika nasuprot ostalim replikama) ili pak eksplicitno (lik u iskazu naglašava momenat stilizacije govora), što se prema kraju komada ipak ne dešava:

ALEKSA (BEZ RUKU): (...) I upamti: ljudima je najveća sreća imati veće od manjeg, i manje od najmanjeg.

(...)

SLAVA (KAO KOSTUR): Ja razbih čamac o kamen koji se u mutnoj vodi krio, a potom sudba tebe odredi za dumandžiju olupini.”

(...)

SLAVA (KAO KOSTUR): Al kad se narodu zgadi, koji je po prirodi slabo gadljiv, onda se kloni. Ko divlje krvožedne horde sručiće se njihovo trpljenje i mržnja će plutati niz potoke krvi koju će oni proliti.

(...)

MRATA: Al ni kamen nije bez mašte. I on se opire silini voda i vetrova, nagoneći ih da mu u telo utiskuju najfantastičnije oblike i šare milenijumima, pre nego što ga konačno smrve u prah.

¹⁸⁴ Videti: Manfred Pfister, *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998, str.183.

Sintaktika većine ovako organizovanih dijaloga potvrđuje upravo njihovu liminalnu utemeljenost u unutrašnjem komunikacijskom sistemu – relacioniranje replika, bez obzira na međusobno apostrofiranje likova, koje je ipak tek površinsko i usputno konstatovanje prisutnosti drugog subjekta u N1 prostoru, semantički je nehomogeno ili čak naglašeno nekoherentno, i to na način poetski ili filozofski, a minimum konsenzusa koji likovi ostvaruju počiva upravo na zajedništvu u sličnom stilu izražavanja. Izvesna distanca sa koje likovi komentarišu prošlost, udaljavajući se od prezenta koji je tek puka posledica nečega što se već dogodilo, likovi su skloni da svoju sudbinu tumače u svetlu opštih istorijskih istina i događaja. Njihov govor na taj način postaje izvor *punktualnih oblika* struktura posredovanja¹⁸⁵, ali koji svakako proizvode efekat apstrahovanja prostorno-vremenske deikse u datoj situaciji. To je još očitije kod ostalih vrsta narativno oblikovanih replika i tehnika kao što su zvučna nabranja i katalogizacije (monološki i dijaloški) najrazličitijeg registra pojmova – od geografskih, socijalnih, odevnih, gastronomskih, pa do sasvim opštih ili apstraktnih:

PAN KRSMAN: Brod na Drini se opio. Morava je zasićena fenolom. Kosovski božuri krvare. Švabe su zaposele jadransku obalu. Luda kuća zvrji prazna, a masna crnica vapije za motikama.”

(...)

ALEKSA: Zna li se šta si jeo?

PAN KRSMAN: Soju, susam i mekinje.

ALEKSA: A šta li si pio?

PAN KRSMAN: Kefir, bozu i surutku.

ALEKSA: Možeš li se pohvaliti u šta si se odevao?

PAN KRSMAN: Nosio sam kimona, sarie i rubaške.

ALEKSA: A na glavi?

PAN KRSMAN: Turbane i kapišone.

ALEKSA: Ka nakitu da l si naginjao?

PAN KRSMAN: Jesam, samo k minjđušama i prstenju.

ALEKSA: Dal si štogod okusio i od opijata?

PAN KRSMAN: Grickao sam tusti koren i ludaje. Voleo sam mladu ajmu. Pet-šest puta na dan i turtufe. (podvukao D.P, str.386-387)

¹⁸⁵ Videti: Manfred Pfister, *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998, str.131.

Sličnom diskursu pribegava i Noćna frajla, kada Aleksu rastavljenog na delove ubeđuje da na njenu podršku, bez obzira na okolnosti i njegovu indisponiranost, može da računa:

NOĆNA FRAJLA: Hoću, rođeni moj jugoviću, ne dam ja tebe na parče ni sucu, ni kupcu, ni klepcu, ni slepcu, ni Gordijevom čvoru, ni kukastom zboru, ni diplomatskom koru, ni crnom orlu, ni podunavskom frontu, ni monetarnom fondu, nego ko te hoće u društvu, neka te prihvati takvog kakav si, đuture, zajedno s iznutricama i nepokrivenim menicama. (str.401)

Najefektnije Frajlino nabranje, umetnuto u sistem dijalogizovanog monologa, koji je već komentarisano i navedeno kao primer prekidanja toka radnje na interno-subjektivnom nivou, jeste sonorno izvikivanje čak trideset prezimena, od kojih se neka doimaju kao zvučni konstrukti sa funkcijom dovođenja scene "postrojavanja" do paroksizma. Metajezikički koncept ove gestualne radnje u potpunosti referira na zonu empirijskog recipijenta, što broj prezimena – koji ni na koji način ne nalaze semantičko uporište u internom sistemu komuniciranja – ali i njihovo živopisno i gradacijsko intoniranje (skandiranje) i potvrđuju.

Anahronizmi spadaju u posebnu vrstu tehnika epizacije koji remete odnos „fiktivne realnosti dramske igre“¹⁸⁶ i realiteta recipijenta, u slučajevima kada skokovita i anahrona naglašavanja nekog konteksta ili događaja narušavaju fikcionalnost tekuće dramske naracije. U *Noćnoj frajli* ova pojava identifikovana je u pet pojedinačnih slučajeva, od kojih većina i to u formi identičnog verbalnog iskaza arhaične prirode, pripada upravo Noćnoj frajli. Njeno ritmičko obraćanje na crkveno-slovenskom jeziku deluje kao taktiranje (ili razbrajalica svojstvena srodnim Popovićevim postupcima) u skladu sa dramatičnim činom „iluminacije“, to jest, iščekivanja eksplozije u kojoj će Aleksino telo biti obezglavljeno i raskomadano. Tokom svojevrsnog ritualnog plesa Frajle i njenih „sestrica“, zvučna razbrajalica „az, buki, vjedi, glagoli“ ponavlja se četiri puta, čime se naglašava širi vremenski i značenjski opseg jednog destruktivnog čina no što bi sama konkretna scena implicirala („Smrt, kletva i **večni** zalog“, podvukao D.P), te se nameće zaključak da je arhaično izražavanje ovde sprovedeno kao intenciozni postupak granične dijegeze. Postizanje anahronog utiska putem upotrebe leksike koja *per se* ne pripada aktuelnom kontekstu, evidentan je i u prvom činu, u sceni gde se Slava obraća Mrati za pomoć, ne bi li se kako „živ sahranjen“ u jaruzi (u prostoru publike) vratio na „svetlost danju“. Mratino odbijanje i cenjkanje oko ove usluge obeleženo je

¹⁸⁶ Isto, str.134.

arhaizmima i biblijskim apostrofiranjima, koji ne referiraju na bilo koji konkretni kontekst u N1 opsegu, ali zato naznačavaju širi značenjski kontekst od puke pogodbe:

SLAVA: Kad ti ne možeš, onda mi daj savaota.

MRATA: Na putu je.

*SLAVA: Pozovi mi, onda, **despota**.*

MRATA: Van stroja je, zbog porodijskog.

*SLAVA: Drmni mi onda, u tom slučaju, **kabadahiju!***

MRATA: On je na sastanku.

*SLAVA: Obrni mi, bar, **Jezekiju**.*

MRATA: On je na terenu. (podvukao D.P, str.365)

Semantičkim spojevima koji su neprirodni, apsurdni i koji pripadaju različitim funkcionalnim stilovima, ali i kontekstima koji samo formalno funkcionišu na planu internih odnosa, a zapravo su upravljani na efekat koji izazivaju kod recipijenta, sugerise se da u pitanju još jedan primer epskog posredovanja koji „komičnom neprimerenošću razotkriva dramsku igru kao fikciju“¹⁸⁷. Ova epizoda, prekinuta u trenutku kada Slava shvata da je izdan od najbližih i osuđen na gubitak vlasti – što je sudeći po arhaičnom stilu izražavanja stvar običajna i značenjski šira od konkretne situacije – biva nastavljena u istom duhu kasnije, i to baš u trenutku kada Aleksa, prešavši ciklus od pretendenta do uzurpatora, treba da doživi očevu sudbinu. Skandiranjem koje upravo komentariše ovakav tematski kontekst, Noćna frajla, delujući anahronim vokabularom na realnost recipijenta, na crkvenoslovenskom prekida pesmu svojih sirotica: „Az, buki, vjedi, glagoli... az, buki, vjedi, glagoli...“. Repetitivnost ovakvog repliciranja (ponavlja se četiri puta prekidajući ostale replikante u iskazima), sasvim izvesno proizvodi svojevrsni *suspense*, jer nakon njenog „taktiranja“ sledi eksplozija i fizička dezintegracija subjekta (Aleksa).

„Šup-karta/čopori i jata“, koja je završna scena *Noćne frajle*, u čitavom sistemu naracije nameće se kao zasebna montažna celina sa eksplicitnom dijegetičkom funkcijom – napušten je prostor primarnog plana radnje, posredničkim odnosima „osveščena“ je i publika u empirijskom prostoru gledaoca, a sam čin dodatnog upliva na *hic et nunc* recipijenta izvodi se u ex-dramskom prostoru foajea teatra i to u formi svojevrsnog *poliloga*. Analogno rastakanju dramskog subjekta, i repetitivno višeglasje, čijim se samostalnim partiturama komad okončava

¹⁸⁷ Isto, str. 134.

(„dok i poslednji gledalac ne izađe iz teatra“), ograničeno je na odabrane delove dijaloških celina koje semantički najviše naginju periferiji komunikacijskog sistema, a to znači da su implicitno orijentisani na krajnjeg recipijenta. Po Sarazaku, reč je o „ostrvski razuđenom dijalogizmu“¹⁸⁸ ili nešto konkretnije – „usamljeničkom govoru u više glasova“¹⁸⁹, u kojem otuđeni subjekt nastupa samostalno, a njegov govor deluje sasvim optativno – kao slučajno istrgnuta deonica, koja će se upornim i beskonačnim ponavljanjima semantički približavati situaciji dovedenoj *ad absurdum*.

NEVERBALNO EPIZIRANJE

Gestualno delovanje likova koje je u funkciji uspostavljanja posredničkog komunikacijskog sistema, u *Noćnoj frajli* je usko povezano sa tematizovanjem empirijskog recipijenta, ili u ovom slučaju još preciznije, pozorišnim gledaocem, kao i samog dramskog prostora koji podleže sistematskom proširivanju semantičkih konteksta. Ova dijegetička struktura, uprkos činjenici da je evidentirana u svega pet konkretnih situacija, daleko je kompleksnija nego što to frekvencija njenog pojavljivanja pokazuje. Prva simbolička radnja detronizacije posustalog diktatora Slave od strane sina Alekse, koji koristi prostor publike kao liminalnu ontološku zonu („zemlja“, „onaj svet“, „jaruga“, „mesto sahrane“), predstavlja eksplicitno fizičko udaljavanje sa internog nivoa. Širenje (prostorne) zone intersubjektivnih odnosa putem tematizacije empirijskog prostora, biva nakon fizičke radnje potvrđeno i Slavinim solilokvijumom, što je već analizirano. Treba napomenuti da se kroz proširenu zonu odnosa (označimo je naknadno kao N2) u početku lik Slave kreće tako što „baulja u gledalištu“. Sa „onoga sveta“, koji na njegove vapaje ostaje nem i nepomičan u mraku, Slava će se kasnije vratiti kao kostur, ali hodajući uspravno i obogaćen brojnim saznanjima. Krećući se iz oblasti oniričkog prema paklu (na sceni), njemu se u drugom delu komada pridružuju i ostali likovi – „dolazi kroz gledalište s Aleksom i Noćnom frajlom“ (...) „zastajkuje u prolazu kroz gledalište i zagleda u gledaoce levo-desno“ (...) „u prolazu kroz gledalište, sa Slavom i Aleksom“.

Naposletku, čitava završna scena organizovana je gestualno. Likovi su postavljeni u još širi prostorni kontekst (označimo ga kao N3), koji predstavlja najekstenzivnije dimenzionisanje interno-dramske zone, ali u kojoj više ne postoji dovoljan konsenzus između iskaza samih

¹⁸⁸ Žan-Pjer Sarazak, *Poetika moderne drame: od Henrika Ibzena do Bernara-Mari Koltesa*, Clio, Beograd, 2015, str.148.

¹⁸⁹ Isto, str.148.

likova, da čitavu ovu performativnu epizodu ne bismo tumačili kao epizacijski gestus. Likovi više nemaju verodostojne slušaoce na internom nivou komunikacijske razmene, jer su u prostoru raspoređeni voljom autora (pisca/reditelja), a ne logikom konkretne scene ili dramske situacije i ne obraćaju se eksplicitno ni gledaocu ni drugim likovima. Svaki od pojedinačnih solilokvija deo je poliloga kojim se, uz muziku i pesmu, završava predstava, ali je fizičko prisustvo likova u foajeu i njihova posturalna orijentacija na izlazeću publiku najadekvatnije merilo njihovog doslednog i konačnog stremljenja samoj periferiji komunikacijskog sistema.

*

	TEHNIKE EPSKE KOMUNIKACIJE	AUTORSKO EPIZIRANJE	EPIZIRANJE LIKOVIMA UNUTAR DRAMSKE IGRE	NEVERBALNO EPIZIRANJE
AUTORSKO EPIZIRANJE	autorski tekst	13		5
	naslovi scena	4		
	montaža	1		
EPIZIRANJE LIKOVIMA	song		32	
	anahronizam		5	
	komentar/refleksija		23	
	narativna replika		17	
	<i>ad spectatores (a parte)</i>		1	
	solilokvij		2	
	polilog		16	
	dijalogizovani monolog		48 (5)	
	sentenca		2	
ukupno		18	130	5

Grafikon br.8 Statistički pregled tehnika epske komunikacije u komadu *Noćna frajla*

U ukupnom obimu od 774 replika, koliko formalno čini *Noćnu frajlu*, ustanovljeno je 146 pojedinačnih slučajeva verbalnog epiziranja likovima u intersubjektivnoj razmeni, što procentualno iznosi približno 18,86% udela koji u napuštanju internih odnosa pripada likovima. Osamnaest slučajeva autorskog uspostavljanja posredujućih odnosa u komadu, najvećim delom se odnosi na sam autorski tekst, što je s obzirom na prosede koji su imanentni

Popoviću, logična i konstantna pojava na nivou čitavog njegovog dramskog opusa. Neverbalni aspekt epizacije likova ostaje na približnom statističkom nivou u odnosu na ostale obrađene komade.

*

Intertekstualna i poetička veza ovog komada sa *Krmećim kasom*, više je nego očigledna – uspostavljanjem komunikacijskih posredničkih odnosa (*ex persona, ad spectatores*) likovi se otkrivaju kao glumci-izvođači, dok gledalac nije više samo ciljani krajnji adresat, već postaje eksplicitna tema. Od prvog kontakta likova sa prostorom empirije, koji je implicitno označen kao oblast „onostranog“, pa do trenutka kada napuštanjem sale publika još jednom biva iznenadno suočena sa delićima značenjskog mozaika komada, postaje jasno da su sve, pa i završne poruke u formi beskonačnih repeticija – reklo bi se odjeka ili eha – bile orijentisane ka realnom primaocu. Ovako dosledno sproveden postupak tematizovanja recipijenta i naznačavanje ideološkog i moralnog rasepa putem kontrastnih i korespodentnih odnosa između sveta fikcionalnih događaja i objektivne stvarnosti očigledno da se kod Popovića može označiti kao jedno od autoru imanentnih prosedea u postupku uspostvaljanja posredujućih komunikacijskih sistema.

Noćna frajla u celini počiva na principu kontrapunktiranja oprečnih planova, počev od ritmičkog kontrapunkta¹⁹⁰, koji horsko (i ritmičko) oglašavanje ženskog hora suprotstavlja dramskom govoru ostalih, pretežno muških likova. Kolektivnost lika sirotica jasno stoji naspram Aleksinog solipsizma i njegovog decentriranog subjekta, kao što je prividna spoljašnja raskoš dramskog prostora analogna realnoj unutrašnjoj ispraznosti likova. Naspram nedorečenog i večno rasparčanog identiteta Alekse, čijom voljom do pojave Noćne frajle najpre upravljaju dunderi i rođaci, a potom okolnosti koje sam nije kadar da kontroliše i kojima nije dorastao, stoji monumentalna figura oca, koja kroz ciklus umiranja i scenskog „vaskrsenja“, na kraju ipak dolazi do kognitivne sublimacije i pokajanja. Sa celovitošću subjekta rastaču se i čvrste granice dramskog prostora. Komadanje Aleksinog tela, čiji delovi ostaju sposobni za verbalno komuniciranje, zadržavajući kvalitativna svojstva prvobitne celine, prati rasparčavanje dramskog prostora, koji nastavlja da funkcioniše i sa jedne i sa druge strane „rampe“. Lik prekoračuje fizičke granice igre (granicu scenskog prostora), prenoseći delove te igre u prostor realnog sveta, koji sa reintegracijom telesnosti lika i povratkom na intersubjektivni plan biva i sam naposljetku označen kao deo fikcionalne događajnosti.

¹⁹⁰ Videti: Patrice Pavis, *Pojmovnik teatra*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2004, str.199.

Dezintegrirani *physis*, iz prostora empirije progovara ne samo u svoje ime, već postaje „glasnogovornik“, tumač i izvikivač kolektivnih poruka. Intencijom subjekta da svoju ličnu dramu prikaže i kao opšte traumatično iskustvo, ukidaju se osnovni principi razgraničenja mimetičkog od dijegetičkog, čime se empirijsko-pasivni primalac poruka promoviše u primarnu temu, a time i aktera koji je postao deo scenske događajnosti u njenoj tematskoj, ali i ontološkoj ravni.

Kao što je nemoguće sastaviti nepovratno raskomadan korpus artefakata duhovne i materijalne kulture – jezika, običaja i tradicionalnog morala – tako je iluzorno očekivati da će naposljetku doći do reintegracije dekomponovanog fizisa. Jedan veštački i zato neodrživi model građanske kulture, simuliran spolja ali isprazan iznutra, suprotan načelno zagovaranj čistoti i etičkom poretku, razbijen je do najmanjih delova mozaika u kojem je nasilnim održavanjem patrijarhalnog duha i lažnog morala čitava stvar dovedena do infernalnih razmera. „Živeli ste u neredu“, zaključuje u predvorju pakla Slava „kao kostur“. Zamena za telo i njegove delove, u naoko prikrivenom farsičnom poretku *Noćne frajle*, biće konačna spoznaja. Poetika farse, koja junaku garantuje očuvanje fizisa uprkos zakonima prirode, omogućava perpetualnost drame pojedinca, koja se nastavlja u nedogled, reklo bi se – večno. „Jeli smo jedni druge, ali smo u svakom času opet svi bili na broju“, potvrđuje Aleksa. Lišena trupa, a time i svih izazova telesnog, Aleksina glava progovara sa iskustvom koje može biti zajedničko i likovima i publici, tim pre što u završnim scenama dolazi do tematizacije samih gledalaca, koji su za likove „u tmici skriveni hor“, jer „presamićeni čuče u mračnom predvorju pakla“. Slavin komentar da su ljudske prilike u mraku gledališta samo „ljubopitljivi statisti koji strpljivo čekaju svoj red, u nadi da će im prethodni podaci o paklu pomoći kasnije da kod Sotone dobiju izvesne olakšice“, ne samo da manipuliše planovima fikcionalno (lik) – realno (recipijent), već kao što je konstatovano ranije, krajnjeg primaoca poruke pretvara u primarnu temu.

Rablezijanska ponoća i karnevalski duh šezdesetih, ustuknuće pred mrakom i namrštenom ozbiljnošću devedesetih godina prošlog veka, koje će poslednje komade Aleksandra Popovića – *Nega mrtvaca* i *Mrtva tačka*, a posebno ostvarenja kao što su *Tamna je noć* ili *Baš-bunar* u žanrovskom smislu učiniti gotovo tragedijama. U odnosu na ovaj deo Popovićevo dramskog opusa, vedri, raskalašni i podrugljivi tonovi iz vremena šezdeset osme i hipi-pokreta, deluju kao daleka i bajkovita prošlost, dok je samo društvo – koje je pisac decenijama upozoravao na opasan i razoran potencijal pohranjen u samom mentalitetu ovdašnjeg čoveka – tragičnim sticajem okolnosti doživelo sudbinu upravo tih poslednjih dramskih komada. Kraj ove Popovićeve „partije“ u potpunosti je distopijski, uzimajući u obzir i završnu scenu, kojom se ukida i poslednja granica između planova fikcije i realnosti. Nakon

praižvedbe ovog Popovićevog komada (20. jun 1990. godine, Narodno pozorište, Beograd, režija Nenad Ilić), profetska intonacija *Noćne frajle* obistiniće se u vidu društvene realnosti – iste one iz koje je došla i u koju se, uz „blagoslov“ glumaca, vratila Popovićeva publika.

VREMENSKO-PROSTORNE STRUKTURE

U postupku analize strukture prostora i vremena na odabranom uzorku iz bogatog dramskog opusa Aleksandra Popovića, potrebno je vratiti se prethodno opisanom komunikacijskom modelu dramskih i narativnih tekstova, a to znači razmatranju kompleksnog odnosa planova realnosti i fikcionalnosti u drami. Na ovom nivou najpre je potrebno napraviti nužnu distinkciju kada je reč o dvema kategorijama, a to su dramski lik i dramski prostor. Uz pojam vremena u drami, ove kategorije figuriraju kao bazični konstituenti strukture dramskog teksta. Bilo kroz pripovedačev iskaz ili putem govora samih likova, u narativnim tekstovima prostor i likovi konkretizovani su na nivou jezičke prezentacije priče. S druge pak strane, priroda dramskog teksta implicira prezentaciju konkretnih prostornih odnosa, koji dalje generišu uslove za delovanje i karakterizaciju likova. Ova tri važna parametra strukture dramskog teksta – vreme, prostor i likovi, u sistemu prenosa informacija bivaju prezentovani na nivou autorskog teksta, zatim implicitno ili eksplicitno putem verbalnih i neverbalnih kodova, odnosno kanala.

Analogno semantici prostornih odnosa, i kategorija vremena se u dramskom smislu takođe nameće kao konkretna, odnosno prikazana veličina i stoji u direktnoj vezi sa realnim vremenom trajanja pozorišnog događaja, dok u narativnim tekstovima pojam vremena figurira kao vreme pripovedanja. Drugim rečima, odnos fikcije i realnosti u pozorišno-dramskoj naraciji korelantan je sa stepenom prožimanja unutrašnjeg sa spoljnim komunikacijskim sistemom – fiktivni prostor, kao mesto prikazivanja određene priče, podrazumeva da u eksternom delu scenskog prostora postoje izvođač i publika, što takođe u potpunosti važi i za vremensku deiksu, uz neophodnu napomenu da realni prezent publike valja razlikovati od fiktivnog prezenta u kojem deluju likovi. Uslovna ograničenost dramske komunikacije na N1 nivo, odnosno apsolutnost dramskog prikazivanja, za recipijenta u potpunosti izjednačava planove fikcije i realnosti, dok svako ukazivanje na sredstva kojima se postiže fikcionalnost, dakle inkliniranje ka N2 komunikacijskom nivou, dovodi do ukidanja fikcionalnog karaktera prikazanog i uspostavljanje posredničkih komunikacijskih odnosa.

Na primeru prethodno obrađenih Popovićevih komada evidentno je da ne postoji dosledno ostvarena „apsolutnost“ dramske komunikacije. Identifikacija izvođača (konkretnog glumca) sa fiktivnim likom često je ne samo nepotpuna, već se recipijent intenciozno dovodi u zabunu, tako što je prinuđen da sam prosuđuje o stepenu identifikacije glumca sa njegovim fiktivnim iskazom (verbalnim i gestualnim), odnosno sa likom kojeg tumači, posebno u onim dramskim situacijama koje naginju periferiji komunikacijskog sistema. Prekidanje apsolutnosti dramske naracije, odnosno uspostavljanje posredničkog komunikacijskog okvira, najavljuje stvaranje dinamičnih odnosa konkretno-realnih i fikcionalnih elemenata dramske igre. Drugim rečima, u komadima Aleksandra Popovića koji su tema obrade, dolazi do konstantnog i sistematskog potiskivanja dramsko-mimetičkih u korist epskih načela na svim nivoima komunikacijskih struktura i čestom manipulacijom principa iluzivnosti. Kao što se sama igra očučuje forsiranjem posredovnih tehnika, čiji je krajnji efekat deziluzivan, tako se i u odnosu na prostorno-vremenske odnose, koje ćemo razmatrati na primerima prethodno obrađivanih komada, recipijentu ne prezentuje samo njihova fikcionalna struktura, već se otkriva i sam proces njihove prezentacije.

PREZENTACIJA PROSTORA

Semantika dramskog prostora, pored stvaranja uslova za ispoljavanje (karakterizaciju verbalnu i neverbalnu) i delovanje likova na sceni, podrazumeva i određene opozicije prostornih planova, koje omogućavaju diferenciranje realnih od fikcionalnih prostora, bez obzira da li je reč o mimetičko-realističkim ili pak stilizovanim kontekstima. Fister navodi tri osnovna aspekta prostornog povezivanja, koja su relevantna za svaku semantičku analizu¹⁹¹:

- *Scenski prostor (scenska prezentacija mesta radnje)* podrazumeva prikazivanje radnje koja je vidljiva recipijentu (publici) i semantizuje odnose unutar jednog mesta radnje. Prisutnost više likova na sceni, kao i njihova međusobna distanca u prostornom povezivanju, podrazumeva čitav niz binarnih opozicija kao što su levo-desno, gore-dole, napred-u dubini. Ovde treba uzeti u obzir i „gestualno-scenske lajtmotive

¹⁹¹ Manfred Pfister, *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998, str.356.

klečanja ili naklona¹⁹², koji mogu da impliciraju kompleksnu semantiku društveno-hijerarhijskih, moralnih, istorijskih i drugih odnosa među likovima.

- *Prostor radnje* podrazumeva opozitne semantičke odnose na relaciji između mesta radnje (scenskog, prikazanog prostora) i *off-stage* prostora na kojima se odigrava radnja koja nije prikazana na sceni. Mnoge savremene drame, nastale pod uticajem egzistencijalističke filozofije, već u svojim naslovima tematizuju kontrastni odnos između unutrašnjih i eksternih prostora (*Iza zatvorenih vrata*, Ž.P.Sartra, *Ničija zemlja*, Harolda Pintera). Kod autora poput Beketa, Joneska, i konačno Aleksandra Popovića, kako ćemo videti, semantički udeo izvanscenskih prostora je minimalan, pa stoga sam scenski prostor deluje nezavisno i doima se izolovano, a neretko i hermetički zatvoreno u odnosu na neki širi prostorni kontekst.
- *Prostor drame* uključuje odnose između više prostora na kojima se odvija prikazana radnja, ali koji takođe određuju semantiku dramskog dela. Drugim rečima, prostor drame značenjski objedinjuje pojmove scenskih i prostora radnje, uzimajući u obzir najšira geografska i topografska određenja. Ovu je kategoriju lako prepoznati u komedijama iz razdoblja manirizma, gde često dolazi do promene mesta radnje koja nastaje na osnovu semantičkog konflikta. Školski primeri su Šekspirovi komadi *Kako vam drago* i *San letnje noći*, gde radnja počiva na opozicijama dvor-priroda, odnosno grad-šuma, ili Držićev *Dundo Maroje*, sa topografsko-značenjskom opozicijom Dubrovnik-Rim.
- *Prostor fikcije* podrazumeva postojanje apstraktnih (mitoloških, fantazmagoričnih) naznaka prostora, ali ponekad i sasvim konkretnih geografskih, koji su rezultat mašte, spekulacije ili specifičnog iskustva likova na sceni. Jedan od mogućih primera, koji počiva na semantičkoj suprotnosti prostora jeste onaj iz Šekspirovog *Hamleta*. Između mračnog i turobnog srednjovekovnog Elsinora u kojem se odvija radnja tragedije i nemačkog renesansnog Vitemberga, u kojem se Hamlet školovao, postoji jak kontrastni odnos, što konačno stvara važne semantičke relacije unutar drame. Fister naglašava da je ova kategorija kroz odnos fiktivnog mesta radnje i realnog prostornog konteksta, orijentisana ka recipijentu i da se ponekad sa satiričkim namerama sračunato obraća njegovom *hic et nunc*¹⁹³.

¹⁹² Isto, str.356.

¹⁹³ Videti u: Manfred Pfister, *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998, str.369.

Odnos između mesta radnje i događanja predstavlja još jedan od mogućih aspekata semantizacije prostora, a odnosi se na kontrastnu ili korespondentnu vezu između spoljnog okruženja i unutrašnjeg stanja (doživljaja) određenog lika. U Šekspirovom *Kralju Liru*, na primer, nevreme koje je zadesilo nesrećnog kralja u direktnoj je vezi sa njegovim tužnim monolozima, kao što je prijatna atmosfera u Makbetovom dvorcu (*Makbet*) i njegov dobar položaj u suprotnosti sa krvavim događajima koji će potom uslediti u vidu Dankanovog ubistva.

Nezavisno od opisanih koncepcija scenskih i dramskih prostora, što se samih tehnika lokalizacije tiče, važno je napomenuti da u skladu sa repertoarom dramskih kodova postoje verbalne (jezičke) i neverbalne tehnike, od kojih se prve definišu kao scenografija rečima, ili pak “verbalne kulise; govoren prostor”¹⁹⁴, jer se prostorni kontekst konstituiše na osnovu govornih iskaza likova. S druge strane, neverbalne tehnike konkretizuju prostorne aspekte drame putem scenografije, rasvete i rekvizita i posebno su važne za istraživanje opusa Aleksandra Popovića zbog činjenice da se odnose i na takozvano akciono konstituisanje prostora¹⁹⁵. U pitanju je naznačavanje prostornih relacija na osnovu ulaska i izlaska likova sa scene, ili preciznije – uspostavljanje značenjskih (kontrastnih) odnosa na relaciji scenski prezentovan prostor (interno fikcionalan) – *off stage* (eksterno fikcionalan prostor radnje). Pravci kretanja likova – koji su u Popovićevom slučaju često nepredvidivi, ali zato utoliko kompleksniji za određivanje prostornih diferencijacija – dodatno aktuelizuju definisani dramski prostor, pa i u slučajevima kada je na sceni samo jedan lik, koji svojom pozicijom (npr. središnjom ili u dubini scene) ukazuje na opozitne odnose prema drugim pozicijama na sceni, stvarajući na taj način uslove za novo semantizovanje prostornih konteksta. Dinamička aktuelizacija prostora, jedno je od dominantnih obeležja akcionog konstituisanja prostornih odnosa u ranoj stvaralačkoj fazi Aleksandra Popovića i ostaje u tesnoj korelaciji sa komičkim prosegima na nivou čitavog njegovog opusa.

Posebno mesto u sistemu neverbalnih tehnika lokalizacije ima pojam rekvizita, koji “u sistemu optičkih znakova drame zauzima središnju poziciju između lika i njegovog kostima s jedne, te scenografije s druge strane”¹⁹⁶ i koji u kvantitativnom i kvalitativnom smislu stoji u direktnoj korelaciji sa vrstom drame (manja ili veća stilizacija), kao i sa koncepcijom prostora u njoj. Konkretni prostor naturalističke drame podrazumeva i obilje konkretnih predmeta, a

¹⁹⁴ Isto, str.377.

¹⁹⁵ Isto, str.380.

¹⁹⁶ Isto, str.382.

njihov repertoar približniji je komediografskom nego ostalim dramskim obrascima¹⁹⁷. Tri su moguća nivoa na kojima prepoznamo ulogu predmeta (rekvizita) u procesu realne lokalizacije:

- optičko-haptički – gde se premet preporučuje u svojoj materijalnosti kao dodirljiv (percepcija lika), odnosno vidljiv (percepcija lika i recipijenta);
- kao verbalno ili neverbalno kodiran;
- metaforički (verbalno-nedoslovan) – kada predstavlja težište radnje i u potpunosti definiše dramsku prezentaciju već i samim naslovom (Plautova *Aulularija*);

PREZENTACIJA VREMENA

U idealnotipskom, odnosno apsolutnom dramskom modelu, koji isključuje bilo kakvu posredničku poziciju u sistemu komunikacija, osnovno (glagolsko) vreme predstavljala bi kategorija prezenta. Realni dramski konteksti pokazuju sasvim drugačiju sliku, kao na primer u delima Torntona Vajldera (*Duga božićna večera*), u kojima dolazi do ekstremne nepodudarnosti u pogledu odnosa prezenta fikcionalno prikazane situacije i gledaočevog realnog vremena, što je između ostalog i deo same autorove intencioznosti. U tom smislu, sasvim je logična analogija između vremenskih i prostornih relacija i to u najpre pogledu odnosa fiktivnog nivoa prikazivanja (vremena i mesta) naspram realno prikazivanog prostorno-vremenskog konteksta.

Ove relacije međusobno korespondiraju i kada je reč o načinu prenosa informacija na internom komunikacijskom nivou, gde razlikujemo sukcesivni i simultani sled, grafički definisan u vidu koordinatnog sistema. Na horizontalnoj osi, koja označava sukcesivni prenos podataka, informacije slede jedna za drugom, dok se simultana vertikalna konstituiše na osnovu svih informacija (prikazanih i neprikazanih) čiji je prenos jednovremen, što znači da “okomita osa simultanosti implicira i kategoriju prostora”¹⁹⁸, tačnije, prostora drame, jer uključuje i scenski neprezentovane događaje. Pored činjenice da sukcesija označava kontinuirani sled događaja u kojem naredni proističe iz prethodnog, treba napomenuti da se

¹⁹⁷ Isto, str.385.

¹⁹⁸ Isto, str.388.

ona u drami identifikuje na dva nivoa – na nivou same autorove priče (idealizovani, N3 nivo), odnosno na nivoima toka prezentacije te priče (fiktivni N2, odnosno dramski N1 nivo), uz opasku da je njihova podudarnost uslovna, a u praksi najčešće i izostaje¹⁹⁹. Iz činjenice da simultanost podrazumeva istovremenost prezentacije više događaja, ne samo u prezentu, već u svim pravcima vremenskih prostiranja (*flash-back/flash-forward*), sledi zaključak da u drami sve tri glagolske dimenzije vremena imaju jednaku važnost – prezent, perfekt (retrospekcija) i futur (anticipacija). Odstupanja na horizontalnoj, osi sukcesije, to jest, vremenska pomeranja unapred ili unazad na repertoaru kanala mogu biti prezentovana optički i akustički, odnosno verbalno i neverbalno, ili kao dijegetička tehnika sadržana u autorskom tekstu – didaskalija koja se odnosi na vreme, zatim natpisi/naslovi sa istom tom funkcijom, ili pak specifična uputstva reditelju²⁰⁰.

Ustanovljavanje hronologije događaja relativno je jednostavnije u zatvorenoj strukturi drame, dok u komadima otvorene strukture – kako ćemo to i videti na primerima Popovićevih dela – to nije moguće ostvariti sa nekim većim stepenom preciznosti, jer su hronološki odnosi intenciozno narušeni, usled čega dolazi do „zamazivanja“ ne samo vremenske, nego i prostorne deikse. Fiktivno pomeranje događaja ka nekom trenutku u budućnosti, ili pak evokacijski ili retrospektivni povratak utiče i na odnos planova dva nivoa dramske naracije – N2 (fiktivno-narativni) i N1 (fiktivno-dramski). U odnosu na recipijenta, dramsko vreme se u osnovnoj kategorizaciji deli na *scensko*, ili „događajno“ vreme, kome gledalac prisustvuje *hic et nunc*, i *vanscensko*, fikcionalno vreme, koje je hipotetičko u odnosu na radnju komada i koje se „rekonstruiše uz pomoć simboličkog sistema“²⁰¹, što potvrđuje činjenicu da poput pojma prostora i vremenski planovi učestvuju u konstituisanju semantizacije dela. Analiza odnosa između fiktivnog dramskog vremena i realnog vremena izvođenja, još jednom nas vraća na analogiju sa već komentarisanim koncepcijama prostora, te u tom smislu vremensku kategoriju takođe možemo raščlaniti po sledećem principu:

- *primarno dramsko vreme (scensko vreme)* – fiktivno vreme scenske prezentacije, odnosno “totalna dužina vremena pokrivena radnjom koja se predstavlja na sceni”²⁰²;

¹⁹⁹ Isto, str.389.

²⁰⁰ Isto, str.119.

²⁰¹ Patrice Pavis, *Pojmovnik teatra*, Izdanja „Antibarbarus“, Zagreb, 2004, str. 405.

²⁰² Nebojša Romčević, *Rane komedije Jovana Sterije Popovića*, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2004, str.38.

- *sekundarno dramsko vreme (vanscensko vreme)* – fiktivni vremenski interval od trenutka “tačke napada” (*point of attack*)²⁰³, odnosno početka scenski prezentovane radnje, do kraja drame, uključujući i sve *off-stage* aspekte radnje koja se odvija u izostavljenoj ili prikrivenoj hronologiji; primarno vreme obuhvaćeno je sekundarnim vremenom, tako da se ili poklapaju, ili mogu biti i u neskladu, pa tada govorimo o otvorenoj vremenskoj strukturi;
- *tercijarno dramsko vreme* – maksimalni fiktivni interval između verbalno prezentovanih događaja iz prošlosti do najdalje perspektive u budućnosti, odnosno ekstenzivni vremenski raspon između dve najudaljenije tačke na osi prošlost-budućnost;

LJUBINKO I DESANKA

PROSTOR

Prvi Popovićev komad, u odnosu na sva ostala njegova dramska dela, predstavlja narativnu strukturu sa možda i najeklatantnijom prostorno-vremenskom deiksom. Samom činjenicom da je u domenu autorskog teksta već na početku komada eksplicitno naglašeno da je reč o klupi u parku, nedvosmisleno je definisan okvir **scenskog prostora**. Kiša koja pada tokom odvijanja događaja na klupi i oko klupe, semantički je korespondentna sa romantično-melodramskim kontekstom čitave radnje, sa ljubavnim asocijacijama i reminiscencijama, kao i sa songovima, odnosno Avgustovim muzičkim tačkama kojima ova farsa obiluje. Likovi su u skladu sa kišnim vremenom melanholični, setni, skloni refleksijama i krajnje sentimentalni. Kako komad obiluje dijegetičkim strukturama koje se odnose na kontekst prošlosti, autor je pozicioniranjem jednog spomenika nedaleko od klupe, pojačao značenjsku vezu između samog scenskog prostora i fiktivnih elemenata radnje. S tim u vezi konstatajemo da je autor svesno insistirao na semantizaciji odnosa između mesta radnje i događanja, što je već navedeno kao jedan od relevantnih kvalifikata prezentacije prostora.

Ono što je za ovaj komad specifično i što smo već ranije konstatovali, određeni segmenti dramske igre izvode se na samoj granici scenskog prostora, koji odvaja realan – prostor publike od fikcionalnog prostora igre. Značenjske mogućnosti ovako organizovanog

²⁰³ Manfred Pfister, *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998, str.397.

komunikacijskog sistema kreću se ka gestualnom (delimično i verbalnom) konstituisanju fikcionalnog recipijenta od strane likova, što zapravo znači da samim tim dolazi i do konstituisanja fiktivnog prostora, odnosno kako smo već naznačili tu kategoriju – **prostora radnje**. U tom izvanscenskom fikcionalnom prostoru dolazi do uspostavljanja čitave mreže takođe fikcionalnih odnosa sa likovima (Venzilović, njegova supruga, anonimni prolaznici) koji nisu prisutni na sceni i koji ne učestvuju u radnji na internom nivou. U tom spontano određenom *off-stage* prostoru – koji se pozicijski (topografski) očigledno poklapa sa prostorom empirijskog recipijenta – odvija se i čitava jedna simultana radnja, a to je sahrana izvesnog „Spasoja sodadžije“. Uprkos činjenici da je reč o neprikazanoj radnji, delimične informacije o *off-stage* događajima plasiraju se putem akustičkog kanala kroz njihovo verbalno i neverbalno kodiranje. Do likova na interno-dramskom nivou dopiru zvuci posmrtnog marša, ali i „nerazgovetnog glasa iz daljine“, koji delimično učestvuje u semantizaciji odnosa time što njegove nejasne i fragmentarne replike, ali gotovo simultane sa replikama likova na sceni, učestvuju u uspostavljanju epskog komunikacijskog nivoa kroz monologizovani dijalog, o čemu je već bilo reči. Ovakav koncept kontrastnog semantičkog odnosa (na internom nivou tema je ljubav, a u neprikazanoj radnji smrt), u značajnoj meri određuje prirodu i funkciju prostora radnje u *Ljubinko i Desanka*. Ovo je ujedno i redak primer nešto šire koncepcije prostora radnje, kada je ukupno Popovićevo delo u pitanju.

Prostor drame se u značajnoj meri poklapa sa opsegom prostora radnje, jer ne postoje neka šira topografska određenja koja bi uticala na uspostavljanje nekih posebnih značenja u ovom sloju teksta. Pre bi se moglo reći da je, s obzirom na opšte topografske intencije, reč o naznakama urbanih ili periferijskih prostora, kao što su na primer „haustor“, „bolnica“, „autobus“, „platforma na baštu“, „šank kod Ribice“, ili su u pitanju čak sasvim konkretni gradski toposi – „Gospodar Jevremova jedanaest“, odnosno „Kondina ulica broj sedam“. Najveći broj naznaka prostora drame identifikovan je eksplicitno, putem verbalne retrospekcije i potencijalno pripada domenu epskih struktura.

Prostor fikcije ima nešto značajniju ulogu u procesu semantizacije, a jedna od takvih naznaka prostora predstavlja i naglašeno tematizovanje prirode samog komada *Ljubinko i Desanka*, odnosno njegovog ludičkog obrasca. Reč je o fikcionalnom prostoru cirkusa, čije apostrofiranje od strane likova ima u vidu i konačnog recipijenta (PR4). Budući da je sam pojam cirkusa vezan primarno za iluzionističku zabavu, tokom same glumačke igre došlo je do narušavanja iluzivnosti i to u pravcu relativizacije odnosa gledalac-glumac, o čemu smo već govorili. U tom smislu nema sumnje da Avgustova poznata eksklamacija - „*Ti!!! Svi vi!!! Ceo ovaj grad!!! Sve je to jedan cirkuz!!!*“, semantizuje odnos realnog prostornog koncepta i

fiktivnog konteksta radnje sa krajnje aluzivnom intencijom, koja treba da značenjski obuhvati i prostor igre, ali sasvim eksterne prostore recipijenta. Očito da se na ovaj način provocira i gledaočevo *hic et nunc*, pretvarajući čin same pozorišne igre u princip koji prevazilazi prostore scene i potencijalno obuhvata šire semantičke prostore.

Eksplicitnom autorskom tehnikom karakterizacije, likovima su dodeljeni određeni predmeti (rekviziti) koji ih dodatno određuju, pa je tako Desanka “s pilencetom”, Ljubinko “sa amrelom”, Avgust “s gitarom”, a Špijalter “s holenderom”. Ovi rekviziti, koji se već na početku u popisu *dramtis personae* dodeljuju likovima, ostvaruju funkciju optičko-haptičkih znakova, koji na osnovu korespondentnih značenja ne samo da dopunski određuju lik, već ga relacioniraju prema drugim likovima, realno lokalizuju i određuju u scenskom prostoru.

VREME

Primarno dramsko vreme, saglasno prostorno-scenskom obrascu, takođe počiva na mimetičkim osnovama uz izvesna odstupanja koja ćemo analizirati. Jedan zanimljiv detalj ipak obeležava vremenski interval u kome traje ukupna scenska prezentacija, a to je činjenica da je on omeđen i figuralno-implicitnom naznakom Ljubinkovog gledanja na džepni sat i to na samom početku, kao i u samoj završnici komada. Dramski likovi koji mere vreme, kao na primer Poco u Beketovom *Godou*, upućuju na važnost vremenske dimenzije u jednom komadu. Ali dok Beketov lik meri neko neodređeno (metafizičko) vreme koje zapravo stoji, baš kao i sobni sat, koji u Joneskovo *Ćelavoj pevačici* pokazuje sasvim hipotetično vreme alogične i apsurdne hronologije događaja, Ljubinko koristi privid zabune oko doba dana i navodnu neispravnost svog časovnika da sa Desankom zapodene uvodnu konverzaciju:

LJUBINKO: (...) Na kraju vadi džepni sat, vrti glavom i prilazi klupi): Izvinite, gospođice, znate li vi nekog dobrog saj džiju ovde u blizini? Vi mislite da se ja zafrkavam? (Priđe još bliže i stavlja joj svoj džepni sat na uvo. Ona se trgne i odmakne glavu.) Slobodno, slobodno... (Ponovo joj stavi sat na uvo.) Stao, je l' da?... A koje li je doba?

DESANKA: Četiri i frtalj.

LJUBINKO: Tako rano, a već se razdanilo?!

DESANKA: Pa ovo je podne, zaboga, nije jutro! (str.33)

Ova početna zabuna zapravo služi da se veoma precizno odredi početak hronološkog toka primarnog scenskog vremena, koje će potrajati do sledećeg jutra:

LJUBINKO: (...) I kad pre granu jutro?... baš olistalo preko noći!... sve se razbuktalalo!...

ŠPIJALTER: (ponovi se isti zvuk): Celu noć na kiši... (str.70)

Ovakav vremenski koncept, koji bez sumnje deluje prilično aristotelovski, ipak ostavlja prostora da bude tumačen kao potencijalno (farsično) izneveravanje prirodnih zakona i nagoveštavanje mogućnosti da postoji i neka druga – po ugledu na Beketa i Joneska – prilično upitna, dakle fiktivna vremenska hronologija. Ukoliko Ljubinkov komentar o tome kako je sve olistalo ne shvatimo kao ljubavno-sentimentalnu metaforu upravljenu na druge subjekte u prostoru igre – poglavito na Desanku, sa kojom na kraju komada, zaslugom Avgusta on više nema preterano prislan odnos – sama činjenica da se radnja komada ipak odvija u jesen, a ne u proleće, kada inače dolazi do „listanja“, ostavlja mogućnost da je deiktičko zavođenje recipijenta krajnji cilj ovakve naznake vremena. Šta god značio ovaj Ljubinkov komentar, igru sa gledaočevom percepcijom ili pak naglašavanje mogućih skokova u hronologiji, isti lik u nastavku igre daje nesumnjivu oznaku sekundarnog vremena, koja i praktično potvrđuje doba godine u kome se odvija radnja: „opet daždi... ne znam kad prođe to leto... i eto ti je već i jesen na pragu, tako reći...“

Uz opisanu pojavu, ali i izvesno nejasno vremensko zgušnjavanje, koje je primarnu radnju u trajanju od približno dvanaest časova (od četiri popodne do sutradan u zoru) svelo na približno sat ili dva trajanja događaja u scenskom prostoru, ukazuje na značaj pomenute „pauze“, koja bi mogla da označi pauzu u glumačkoj igri, ali i fizičku pauzu između dva (fiktivna) čina komada. Vremensko zgušnjavanje, dakle nije apostrofirano iskazima likova, niti je vezano za bilo koji aspekt radnje, već ga je moguće prepoznati u samo jednom jedinom (nejasnom) uputstvu iz autorskog teksta: „ (...) ko je za pauzu, ovde joj je mesto. Ko nije za pauzu? Igra se nastavlja...“. Igra sa pažnjom recipijenta nastavlja se, dakle, i na nivou autorskog teksta, jer je gledaocu ostavljeno da sam „bira“ između pauze i igre. Između igre koja se nastavlja i prethodne igre, postoji fiktivni vremenski interval, koji dva dramska vremena čini nepodudarnim. Zaključujemo da opisani nesklad između primarnog i sekundarnog vremena ovaj komad u potpunosti opredeljuje ka otvorenoj vremenskoj strukturi.

Sekundarno dramsko vreme ubuhvata primarno, ali se u ovom komadu prostire i van granica same prikazane radnje, jer je Desanka „od podne“ na kiši u uzaludnom iščekivanju nekoga. Kasnije saznajemo da njena potraga za izvesnim muškarcem traje i duže – čitavih

sedam dana. Ljubinkova pak potraga za Venzilovićem nije ograničena samo na scenske i vancenske događaje, nego i na vancensko vreme, jer i njegova potraga traje dugo – čitav dan („spazio sam ga danas iz autobusa“), a možda i čitavu godinu, jer se u jednom trenutku postavlja pitanje cirkularnosti događaja na sceni. Jedan jedini Ljubinkov iskaz upućuje na mogućnost da se čitava priča već odigravala na istom mestu i u isto godišnje doba, ali godinu ranije: „Kako ga vi opisujete, to bi mogao biti i jedan što je s nama malo ćaskao prošle jeseni... baš nekako u ovo vreme“.

Fikcionalna vremenska skala tako biva proširivana sve više, i to u pravcu sve intenzivnijih retrospekcija, pa se Ljubinko seća svoje nevenčane žene sa kojom je bio „sedam godina“, dok se ona tih „sedam godina“ viđala sa njegovim najboljim prijateljem. Avgust napominje da je pre trideset godina bio „prvi kicoš u gradu“, kao i da je „to bilo odmah nekako posle jednog rata“. Drugim rečima, sekundarno dramsko vreme u *Ljubinku i Desanki* u potpunosti počiva na događajima koji su se zbivali u prošlosti. Sve što se dešava na primarnom scenskom prostoru i u primarnom vremenu, doima se kao svojevrsna suma delova nekih nepovezanih događaja iz prošlosti. Za Ljubinka prošlost su „srećni dani“, a prezent na kiši više je nego sumoran – „druga su sad vremena... nema se... utanjilo se u svakom pogledu...“, dok Špijalter insistira na svojoj stručnosti napominjući da je već „trideset i četiri godine državni majstor“.

Sudbinsko „juče“ ne zaobilazi ni aktere simultane radnje – sahrane, pa Avgust napominje da je pokojni Spasoje dušu ispustio „juče po podne“. Retrospektivni koncept sekundarnog dramskog vremena podržava i tematika romantičnih songova, koji imaju neodređeno scensko trajanje i koji bi mogli biti još jedan od uslova fikcionalizacije ukupnog vremenskog opsega: „*Sećaš li se, dragana, kad smo bili mladi i kad smo se igrali po zelenoj travi?... Što je bilo – bilo je, vratiti se...*“.

U *Ljubinku i Desanki* **tercijarno vreme** obeleženo je intervalom između najudaljenijih fiktivnih tačaka na osi simultanosti, koji se značenjski uklapa u sižejni niz mladost (prošlost) – igra i smrt (prezent) – budućnost. Likovi su retrospektivni, a najudaljeniji vremenski trenutak jeste sama njihova mladost, na šta upućuju i songovi, dok naudaljenija tačka u budućnosti predstavlja sasvim banalan izlazak iz čitave farsične situacije dogovaranjem Ljubinka i Desanke da nakon svega svrate negde „na meze“, od čega se ipak odustaje, jer Ljubinko mora da traži „vagadžiju“, budući da ima tri nedelje kako „nije kontrolisao težinu“.

ČARAPA OD STO PETLJI

PROSTOR

Duboka korespodnetna veza između sumornog, reklo bi se i klaustrofobičnog okruženja u kojem se odigrava ova makabristička farsa i unutrašnjih stanja u kojima se nalaze njeni likovi, od prve do poslednje scene (od ukupno devet) semantizuje prostor i sistem intersubjektivnih odnosa u njemu. Sama činjenica da je autorov opšti uvodni komentar u potpunosti orijentisan ka vremensko-prostornoj lokalizaciji, bez obzira na njegovu neodređenu i aluzivnu prirodu – „događa se ovde, kad danju – nekad noću“ – nagoveštava važnost jednog koncepta sa sižejnim nizom koji smo već naznačili: zatvođenje → zatvor → obračun → smrt. Ovakav niz, koliko god na prvi pogled delovao mimetički, udaljava dramski model primenjen u ovom slučaju ka bilo kojoj strukturi zatvorenog tipa. Sa odvijanjem događaja na sceni, koji su organizovani ne kao dramski događaj sa jasno definisanim „tačkom napada“, već kao niz opozitnih situacija (svetlo-tamno), dolazi do postepenog zametanja jasnih određenja prostorno-vremenske deikse, da bi se poslednja scena, „In memoriam V“, odigrala u potpuno neutralnom, odnosno nedefinisanim prostoru.

Scenski prostor, to jest, mesto na kome se odvija prezentovana radnja *Čarape od sto petlji* eksplicitno je definisan autorskim tekstom već na početku prve scene, koja određuje značenjske, ali i montažno-kolažne planove radnje sve do samog kraja. U središtu prostorne semantizacije dela nalazi se kancelarija kao simbol birokratsko-državnog aparata sa svim simboličnim delovima dekora koji ulaze u njegov sastav – sto sa „bezbroy fioka“, telefon, drvena klupa za klijente, „pusule“, dnevne novine i parole po zidovima, koje, umesto da budu afirmativne i podsticajne – kako to obično biva – one više referiraju na sasvim suprotan značenjski kontekst, jer na ironičan način opravdavaju niz društveno neprihvatljivih praksi. Obris jednog zatvorenog, polupropustljivog dramskog prostora, semantizuju odnose i u svim potonjim scenama, jer neka decidna uputstva o promeni osnovnog prostornog konteksta skoro da ne postoje. To potvrđuje i Dragoljub kada izjavljuje da su Velja i on zapravo sve vreme „u krug tumarali“.

Jedinu naznaku da je došlo do izmene prostornog plana nalazimo u petoj sceni („In memoriam III“), u kojoj tri lika, odevena u večernju toaletu, kisnu na nekakvoj klupi, poput likova iz *Ljubinka i Desanke*. Na osnovu autorovog uputstva da Velja „seda na klupu i gleda u nebo“, a da potom i „daždi“, zaključujemo da se radi o eksterijeru, u koji su likovi (Dragoljub, Velja i Agnesa) dospeli nakon izlaska iz zatvora. Ova nagla prostorna izmena u

vidu ne previše jasnog i – u odnosu na prethodne događaje – kauzalnog napuštanja enterijera, može se posmatrati na više načina. Najpre, kao svojevrsna montažna tehnika umetanja scene koja naglašava fiktivni prostor radnje, i to u vidu citata, jer kako smo to već napomenuli, semiologija dramske situacije u kojoj likovi na kiši, na klupi, koriste sumorne jesenje vremenske prilike da putem niza dijegetičkih naznaka prekinu dosadašnju radnju i čitavu tu scenu pretvore u kolektivnu retrospekciju, neodoljivo podseća na prethodni Popovićev narativ – *Ljubinka i Desanku*.

Ovako definisan **prostor radnje** u potpunosti odgovara Lemanovom viđenju metonimijskih prostora u nekim postdramskim praksama, koje on naziva „tematski definisanim prostorima“²⁰⁴. Metatekstualni *off-stage* koncepti, o kojima je ovde reč, s jedne strane referiraju na druga dela istog autora, ili na neku sličnu (literarnu, pozorišnu) tradiciju, ali postoje i zbog toga da svojom logikom variranja i ponavljanja jedne prepoznatljive situacije, prekidaју tekuću radnju dedramatizacijom. Pritom ne treba apstrahovati ni aktivno prisustvo metaforičko-simboličkog nivoa prezentacije prostora u pomenutoj sceni, jer likovi, recitujući poeziju i pevajući „u glas“, ipak ostaju u romantično-sentimentalnom modusu raspoloženja. Ova scena je, dakle, svojevrsan kolažni intermeco i kratak predah u kome likovi u proširenom (ali ne i potpuno definisanom) prostornom kontekstu na kratko ponovo bivaju ono što jesu intimno i privatno, potvrđujući to čitavom skalom emocija sećanja.

Napuštanjem ovog eksternog prostora radnje na kraju scene, likovi kao da su i sami svesni situacije u kojoj se nalaze, te nevoljno podsećaju jedan drugog da sutra „treba poraniti“, što je jasna aluzija na povratak u skućeni i kafkijanski prostor kancelarije. Njihova sećanja su u toj sceni fragmentarna, a kao **prostor drame** figurira neka pređašnja domovina („a kad jesen polegne po Srbiji“) u kojoj su postojali ti isti likovi, ali u punom mladalačkom formatu, kada se nad njima nije nadvijala pretnja građanskog umiranja. Kada se u sledećoj sceni („Kako se prečišćavaju stari račun“) prošlost ogoli do krajnosti, a trenutak u prezentu postane produkt hibridizacije brojnih krhotina te iste prošlosti, čitava priča se dovodi do apsurdna činjenicom da je prostor na kome se radnja odigrava u sceni koja sledi potom („In memoriam IV“) – potpuno neutralan, odnosno krajnje apstraktan i nedefinisan. Ne treba pritom zapostaviti jednu od ključnih autorovih naznaka – da je sled scena zapravo binarno semantizovan i da nakon svake „tamne“ dolazi scena obeležena kao „svetla“.

Prostorno kontrastiranje, koje je pojačano suprotstavljenim planovima svetlo-tamno, još više utiče na recepciju ovog dela kao montažne strukture. „Kaleidoskop prostornih

²⁰⁴ Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, CDU i TkH, Zagreb, Beograd 2004, str.218.

struktura, rekvizita i svetlosnih prostora odgovara obradi teksta montažom i demontažom²⁰⁵, napominje Leman, što u velikoj meri odgovara svetlosnim i prostornim, i figuralnim konceptima u *Čarapi od sto petlji*, koji, naposljetku čine ovo Popovićevo delo „najeepkijim“, ne samo u inicijalnoj fazi stvaranja. Kada je reč o prostoru radnje, on se između ostalog konstituše pretežno putem retrospektivnih refleksija likova uključenih u radnju, a spisak fiktivnih toposa odgovara beskrajnom registru njihovih spontanijih asocijacija i evokacija perfekta, pa tako konstatujemo sledeće prostore: nadleštvo, „Tri ključa“ do pivare, Topčider, Požarevac-Sremska Mitrovica (kao aluzija na zatvore), Grčka, kod *madame* Kaliope.

	SCENA	PROSTOR	LOKALIZACIJA
1.	<i>IN MEMORIAM I</i>	kancelarija	eksplicitna autorska
2.	<i>KAKO SE VELJA I AGNESA I NEKI DRAGOLJUB VRTE OKO JEDNE TE ISTE</i>	kancelarija	implicitna figuralna
3.	<i>IN MEMORIAM II</i>	kancelarija	implicitna figuralna
4.	<i>S ONE STRANE BRAVE</i>	zatvor/kancelarija	eksplicitna autorska
5.	<i>IN MEMORIAM III</i>	eksterijer	eksplicitna autorska
6.	<i>KAKO SE PREČIŠĆAVAJU STARI RAČUNI</i>	kancelarija	eksplicitna figuralna (verbalno)
7.	<i>IN MEMORIAM IV</i>	(akciono konstituisanje prostora)	implicitna figuralna (gestualno)
8.	<i>SMRT NA SLUŽBENOJ DUŽNOSTI</i>	kancelarija	eksplicitna autorska
9.	<i>IN MEMORIAM V</i>	kancelarija/zatvor/sahrana	implicitna figuralna (gestualno)

Grafikon br.9 Principi lokalizacije u komadu *Čarapa od sto petlji*

Shodno autorovom običaju da u primeni brojnih proreda insistira na cikličnosti, tako se i u završnici komada likovi nalaze u kancelariji kao primarnom scenskom prostoru s početka radnje, što je eksplicitno i naznačeno autorskim tekstom. Sumnju da je kancelarija ponovo mesto radnje otklanja i akciono naznačavanje (konstituisanje) prostora od strane likova, čiji aktivizam – nakon robijanja i prečišćavanja starih računa – postaje evidentan.

²⁰⁵ Isto, str.218.

Njihovim iskazima, dok u sceni „Smrt na službenoj dužnosti“ raznose kancelarijski materijal na sve strane, raščičavajući – a time i pripremajući – prostor scene za finalnu epizodu, dolazi do verbalnog konstituisanja dopunskih prostora radnje (fiktivni telefonski sagovornici, taksi službe, privatni anonimni pozivi), zbog čega na kraju farse slabi efekat izolovanosti primarnog scenskog prostora. Prostorni kontekst se dodatno proširuje epizodom u kojoj se Velja i Agnesa govoreći u slušalicu, ali na „rampi“, okrenut gledalištu sada i gestom obraća spontano konstituisanom slušaocu, odnosno onom recipijentu čiji se prostor fiktivno poklapa sa realnim prostorom empirijskog gledaoca.

Poslednja scena donosi i najmanje jasnu prostornu lokalizaciju, koja se konstituše implicitno putem gestova, ali i rekvizita. Pored slušalice, koja je još jedina veza sa semantikom kancelarijskog prostora i koja sada zamenjuje voštanicu u rukama „pokojnog“ Velje i Agnese, Flora je s crnim velom, što upućuje na sahranu kao moguće mesto prezentacije radnje. Semantički otklon u ovoj sceni nije samo slušalica mesto voštanice, već i policijske lisice sa „kalauzima“ na jastučetu za odlikovanja koje nosi Dragoljub. Tako je na figuralno-implicitan način, dakle rekvizitima koji pripadaju glumcu (a ne scenografiji), sugerisan scenski prostor pluralne semantike, koji je u potpunosti određen prisustvom nabrojanih rekvizita, pa i onih koji su deo kostima²⁰⁶. Ne samo farsičnim završetkom, u kojem pokojnik oživljava da bi u simultanoj replici sa ostalim likovima saopštio kako ga „više nije bilo“, već i samom činjenicom da je rekvizit osnovni faktor zadržavanja ironijske distance prema događajima na sceni u prostoru kancelarija/zatvor/sahrana, krajnjem se recipijentu sugerise da je u pitanju igra. Ova otvorena prostorna forma ne insistira na metaforičkoj ekvivalenciji pojmova (jer slušalica svakako ne može biti i sveća), već na metonimijski odnos, koji konačno određuje i sam prostor, „čija glavna odrednica nije ta da simbolički predstavlja neki drugi fiktionalni svet, nego da se ističe i nameće kao realan deo i kao nastavak pozorišnog prostora“²⁰⁷, odnosno prostora igre.

Prostori fikcije i na primeru *Čarape od sto petlji*, s obzirom na iznetu Fisterovu konstataciju, semantizuju odnose unutar same farse, ali se i ironijski obraćaju recipijentu, jer je pojam raja, koji je najzvučnija značenjska odrednica u često intoniranom songu „Oj, Srbijo, mila mati“, kontrastni semantički kontekst i kao takav u opreci sa atmosferom kojom odiše čitav komad. Kao što je prošlost raj, tako je surova stvarnost prezenta na sasvim drugom kraju značenjske skale, što se neprekidno forsira pomenutim songom.

²⁰⁶ Videti: Manfred Pfister, *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998, str.383.

²⁰⁷ Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, CDU i TkH, Zagreb, Beograd 2004, str.199.

VREME

Primarno dramsko vreme u *Čarapi od sto petlji* određeno je intervalom od „ranog jutra“ do trenutka koji je naznačen verbalno u sceni u eksterijeru – „sedeo bih ja do jutra da ne treba sutra poraniti“ (Dragoljub), što ukazuje da je koncepcija fiktivnog vremena scenske prezentacije, kao i u prethodno obrađenom komadu, prividno vrlo bliska aristotelovskim principima. Međutim, kako se scene nižu, tako se i vremensko-prostorna deiksa postepeno kamuflira, odnosno „zamađjuje“. Stoga je mapiranje narednog jutra (od početka radnje), kao tačke na osi simultanosti u kojoj se okončava prezentacija scenskih događaja, krajnje uslovno, ali istovremeno i sasvim logično, uprkos odsustvu eksplicitnih signala vezanih za delovanje likova ili pak autorskih naznaka.

Sekundarno dramsko vreme u *Čarapi od sto petlji* fiktivno je označeno kao „luft“ od četiri dana. Na osnovu iskaza likova saznajemo da je ipak – makar i na implicitno-fiktivnom nivou radnje – postojalo neko dramsko „pre“, odnosno vanskensko vreme, koje je kod Popovića, koliko god bilo stvar intencioznog poigravanja sa pažnjom recipijenta, poslovično organizovano kao glagolski perfekat:

Flora: Odocnili ste!...

Dragoljub: Nije još ni svanulo!

Flora: Kasno je!

Dragoljub: Ma bio sam ja tu još sinoć... (str.82)

Dragoljubov iskaz da je radnja zapravo počela u nekom neodređenom vremenskom trenutku u prošlosti, biva ipak naknadno korigovan, jer otkriva da zapravo luta po „zgradurini već tri dana“ i da je u međuvremenu odoleo iskušenju da uđe u kancelariju i eventualno „probudi“ Floru. U istoj sceni Flora saopštava da ona zapravo nikad ne napušta svoje radno mesto, jer je „kod njih“ to strogo zabranjeno. Ovakve naznake jedne specifične hronologije, koja se u potpunosti tiče prošlosti, ili čak cirkularnog vremenskog protoka – perfekta koji se u nekom fiktivnom opsegu obnavlja ciklično (budući da Dragoljub ustaje iz mrtvih „svaka 42 dana“), stvara utisak vremenskog kontinuuma, odnosno krajnje ponovljivosti svih scenski prezentovanih događaja. To definitivno potvrđuje i Velja, kada revoltiran Dragoljubovom nasrtljivošću daje specifičan komentar: „Okupirali ste celo nadleštvo, prekopaše zbog vas arhivu od pre sto godina!“

Na osnovu repertoara brojnih kodova ustanovljenih na različitim polovima ose sukcesije, moguće je identifikovati čitav niz naznaka postojanja sekundarnog dramskog vremena:

- Flora je **preksinoć** zaboravila da ponese naočare od kuće;
- Dragoljub i Velja provode **šest nedelja** u zatvoru;
- Velji je majka Agnesa umrla pre dve godine, jer „biće sad u oktobru **dve godine** kako sem čitulje ne čitaš ništa“ (Dragoljub);
- Dragoljub nagoveštava da „**idu jesenji dani**“;
- likovi planiraju da sve pomere „**za sredu uveče**“, odnosno „**po nedelji**“, to jest „**jednog dana**, nije važno kog“;
- u zatvoru su **sredom** „makarone s marmeladom“, dok je **subotom** kupanje;
- iako postoje naznake da robijanje traje šest nedelja, Dragoljub ima potrebu da dodatno odredi fiktivni vremenski interval: „danas sutra, danas sutra, progurasmu mi i **ovu godinicu**“ (što bi se moglo da odnosi na interval potpuno nazavisan od perioda robijanja);
- trenutak otpusta je „**utorak ujutru**“;
- „Sačekasmo mi na ovoj klupi i **jesen**“ (Flora);

Na dimenziju **tercijarnog dramskog vremena** upućuje podatak da arhiva, koja je središte zbivanja i koja je sada prekopana, datira od „pre sto godina“, odnosno da postoji „od pamtiveka“ pa do sasvim pogodbenog trenutka u budućnosti, kada Velje više „nije bilo“, što bi glagolski najviše odgovaralo kondicionalu, budući da je i sama forma kroz koju se eksplicira ideja o građanskoj smrti, u koju se pada i iz koje se ustaje, ciklično-ponovljiva. Ovim maksimalnim vremenskim rasponom u potpunosti se semantizuje korespodentna veza između ogromne državne kartoteke, neefikasne i dehumanizovane odvajkada, jer čoveka tretira kao broj i Veljine građanske smrti, koja je u okvirima farse beskrajno ponovljiva upravo zato što je i sam njegov lik usko vezan za ideju te iste države-majke-otadžbine.

KRMEĆI KAS

PROSTOR

Slično postupku u poznatom Pirandelovom komadu *Šest lica traže pisca* i Popović u *Krmećem kasu* već u predigri demistifikuje likove kao izvođače, koji sami najavljuju priču, sa tom razlikom što je kod Popovića upravo prostor kategorija koja nije definisana jednoznačno, odnosno nije nesumnjivo naznačeno da se radi o samoj pozorišnoj sceni, već je ambijent „lutkarski“, kako to precizira autor. Pored ovog pojma, koji asocijativno nesumnjivo ukazuje na ludičku prirodu scenskog događaja, nagoveštaj organizacije dramskog prostora kao prostora igre same, jeste i prisustvo balerine – realnog izvođača ili lutke, što je očigledno ostavljeno čitaocu/gledaocu, u krajnjoj liniji reditelju na izbor. Samim pojavljivanjem prvih izvođača i njihovim direktnim (*ad spectatores*) obraćanjem publici sa nagoveštajem radnje, konstituise se prostor koji bi se mogao označiti kao metafikcionalni, jer je on u iskazima izvođača unapred predviđen (anticipiran) kao mesto odigravanja tradicionalno-epske priče. Prividnim razaranjem iluzije ukinuta je mogućnost metafore, a sugerisana metonimijska struktura prostora, dakle fikcionalnog entiteta koji sa realnim prostorom igre uspostavlja pre svega logičko-značenjske veze. Takav prostor je citat (autor bi rekao „polog“), kao što je i sama tema, preuzeta iz folkora, citatnog karaktera, te se i model pozorišne prezentacije – s obzirom da likovi na izvestan način govore u ime samog autora i poetike njegovog dela – preporučuje kao metateatralan.

Ovako koncipiran metonimijski prostor predstavlja idealan poligon za travestiranje niza aluzivnih poruka, što je konstatovano kao karakterističan prosede u svim fazama Popovićevog dramskog rada. Otvorena struktura prostorne organizacije ostavlja prostora za česte i intencionalne inverzije na relaciji javno mesto–privatno mesto²⁰⁸, jer se u *Krmećem kasu* prostor preoblikuje po logici likova i njihovog trenutnog aktivizma – dvor se pretvara u salon za čajanku (privatni prostor), a odmah potom likovi „kao da su u kafani“ pevaju pesme (javni prostor). Stoga, osnovni **prostorni okvir scenske prezentacije** *Krmećeg kasa* jeste prostor igre. Granice scenskog prostora precizno su indicirane akcionim postupcima likova (glumaca, izvođača) – naklonom, ali i verbalnim apostrofiranjem trenutno konstituisane publike, koja se poziva da podrži njihovu igru i aplaudira. Ovim je glumačkim iskorakom iz prostora interne komunikacije naznačen primarni okvir igre, ali i nešto širi prostor radnje, koji između ostalog

²⁰⁸ Videti: Manfred Pfister, *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998, str.360.

zauzimaju i fiktivni gledaoci kao učesnici u predstavi. Kao što su igru najavili na početku, simboličnim (i ironičnim) podmetanjem jajeta u „polog“, glumci-izvođači će na identičan način eksplicitno i odrediti trenutak njenog svršetka („tu je našoj predstavi kraj“), čime je scenski prostor u potpunosti obuhvaćen, odnosno, kako bi to Leman definisao – uokviren²⁰⁹. Konceptualno uokviravanje jednog scenskog prostora ili *tableau*, podrazumeva „programsko razgraničenje“²¹⁰ od ideje klasične scene, jer ne računa na prepoznatljivost jednog narativa (koji su glumci epiziranjem već na početku doveli do očiglednosti, razobličili ga i označili kao „podmetanje“), nego „živoj pozorišnoj sadašnjosti ljudskih gestova i formi kretanja“²¹¹.

Da bi omogućio jedan takav prostor žive i slobodne igre, koji će skoro u potpunosti biti akciono konstituisan kretanjima likova od prve do poslednje scene – „prolazi ovamo-onamo“, „žurno odlazi“, „krenu na tri razne strane“, „uleti“, „pomamno zakaska“, „zaigraju u šest koraka“, „zaigra mahnito“, „odlučno odlazi“, „izleti“ – Popović se već na samom početku u opštem uvodnom komentaru služi krajnje neodređenim naznačavanjem deikse – „događa se tuda-svuda“. Konfirmacija ovog nestandardnog, ali za Popovića tipičnog autorskog komentara, javlja se u vidu krajnje slobodne glumačke igre koja u granicama scenskog prostora definitivno nije organizovana po binarnom principu. Izostaju, dakle, bilo kakva preciznija scenska uputstva o kretanju likova, pa je recipijentu (kao naposljetku i reditelju) ostavljeno da sam anticipira prostorne relacije u kojima se u potpunosti relativizuju prepoznatljivi planovi napred-pozadi, odnosno levo-desno ili gore-dole. Prostor igre je, dakle, uokviren epiziranjem likova s jedne strane i dvostrukim metatekstualnim kontekstima – folklorno-epske prostornosti naspram komedije del’ arte. Na prostoru dramske igre (N1), oni su dva Arlekina i Kolombina, implicitno, idući ka periferiji komunikacijskog sistema (N3), oni su folklorni likovi koji prate određeni scenario – dva brata („tako reći Srbina“), koji se bore za vlasništvo nad jednim konjem, jednom pticom i, konačno, jednom ženom.

Prostor radnje, koji se odnosi na sve izvanscenske fiktivne prostore, moguće je identifikovati u verbalnim iskazima retrospektivnog tipa, ali oni za razliku od prethodno obrađenih komada nemaju neki veći semantički uticaj na prikazanu radnju. Pre će biti da se prostor radnje u značajnijoj meri konstituiše akustički, jer zvuci „krmećeg kasa“ naznačavaju izvanscensko poprište (prostor) sukoba i određenih neprikazanih dešavanja. U trenutku kada se priprema Todorova smrt, fiktivni prostor radnje je dvorište, odakle dopire graja „vertepa“, kao što i opaklija bačena na zemlju simbolizuje smrt. Prostore radnje, koliko god iskazi likova

²⁰⁹ Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, CDU i TkH, Zagreb, Beograd 2004, str.216.

²¹⁰ Isto, str.216.

²¹¹ Isto, str.216.

referirali na folklorni okvir, obeležava i čitav niz urbanih naznaka, što se i u ovom slučaju može tumačiti kao autorova intencija da semantika prostora korespondira sa gledaočevim *hic et nunc*. Tako nailazimo na čitav niz urbano-topografskih naznaka kao što su „duž bulevara“, „ceo grad“, „kao da su u kafani“, „ispod podvožnjaka“, „niz nasip“, „na peron“, „preko parkinga“, „iza nekog kioska“, „oko šedrvana“, „kroz kolonade“, „iza spomenika“, „iz nabavnog u personalno... iz personalnog u pravno... iz pravnog u prodajno... iz prodajnog u opšte...“

Prostor drame značenjski se – kao i u *Čarapi od sto petlji* – vezuje za objektivne geografske prostore („Joj, Srbijo, šta si othranila!“), ili još konkretnije „od Kolubare.. idući Mionici“. Prostor drame semantizuje šire značenjske kontekste, u kojima se ponašanje likova, njihov mentalitet, navike i karakter prikazuju kao *pars pro toto* u odnosu na celinu: „Oj, državo, hoćeš li još dugo moći tako?! Ko li se sve nije nabio na tvoje jasje?!“, uzvikuje Todor na Milevino priznanje kako je „nešto izmajstorisala“.

Prostor fikcije jeste mitološko-episki prostor jednog od okvira ovog narativa, a to je resemantizovano narodno predanje o braći koja se dele i ženi koja će posredovati u toj deobi kao princip dobra, ali su to i onirički prostori sna u kojima dolazi do anticipacije dešavanja ili svojevrsnog komentara na temu kompleksnih interno-scenskih odnosa.

VREME

Primarno dramsko vreme apostrofirano je samim podnaslovima scena. Apstraktne, zagonetne i dvosmislene naslove prate prilično konkretni podnaslovi, koji predstavljaju eksplicitna uputstva za praćenje hronologije događanja na horizontalnoj vremenskoj osi. Vremenske relacije u okviru fiktivnog protoka vremena same scenske prezentacije imaju kauzalan sled: „u osvitku zore“ → „za videla“ → „matine“ → „(s naoblačenjem) u popodnevnom časovima“ → „u smiraj dana“ → „pozna jesen“. Ovakav indikativan niz autorovih uputstava u podnaslovima scena simulira primarni vremenski protok, uslovno rečeno, u duhu Aristotelovog viđenja vremenskog raspona potrebnog za prezentaciju radnje, jer je očigledno reč o dnevnom razvoju događaja.

Problem predstavlja podnaslov poslednje scene „Tica“, koja je smeštena u „poznu jesen“, što više nema figurativno, već simboličko značenje i najavljuje tendenciju opadanja dramskog potencijala („zastanu u igri“), posebno ako imamo u vidu činjenicu da pomenuta scena počinje songovima, odnosno Milevinom muzičkom tačkom, a to znači dijegetičkim prekidom radnje, jer je song melodramske prirode i doima se prilično nezavisno od ostalih

aspekata radnje. Neki od iskaza likova i nagoveštavaju da je igra još jednom zapela – „ukabuka dva dana, pa posle opet sve po starom“, što bi s obzirom na autorovo intenciozno forsiranje cikličnih struktura moglo da znači da je primarno dramsko vreme odista ograničeno od dana do „osvita“ u zoru narednog dana. Jesen bi mogla da predstavlja ne kraj igre – već kraj ciklusa jednog igranja, što već semantizuje odnose u okviru **sekundarnog dramskog vremena**. To potvrđuje i Todorov iskaz u kojem ovaj lik, razočaran ukupnom atmosferom „lošeg idejnog uticaja“, podseća ostale likove na interni dogovor da će „od nove godine pošteno“. Kako je čitava igra zapala u ćorsokak – „moramo biti aktivni u aktiviranju“ vapi prevareni Todor – likovi zagovaraju novi plan, što je zapravo samo još jedan mogući koncept farsične repeticije:

MILEVA (Dolazi): Nek ostane onda za sutra!

ODOR: Ma da završimo danas!

MILEVA: Šta da završite kad niste ni počeli?

ODOR: Ma ko je još posao završio?! Što ga više završavaš, sve ga više ima, kao da izvire?! (str.240)

Kraj jednog vremenskog ciklusa izvođenja farsične igre podrazumeva otpočinjanje novog – Todor ustaje iz mrtvih, a vertepi u dvorištu (u prostoru radnje), kako smo ranije konstatovali, po narodnoj tradiciji slave odlazak starog, prizivajući istovremeno rođenje novog (božanstva). U prirodi farsične igre koja na ovaj način započinje još jedan krug, nema i moralno-duhovne obnove, već je repeticija orijentisana na samu igru i njene beskonačne mogućnosti variranja²¹². “Obnavljanja porodične i kosmičke harmonije nema. Igra se nastavlja, poričući i samu mogućnost greha, kazne i pokajanja”²¹³, navodi Ljiljana Pešikan-Ljuštanović, a potvrdu koncepta ponavljanje-variranje u kontekstu fiktivnog dramskog vremena daju svojim iskazima i sami likovi - „celog dana presipamo iz šupljeg u prazno“, kao i “rastezao sam ja, ali ako mi dotekne za sredu, okraćá mi za petak... duža sreda od petka” (Todor).

Tercijarno vreme na horizontalnoj osi, kao i u *Ljubinku i Desanki*, na primer, za najudaljeniju tačku u prošlosti koristi detalje emocija sećanja likova, odnosno fragmente događaja iz perioda kad su bili „deca“, što je plan suprotno semantizovan u odnosu na aktuelni

²¹² Videti: Žan-Pjer Sarazak, *Poetika moderne drame: od Henrika Ibzena do Bernara-Mari Koltesa*, Clio, Beograd, 2015, str.34.

²¹³ Ljiljana Pešikan Ljuštanović, "Krmeci kas Aleksandra Popovića. Farsa kao resemantizacija drevne priče", *Teatron*, br. 132, Beograd, 2005, str.20.

svet odraslih kojem oni pripadaju u prezentu i koji je u celini određen golim pragmatizmom, podlostima i zgrtačkom psihologijom:

MILEVA: Ja se sećam kad smo mi bili deca, moja pokojna mama prisluži sveću u subotu večer... i to nam je bilo za celu nedelju dana!... Šta je sad ovo?...

(...)

TODOR: Drugi je danas tempo života, uzmi to u obzir. (str.224)

S obzirom na definisani okvir u kojem se dešava primarna scenska radnja, određivanje najdalje perspektive u budućnosti moglo bi da bude i u duhu logike prisutnih dijegetičkih principa, pa bi u tom smislu najudaljenija tačka bila trenutak “posle naše predstave”, kako to napominje Mileva. Opravdanost ovakvog pristupa biće jasnija prilikom analize *Noćne frajle*, gde zaista postoji tematizovano vreme koje nastupa nakon igre u scenskom prostoru i u kojem se radnja nastavlja, ali potpuno izvanscenski i izvaninstitucionalno, dakle kao hepening. Ostajući u domenu semantike primarne scenske radnje, a ne dijegetičkog narativa, možemo reći da je tercijarno vreme u *Krmećem kasu* u odnosu na glagolski futur određeno nagoveštavanjem mogućih post-mortalnih epizoda, u kojima likovi nakon smrti mogu da računaju na “premetanje” njihovih kostiju u grobu. Ovakav farsični prozedo kojim se okončava *Krmeći kas*, karakterističan je i po tome što je tekstualno referentan u odnosu na kasnija ostvarenja Aleksandra Popovića, posebno kada je reč o komadu *Noćna frajla*.

NOĆNA FRAJLA

PROSTOR

Od svih Popovićevih komada, možda je upravo u *Noćnoj frajli* moguće ustanoviti najekstenzivniji raspon na prostornoj osi (analogno pojmu vremenske ose) – scenska prezentacija transponuje se sa internog nivoa ka krajnjoj periferiji komunikacijskog sistema. Dislociranjem radnje u vancenski prostor publike, sve do nivoa empirijske stvarnosti i ponavljanjem delova radnje u realnim prostorima samog teatra (foaje), po Fisteru predstavlja način objektivizacije jednog sasvim specifičnog oblika dijegetičkog upliva na dramski narativ, kojim se postojeća napetost između realne i fiktivne prostorno-vremenske prezentacije

„pokušava ukinuti prikrivanjem fiktivne deikse“²¹⁴. Fister je izričit u tumačenju ove brehtovske pojave, koja figurira od situacije potpune identifikacije glumca sa fiktivnim likom, čime se naracija približava idealu apsolutnodramskog, pa sve do potpunog distanciranja glumca od svih konkretnih elemenata pozorišno-dramskog prikazivanja, čime se posredujući sistem komunikacija sprovodi antiiluzionističkim „očuđenjem“ izvedbenog čina, ukazujući na neprekidnu „napetost“ između fiktivne i realne vremensko-prostorne deikse. Postbrehtovsko pak pozorište, ono koje je predmet našeg interesovanja, pribegava graničnim oblicima ovakve dijegeze, pokušavajući da pomenutu napetost između realne i fiktivne prostorno-vremenske hronologije ukine prikrivanjem fikcionalne deikse. „Na prostornoj osi to znači da će se izvedba premestiti iz pozorišta u svakodnevnu stvarnost – ulično pozorište ili *happening* – ili pak obrnuto, da će se na pozornici prikazivati neka pozorišna predstava“²¹⁵.

Semantika **scenskog prostora** u komadu *Noćna frajla* u značajnoj meri određuje odnose među likovima unutar mesta radnje, koje je u delu autorskog teksta definisano kao „sala zlatnih zidova, svilenih gajtana i somotskih draperija, sa zlatom, srebrom i dragim kamenjem“. Uzimajući u obzir autorsku napomenu da se ispod prividnog sjaja velelepne dvorane, koja odiše luksuzom i kraljevskom raskoši, zapravo krije nered, destrukcija i kaos, prezentacija prostora teče u pravcu kontrastiranja izgleda mesta odvijanja radnje sa postupcima likova, njihovim unutrašnjim stanjima i opštom atmosferom, koja je povremeno onirička, a u određenim situacijama sa elementima neke bizarne eshatologije – likovi progovaraju nakon svoje smrti, komentarišu radnju sa postmortalnim iskustvom, rezonuju kao kosturi ili delovi tela, koji se sa izmenjenom svešću vraćaju u igru. Popovićeva igra sa realno-fiktivnim planovima semantizuje **scenski prostor** na krajnje neuobičajen način. Funkcije prostora na kome se prezentuje radnja menjaju se u zavisnosti od uslova u kojima se ostvaruje karakterizacija likova. Prostorni kontinuum u *Noćnoj frajli* sugeriše čitavu skalu mogućih značenja, jer se na početku komada radi o konkretnom prostoru (dvor, palata), zatim se radnja premešta preko „rampe“ u empirijski prostor gledalaca (iz publike), koji simbolizuje zemlju u koju se sahranjuje, da bi se preko fantazmagoričnih prostora pakla i ponovnog silaska u empirijski prostor recipijenta, radnja komada konačno prenela u ekstrascenske prostore (foaje). Izlazak u vanskenske prostore, koji su i formalna finalizacija odnosa na internom nivou, to jest, predstave same, naposletku i likovi u komadu označavaju kao povratak „na javu“ i kretanje „kroz bespuće“. U ono što Fister naziva prikrivanjem fikcionalnih elemenata vremensko-prostorne prezentacije, spada dakle i

²¹⁴ Manfred Pfister, *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998, str.352.

²¹⁵ Isto, str. 352.

svojevrsna automatizacija govora likova u empirijskom prostoru u poslednjoj sceni („Šupkarta“), njihovo „sačekivanje“ publike kao da se dramski čin, to jest, predstava, ne završava ni nakon napuštanja fizičkog prostora teatra. Kroz govor glumaca, koji sada postoji još samo u fragmentima kao odjek upravo odigrane predstave, pomerena je konvencionalna granica scenskog prostora i u potpunosti „zamađljena“, odnosno prikrivena, fiktivna vremensko-prostorna prezentacija.

Prostornu konkretizaciju prikazanih mesta radnje, moguće je uslovno opisati kao horizontalni niz: velelepno zdanje (nedovršeno) → prestona dvorana (ustoličenje nove vlasti) → pakao → gledalište → foaje. Ovako prezentovan prostorni niz na ilustrativan način naznačava dijegetičku tendenciju svih strukturnih elemenata u komadu vezanih za pojam prostora i njihovu ukupnu orijentaciju ka periferiji komunikacijskog sistema. Prvo napuštanje intersubjektivnih prostornih relacija dešava se u trenutku kada Aleksa ponese svog oca u naručju u nameri da ga baci „na staro gvožđe“. Bacanjem oca preko „rampe“, u prostor koji fizički pripada recipijentu, konstituiše se zaseban psihološki prostor u kome se likovi još jednom mogu poigrati planovima stvarnosti i binarnim opozicijama (realno-fiktivno, moguće-nemoguće, živo-neživo, istina-laž, logično-apsurdno) i koji na taj način biva označen kao prostor „onostranog“:

ALEKSA (baci Slavu iz naručja u gledalište): I neka ti je laka zemlja! (Slava baulja u gledalištu...) (str.364)

Kada se Slava konačno obrati publici, dramski prostor naznačen je i gestualno i verbalno i može se opisati kao fiktivno konstituisan prostor publike koja u trenutku Slavinog apostrofiranja prestaje da bude spontano označen primalac poruke. U odnosu na *Krmeći kas*, gde takođe dolazi do markiranja primaoca poruke (PR2), u slučaju *Noćne frajle* postoje očigledne sličnosti, ali i razlike. Sličnost se ogleda u činjenici da se recipijent „osvešćuje“ najpre gestualno, pa tek onda verbalno. Razlika je u tome što se likovi u *Krmećem kasu* unapred deklariraju kao glumci-izvođači, dok se u *Noćnoj frajli*, simboličnom sahranom glave porodice u prostor gledališta, implicitno definiše zajednički prostorni okvir, koji relativizuje konvencionalni odnos komunikacijskih planova u dramskoj, odnosno scenskoj naraciji. Nakon gestualne radnje, lik bačen u prostor publike, iako na taj način upokojen („živ sahranjen“), obraća se realnom gledaocu. Slavino monološko obraćanje empirijskoj publici, zapravo je sračunato zadiranje u gledaočevo (PR4) *hic et nunc*, budući da je u krajnjoj liniji gledalac finalni adresat kome se upućuje poruka. Dok se na sceni nastavlja intersubjektivna

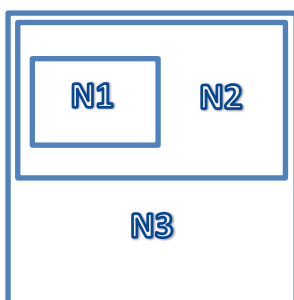
komunikacija, prostor publike, koji je sada semantizovan i kao prostor radnje (neprikazanih događaja) ostaje da figurira kao mesto mogućih ontoloških, etičkih i drugih preispitivanja. U osnovi postupka kojim se briše fiktivna granica između publike i izvođača, stoji namera da se sračunato uspostavlja znak jednakosti između identiteta fiktivnog i identiteta realnog prostora, što će svoju potpunu objektivizaciju dobiti u poslednjoj sceni.

Već je konstatovano da je semantički udeo izvanscenskih, to jest, **prostora radnje** u dramskom prozedu Aleksandra Popovića sveden na najmanju meru, zbog čega se i stiče utisak da su događaji u prostoru scenske radnje donekle izolovani. Fiktivne prostore radnje moguće je indentifikovati isključivo putem iskaza likova, a njihova značenjska korespodencija sa događajima na sceni, pretežno je asocijativnog i simboličkog tipa, pa je tako reč o „ulicama“, „trgovima“, „lagumima“, „trapovima“, „uz potok“, „ka crkvenom zabranu“, ali i u „skupštinskoj klupi“.

Prostori drame zahvataju nešto šire i donekle prepoznatljive topose. Semantizacija na ovom nivou počiva na uspostavljanju značenjskih relacija između dešavanja na internom nivou i mesta koja figuriraju u verbalnim iskazima likova, pa se kroz aluzije i nejasne naznake, često dolazi do konkretnih geografskih prostora, kao što su „kod spomenika oslobođicima Beograda“, „pasaš kod bazara“, „Tamnava“, „Strugara“, „Drina“, „Ibar“, „Morava“, „Kosovo i Metohija“, ali i prostora nešto udaljenijih na prostornoj osi – „Švajcarska“, „Ženevsko jezero“, „Japan“.

Prostori fikcije semantizuju upravo onaj segment dramskog sižea, koji je onirički i fantazmagorični, te su predeli – „iza sna“ „iz pakla“, „tor Strašnog suda“, „Nedođij“, „Tamni vilajet“, „između neba i zemlje“, ili sasvim apstraktno i filozofski – „u duhovnom podzemlju“.

Što se prostornih **odnosa između mesta radnje i događanja** tiče, vredi napomenuti da je „bacanjem“ Slave u publiku, koja je „jaruga“, ili je pak „raka“ gde se „baulja“, uspostavljena kontrastna veza između publike, od koje Slava uzalud očekuje podršku i njegove duboke usamljenosti i odbačenosti: „Niko, Mrato, od prisutnih da digne ruku u moj prilog. Samo im se čela mreškaju, ko da kažu: „Svak je sebi najpreči“, „Mi smo uz onoga koji pobeđi.“



Grafikon br.10

Prikaz konceptualnog (umnoženog) uokviravanja scenskog prostora u komadu *Noćna frajla*

VREME

Ukidanjem napetosti koja postoji između realnih i fiktivnih vremensko-prostornih odnosa, u komadu *Noćna frajla* dolazi do ekstremnog potiskivanja fikcionalne deikse. Primarna scenska radnja biva izmeštena u domen ne samo prostora publike – koja je takođe nužan faktor postojanja pozorišno-dramske iluzivnosti – već i empirijske stvarnosti, sa tendencijom osvajanja širih, neinstitucionalnih prostora (foaje teatra, ulica) od prostora samog teatarskog uprizorenja. Ovim je komadom Popović potvrdio svoju sklonost da u poznoj stvaralačkoj fazi dramsku igru re-konstruiše u svojevrstni hepening, gde povremeno dolazi i do potpunog ukidanja (fiktivne) vremensko-prostorne deikse, „jer se načelno odustaje od fikcije u prilog delom planirane, a delom i spontano provedene manipulacije realnih osoba realnim objektima“²¹⁶. Kako u ovakvim slučajevima dolazi do preklapanja komunikacijskih sistema, Fister zaključuje da su za dramski koncept, kao što je to slučaj sa *Noćnom frajlom* ključne dve kategorije – obeležja multimedijalnosti i kolektivnosti produkcije i recepcije²¹⁷.

Prvi podatak o vremenskim strukturama sugerisan je već u samom naslovu komada. *Noćna frajla* protiče u sasvim neodređenom vremenskom intervalu podređenom strukturi sna, ili kako to autor određuje – „Kad se sniva, tad se zbiva“. Ukupni vremenski raspon scenske prezenatacije radnje, to jest, **primarno dramsko vreme** teče od trenutka kada se „razdanjuje“ u prvoj sceni, jer radnja otpočinje u „polumraku“. Budući da se ukupna semantizacija vremenskih struktura kreće kroz stanja oniričkog ili neku vrstu magnovenja, u toj istoj sceni („Mala vrata“) – a da u međuvremenu nije bilo nikakve naznake o proticanju vremena – Draginja se pojavljuje „u spavaćici sa svećom u ruci“ i izjavljuje da se od buke i glasnog razgovora ne da „svu noć spavati“. Mrata zatim potvrđuje da je ponoć, da je „zora još daleko“ i budi ostale likove sa objašnjenjem da se „uoči svadbe u ponoć ustaje“. Kraj druge scene – pre nego što će se fiktivna igra sa gledaocima nastaviti u foajeu – obeleženo je još jednim svitanjem i povratkom likova s „one strane sna“. Draginja upozorava ostale likove da „vreme sna ističe“, a kraj snevanoga istovremeno je i završetak čitave predstave što Aleksa i potvrđuje: „Sviće, tata. Vraćamo se na javu.“ Ukoliko izuzmemo poslednju scenu, koja se odigrava u empirijskom vremensko-prostornom okviru, po autorskim indikacijama, ali i po verbalnim uputstvima likova, zaključujemo da je na osi sukcesije primarno dramsko vreme u *Noćnoj frajli* određeno jednim punim dnevnim (dvadesetčetvoročasovnim) intervalom, te da se pored subjektivno-

²¹⁶ Isto, str.353.

²¹⁷ Isto, str.353.

oniričke perspektive, ipak može govoriti i o objektivnoj hronologiji, tim pre što je poznato da je reč o pokladama, koje po pravilu traju jedan dan.

Na osi sukcesije, prikazana radnja u *Noćnoj frajli* deluje kao završni, mučni čin jedne dinastičke hronike koja pamti i svoje slavnije trenutke. Tu činjenicu aktuelizuje upravo Noćna frajla, zaključujući još na početku kako je potamneo „negdašnji sjaj“, jer je Slava „na naš rod rđu navukao“. Zato nema sumnje da se **sekundarno dramsko vreme** ustanovljava upravo od jednog neodređenog trenutka u prošlosti kada je „sve bilo suncem obasjano“ (Slava), a da je aktuelni trenutak samo preispitivanje sopstvene prošlosti, sve do fiktivnog trenutka označenog kao „svitanje“. Poslednja scena, u kojoj dolazi do prekoračenja prostorne deikse, neminovno zadire i u objektivnu hronologiju i to sve „dok i poslednji gledalac ne izađe iz teatra“. Publici se sugeriše da je kraj predstave za likove povratak u javu i slobodu, a da izlaz gledalaca iz teatra „na danju svetlost“ – sasvim paradoksalno i ironično – istovremeno označava njihov povratak u razne „ljuštore i prnje, cenzure, zabrane i neslobode“. Na mučne retrospekcije likova, dakle, nastavlja se sasvim neizvesna i preteća prospekcija u odnosu na svet empirijskog gledaoca, čiji izlaz iz fikcionalnosti pozorišta i povratak u realnost nosi sa sobom rizik i pretnje, čije su posledice likovi upravo iskusili na sceni.

Najudaljenije fiktivne tačke na osi simultanosti, to jest **tercijarno dramsko vreme**, pripada, s jedne strane, korpusu sećanja, odnosno nekom dramskom „pre“, što se hipotetički poklapa sa hronologijom sekundarnog dramskog vremena. Na drugom kraju ose, s obzirom na eshalotološki i infernalni semantički potencijal, radnja se proteže u neizvesno „dovek“ i neminovni „Sudnji dan“.

UPOREDNI PREGLED I ANALIZA EPSKIH KOMUNIKACIJSKIH STRUKTURA

U nameri da zaključke koji će se u značajnoj meri bazirati na statističko-numeričkoj analizi uspostavljanja tehnika epizacije na sva tri diskurzivna nivoa Popovićeve dramske igre, već obrađivanim komadima priključili smo i komparativni pregled njihove zastupljenosti i u komadima *Kape dole* (1968), *Druga vrata levo* (1969) i *Pala karta* (1970). Ovim dramskim delima Aleksandra Popovića, nastajalim u kontinuitetu, okončala se inicijalna stvaralačka faza, a dobijeni rezultati utoliko su značajniji što pružaju kompletniju i kompleksniju sliku uspostavljanja epskog komunikacijskog sistema u dramskom opusu našeg komediografa. Predočeni rezultati pružaju višestruko relevantne i za naše istraživanje potvrđujuće podatke, ne samo o razmerama rasprostiranja sredstava za uspostavljanje dijegeze, već i o hronološkoj amplitudi njihove upotrebe s obzirom na autorov dramaturški rad i sazrevanje. Što se samog repertoara tehnika epiziranja tiče, koji je u navećoj meri struktuisan i analiziran po Fisterovoj metodologiji, koja je dosledna i sistematična, ali nije normativna u smislu konačnosti spiska sredstava koja remete model apsolutnosti drame, u našoj analizi i interpretaciji evidentna su izvesna proširenja i dopunjavanja, posebno tehnikama koje smo odredili kao granične slučajeve dijegeze, odnosno prelazne dijaloške forme. U tom smislu i sam Fister je nedvosmislen: „Taj repertoar načelno je otvoren i u svako se doba može proširiti novim tehnikama predstavljanja; osim toga, naš opis tog repertoara ne teži za potpunosti s obzirom na već postojeće tekstove.“²¹⁸

Primenjujući postojeći način identifikacije tehnika epizacije, već utvrđen na komadima *Ljubinko i Desanka*, *Čarapa od sto petlji*, *Krmeći kas* i *Noćna frajla*, kao i metodologiju njihovog određivanja u odnosu na narativni sloj, odnosno strukturalni nivo nosioca subjekta epizacije, koji se pojavljuje kao eksplicitan, granični ili punktualni, sve u zavisnosti od konkretne situacije, uzimajući u obzir pridodato istraživanje na pomenutim komadima nastalim u periodu od 1968. do 1970. godine, naš uporedni i sumarni pregled dijegetičkih tehnika na svim nivoima naracije izgledao bi ovako:

²¹⁸ Manfred Pfister, *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998, str.135.

		LJUBINKO I DESANKA (1964)	ČARAPA OD STO PETLJI (1965)	KRMEČI KAS (1965)	KAPE DOLE (1968)	DRUGA VRATA LEVO (1969)	PALA KARTA (1970)	NOĆNA FRAJLA (1989)	Σ
AUTORSKO EPIZIRANJE	autorski tekst	9	3	19	3	4	8	13	59
	naslovi scena	/	9	7	/	3	2	4	25
	natpisi	/	2	/	/	/	/	/	2
	montaža	/	3	/	/	/	/	1	4
EPIZIRANJE LIKOVIMA UNUTAR DRAMSKE IGRE	song	5	10	41	33	15	56	32	192
	komentar/ refleksija	4	33	6	13	5	7	23	91
	narativna replika	/	8	1	14	11	12	17	63
	govor u stranu <i>ad spectatores</i>	1	3	13	1	1	1	1	21
	solilokvij	4	5	3	/	2	/	2	16
	<i>ex persona</i>	2	/	10	/	/	/	/	12
	sentenca	6	9	12	5	/	1	2	35
	anahronizam	/	/	/	1	/	/	5	6
	ekspozicijska priča	/	/	1	/	/	/	/	1
	simultana replika/polilog	32	66	51	30	50	117	16	362
	monologizovan i dijalog	/	13	30	30	52	49	/	174
	dijalogizovani monolog	/	33	32	12	28	/	48	153
NEVERBALNO EPIZIRANJE		7	3	7	/	1	1	5	24

Grafikon br.11 Komparativni prikaz zastupljenosti tehnika epizacije

Ovaj uporedni numerički prikaz, sem zbirnih vrednosti koje ilustruju učestalost, participaciju u okviru opšteg sistema epiziranja, kao i frekventnost pojedinih tehnika tokom dve i po decenije autorovog dramaturškog rada, omogućavaju i kvantitativnu hijerarhizaciju tehnika s posebnim osvrtom na nekoliko karakterističnih pojava:

- Fisterov repertoar tehnika epizacije, koji se uglavnom bazira na opšteistorijskim, a ređe konkretnim poetološko-dramskim modelima, ne samo da ne može biti konačan

– kako i sam autor napominje – već u ovakvim slučajevima podrazumeva obavezna proširenja i dopunska tumačenja;

- donekle paradoksalno, Fisterova klasifikacija dijegetičkih tehnika na primerima obrađenih Popovićevih komada pokazuje strukturu „obrnute piramide“ – na samom začelju nalaze se tehnike koje su karakteristične za **esPLICITNO** udaljavanje sa N1 nivoa razmene, kao što su *govor u stranu (ad spectatores)*, *ex persona* i *solilokvij*; *anahronizmi*, *sentence* i *narativne replike*, koje su po Fisteru tehnike graničnog epiziranja, tek u neznatnom ukupnom opsegu povećavaju udeo verbalne dijegeze likova u intersubjektivnoj sferi komunikacije, dok se oblici reflektivnog govora, a posebno *komentara*, preporučuju kao relativno učestalo (u kvantitativnom smislu), ali zato kompleksno sredstvo pomeranja dijegetičkih opsega dela, budući da komentar kao fenomen deluje i samostalno, ali i kao pridružena epska efektivna drugim tehnikama epizacije, zbog čega povremeno dolazi do udvajanja ili čak multipliciranja dijegetičkog efekta. Primere nalazimo u situacijama kada *simultano repliciranje* ili *korralno oglašavanje* (grupe likova) zbog objektivnog distanciranja (verbalnog i neverbalnog) u odnosu na ostale aktivne adresate, ili pak apstraktnosti verbalnog sadržaja samo po sebi podrazumeva udaljavanje sa N1 nivoa, dok istovremeno tako oblikovana dijegetička tehnika predstavlja komentar radnje ili drame; slične situacije imamo i u primerima kada, na primer, monologizovani dijalog prestaje da bude samo stvar verbalne akrobatike (teatralizacije, literarizacije, sonorizacije), već se konačnom adresatu poruka na ovaj način upućuje pre svega kao komentar radnje/drame/sveta;
- statistički udeo *autorskog subjekta* u odnosu na ukupnu epsku građu ne odslikava suštinu funkcionalne participacije ovog sveprisutnog narativnog sloja u konstituisanju složene mreže mimetičko-dijegetičkih odnosa, imajući u vidu da je sam sižejni okvir većine analiziranih komada strukturno uokviren autorskim „ja“ u vidu pomoćnog autorskog teksta, sistematskog naslovljavanja scena i delova rukopisa, ali i montažnim partiturama koje razaraju svaku mogućnost linearne recepcije dramskog narativa;
- statistički najveći, najfrekventniji i na opsege epskih komunikacijskih struktura u dramama Aleksandra Popovića najuticajniji narativni sloj teksta, pripada verbalnom udaljavanju sa interno-dramskog nivoa likova uključenih u radnju; ovaj nivo epske

subjektivnosti u Popovićevom slučaju apsolutno dominira građom komada, počev od autorove inicijalne, pa sve do finalne stvaralačke faze;

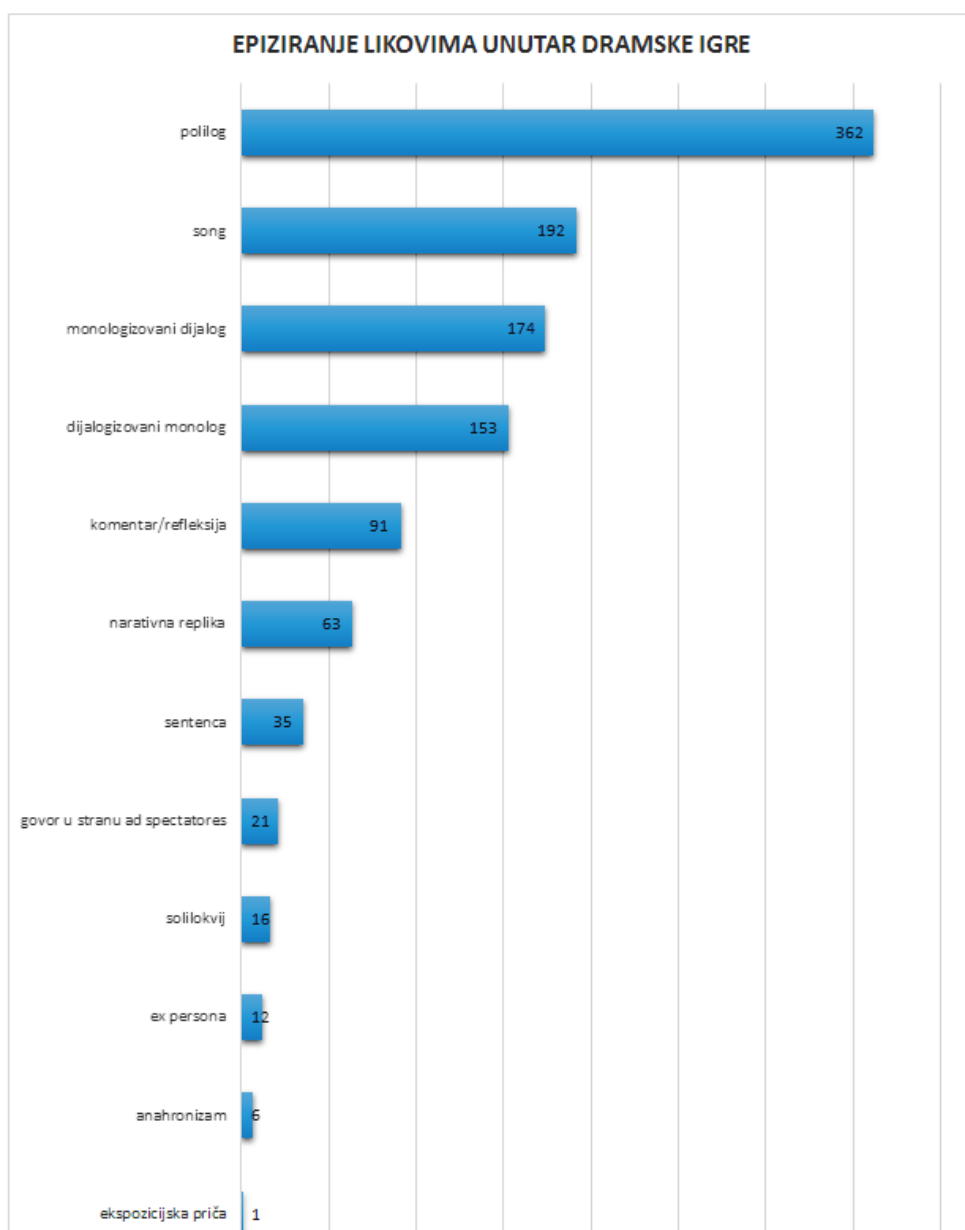
- izuzimajući song, kao najfrekventniju **eksplicitnu** tehniku epizacije likovima na NI nivou, u samom vrhu sredstava koje Popović sistematski koristi za „očuđenje“ svog dramskog diskursa, a koja su proistekla iz specifičnog lingvističko-retoričkog ustrojstva dramskog govora i prirode dramske igre kao jedne od emanacija tog govora, jesu kompleksne diskurzivne pojave, koje *per se* ne pripadaju Fisterovom registru dijegetičkih tehnika, ali koje suvereno dominiraju onim slojem dramskog teksta čiji je subjekt epskog posredovanja lik pripadajući radnji; *monologizovani dijalog*, *dijalogizovani monolog*, a posebno *polilog* („razuđeno“ dijalogiziranje, simultano repliciranje, koralnost), kao prelazne dijaloške, odnosno retoričko-diskurzivne forme komunikacijskih poremećaja, nisu pojave koje same po sebi nesumnjivo utiču na prekid ili narušavanje odnosa na intersubjektivnom nivou; kod Popovića, međutim, s obzirom na prirodu dramske igre, pre svega ludički koncept uslovljen ekspresivnom lingvističkom formom, kao i specifičnim ustrojem vremensko-prostorne deikse, pomenute dijaloške varijante predstavljaju integralni deo metafikcionalnog ili autotematskog nivoa dramske igre, te se u pogledu linearnosti i kauzalnosti dramske naracije nameću kao blokovski prekidi ili umetnute partiture, nezavisne od osnovne tematske linije, motivske građe ili određenog dramskog konteksta; kao takve, one predstavljaju dijegetički fenomen *par excellence*, jer ih Popovićeви likovi realizuju isključivo putem zauzimanja određene (često i naglašene) distance u odnosu na osnovni sintagmatski tok, upotrebom refleksivnih retoričkih formi, naglašavanjem liričnosti u izražavanju (rimovanjem, stihomitijom), dok u takvom komunikacijskom kontekstu adresati prestaju da budu verodostojni i nesumnjivi (zamena PR za PR4), budući da se pritom granice horizonta svesnosti likova pomeraju u pravcu njihovog tendencioznog prekoračenja;
- indikativna je činjenica da je na odabranom uzorku od sedam komada Aleksandra Popovića, ukupan zbir monologizovanih dijaloga i dijalogizovanih monologa približno jednak konačnom broju poliloški oblikovanih delova teksta i govori o autorovom doslednom i sistematičnom forsiranju svih raspoloživih tehnika koje po

Fisteru spadaju u divergentno kodiranje smisla dramskog teksta i naposljetku proishode u pomenute forme komunikacijskih poremećaja²¹⁹;

EPIZIRANJE LIKOVIMA UNUTAR DRAMSKE IGRE

Ukoliko prihvatimo činjenicu da je takozvana preskriptivna (aristotelovsko-hegelovska) teorija drame zagovarala unapred pretpostavljene odnose diskurzivnih elemenata, koji podrazumevaju determinisanost u odnosu na ontološke pojmove, kao što su moguće–nemoguće–optativno, onda Sarazakov pojam dedramatizacije u savremenoj drami ne znači samo napuštanje tog dramskog modela, već i njegovu rekonstrukciju, neretko i putem same dekonstrukcije. U slučaju Popovićevog dramskog modela, to podrazumeva proširivanje asocijativne i semiotičke dimenzije dela pre svega specifičnim retoričkim formama izražavanja likova na intersubjektivnom nivou. Komunikacijski efekti upotreba takvih formi daju jasnu hijerarhijsku sliku novih instrumenata kojima se unutar dramske strukture uspostavljaju posrednički komunikacijski odnosi. Ta sredstva ne samo da determinišu značajniji deo dijegetičke mreže koja dominira Popovićevim dramaturškim postupkom, već opredeljuju same osnove njegove dramske poetike u pravcu jednog decentriranog diskursa, u kojem se jezik koristi tako da udaljava od komunikacije, dok se likovi u tom procesu pozicioniraju krajnje problematično i upitno u odnosu na osnovne sintagmatske linije koji radnju opredeljuju u pravcu daljeg odvijanja. Sledeći grafički prikaz numeričkog opsega ovih pojava ilustruje prethodnu tezu:

²¹⁹ Videti: Manfred Pfister, *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998, str.199.



Grafikon br.12 Hijerarhijski prikaz tehnika epizacije na uzorku od sedam drama

Počev od *komentara*, pojave koja je po svojoj prirodi direktno suprotstavljena svakoj apsolutnosti drame i koja se kao liminalna tehnika epizacije po intenzitetu pojavljivanja nalazi negde na sredini gornje hijerarhijske skale, prelazni oblici dijaloškog izražavanja (monologizovani dijalog, dijalogizovani monolog i polilog) u odnosu na sve ostale eksplicitne, ali i granične oblike dijegeze – kao što zbir uporednih kvantitativnih parametara na uzorku od sedam Popovićevih komada pokazuje – imaju apsolutni primat. Upotreba *monologizovanog dijaloga* – koji kao pojava nije identifikovan jedino u prvom Popovićevom komadu (*Ljubinka i Desanka*) – pokazuje tendenciju rasta i doslednog forsiranja sve do završne autorove faze.

Posebno su ilustrativni i primeri monologizovanja dijaloga iz komada *Druga vrata levo* (1969), koji pored usmeravanja poruke ka eksternim nivoima komunikacijskog sistema, postižu efekat visoke sonornosti, krajnje aluzivnosti i signaliziranje igre kao osnovnog principa na kojem funkcionišu nizovi scena:

OCA: Ovde sanduk, onde tuč!

BOŽIJA: Tamo pamuk, amo ključ!

OCA: Ovde dveri, onde rak!

BOŽIJA: Tamo zveri, amo smak!

OCA: Ovde alarm, onde splin!

BOŽIJA: Tamo standard, amo čin!

OCA: Ovde noga, onde keks!

BOŽIJA: Tamo dogma, amo seks!

OCA: Ovde vreća, onde draž!

BOŽIJA: Tamo sreća, amo laž!

OCA: Ovde duga, onde kič!

BOŽIJA: Tamo kuga, amo bič!²²⁰ (str.574-575)

Pored visokog fiktivnog konsenzusa između likova koji izvode ovaj duolog, evidentna je i ekspresivna jezička polifunkcionalnost u iskazima, koja, usmerena na pošiljaoca sugerije određeno stanje i uspostavljanje odnosa sa drugim likom na osnovu zajedničke intencije. Stihomitija takođe spada u srodne pojave i doprinosi prevazi melodičnog dela iskaza nad njegovim verbalno-logičkim smislom, a istovremeno kao lirsko oneobičavanje situacije, u komadu *Druga vrata levo* predstavlja i pretekst za scensku igru (razbrajalice), opet u vidu monologizovanog dijaloga:

JABLAN: Ja ti se zavlačim...

GOLUBICA: Ja ti se kačim...

SVAT: Ja ti hladim...

SULITNJA: Ja ti kadim...

TANTUZ: Ja ti gmižem...

SODA: Ja te ližem...

²²⁰ Aleksandar Popović, *Drame*, Verzal press, Vojnoizdavački zavod, Beograd, 2001.

(...)

TANTUZ: Znači, golo na golo?

SVAT: Naokolo, okolo?

GOLUBICA: Na nos ti se nabolo! (str.578)

Druga perspektiva u analizi dijaloške sintakse, dakle pozicija krajnje nepovezanosti između sukcesivnih replika – *dijalogizovani monolog*, jedna je od temeljnih retoričkih pretpostavki ukupnog Popovićevog dramskog stvaralaštva, a ona je i značajan faktor prepoznavanja njegovog specifičnog manuskripta. U poslednjoj fazi Popovićevog angažmana, kao što statistika pokazuje, dolazi do intenziviranja upotrebe ove retoričke forme, posebno u komadu *Noćna frajla*. Vredi napomenuti da se u tom istom komadu, s druge strane, pojavljuje minimalan broj replika koje učestvuju u izgradnji poliloških celina, i to isključivo u poslednjoj sceni koja je i koncipirana kao razgradnja postojećih dijaloga, njihovo beskonačno rasparčavanje, usitnjavanje i koralno ponavljanje u izvan-kontekstualnom obliku. Opseg pojavljivanja dva srodna oblika retoričke organizacije dijaloga – *monologizovani dijalog* i *dijalogizovani monolog*, na odabranom uzorku komada, pokazuju približno istu frekvenciju upotrebe (153/174 replika pripadajućih epskim formama dijalogiziranja), dok je *polilog* dominirajuća forma postizanja dijegetičkih efekata u “najeepskim” komadima koji su bili predmet obrade, a to su *Čarapa od sto petlji* i naročito *Pala karta*, to jest “scenski obris” u kojem se ova pojava identifikuje u opsegu od čak 117 replika likova pripadajućih N1 nivou komunikacije. Organizacija dramskog govora u ovakvim partiturama (poliloškim celinama), kojih u *Paloj karti* ima ukupno trinaest, ne računa niti na tematsko, niti na semiotičko jedinstvo replika većeg broja likova, s tim što je efekat takav da se doima kako “nije reč o različitim osobama, već o glasovima naslaganim jedni u druge”²²¹. Da dijegetički efekat bude složeniji nego što to opisuje Sarazak, u slučaju Popovićevih komada ovo dijaloško raznoglasje poprima oblik stihovanog (rimovanog) repliciranja, gde je jedini konsenzus među likovima samo glasovno sazvučje:

SVI: Hoćemo sve do kosti...

STOKUĆA: Mi smo ovde tek kratkotrajni gosti...

SVI: Hoćemo sve do kosti...

²²¹ Žan-Pjer Sarazak, *Poetika moderne drame: od Henrika Ibzena do Bernara-Mari Koltesa*, Clio, Beograd, 2015, str.148.

SELEN: I dobro sunce može oči bosti...
SVI: Hoćemo sve do kosti...
BOGDANOVICA: Sukob će ambis problema da premosti...
SVI: Hoćemo sve do kosti...
KLIS: Možda će to jako boleti, oprostite...
SVI: (naizmenično, završno) Hoćemo sve do kosti...²²² (str.189)

U jednoj od didaskalija, koja bi trebalo da putem dopunskog (autorskog) objašnjenja pojasni funkciju ovakvog vida dramskog govora likova u komadu *Pala karta*, sam autor kao da daje direktno i nedvosmisleno uputstvo – “njihovo očajanje prerasta u **opštu razmenu**” (podvukao D.P):

SUKERICA: Hoće li se ikada steći uslovi za realno reteriranje ma kog već odigranog istorijskog čina.
ZVONARA: Otac se nikada ne rađa od sina...
STOKUĆA: Padne li kralj.
SELEN: Padne li dama.
BOGDANOVICA: Padne li as.
ZVONARA: Nepovratno je... pala karta.
KLIS: Pala karta.
SVI: Da.
PILA: Pala karta.
SVI: Ne.
ŠEBEK: Pala karta.
SVI: Je. (str.206-207)

Sličan koncept poliloga sproveden je i u komadu *Druga vrata levo*. Konkretni kontekst je nešto apstraktniji, gotovo lirski, pa samim tim i replike likova bivaju manje utemeljene u internodramskoj situaciji i sve slabije usmerene u pravcu bilo kojeg konkretnog adresata na N1 nivou komunikacije:

GOLUBICA: Volim, kažem, volim...

²²² Aleksandar Popović, *Nega mrtvaca i druge drame*, Prosveta, Beograd, 1996.

SVAT: Kažem smrti, tiho, mirno preko praznog stola...

SODA: Niti jedem, niti prestajem biti gladna, kao priroda stvari...

TANTUZ: Jedino me plaši nepokorna otuđenost sveta i proizvodnih sredstava za proizvodnju...

SULITNJA: Ubaci mi jednu atomsku u poštansko sanduče...

JABLAN: Sve nešto napola, i tamo i ovamo, vuče...

GOLUBICA: Živim u drvetu, u vodi, u kamenu...

SVAT: Živim visoko ali ne naveliko... (str.586)

U sedam obrađenih komada, ukupan broj replika pripadajućih poliloškim strukturama “usamljeničkog govora”, ovog ili sličnog tipa, veći je od bilo kog drugog verbalnog uspostavljanja posredničkog sistema od strane likova pripadajućih radnji. Sarazakova “raskidana polifonija” ili “usamljenički polifonijski govor”²²³ na odabranom uzorku Popovićevih komada obuhvata približno deset procenata ukupnog verbalnog potencijala. Ukoliko se vratimo na osnovnu premisu dijaloga kao temeljnog principa prikazivanja (mimeze), ovakvi oblici pseudodijaloga preporučuju se kao antipodne pojave koje u ogromnoj meri ukidaju svaku dramsku apsolutnost i u slučaju Aleksandra Popovića u registar tehnika dijegeze uvode sasvim nove principe i oblike uspostavljanja epskih komunikacijskih struktura. Duboko poremećena komunikacija među likovima ne upućuje samo na činjenicu da u dijaloškoj razmeni ne postoji ni minimalni kosenzus, već se logičkom i sonornom kakofonijom konstituše poseban asocijativni plan formulacije smisla koji izlazi iz okvira formalnih odlika dramskog teksta. Kao takav, određeni sloj teksta svojom organizacijom se preporučuje i kao **scenski tekst**, koji se može tretirati u duhu estetike postdramskog. U pitanju su nizovi komunikacijskih prekida koji ne nastaju samo kao posledica formalnog nepostojanja elementarnog semantičkog saglasja među iskazima likova, već su u tim prekidima – u replikama koje naginju krajnjoj periferiji komunikacijskog sistema – oličene duboke ljudske, društvene, istorijske, kulturne i civilizacijske protivurečnosti. Popovićevi likovi iz rane faze retko podležu dinamičkoj karakterizaciji i u svojim iskazima ostaju dosledni sopstvenim načelima i pogledima na svet čak i onda kada su svesni da greše i da će zbog toga postradati ili snositi određene konsekvence (Bora šnajder). U situacijama u kojima dolazi do potpunog značenjskog nesuglasja između susednih replika Popovićevih likova, gde je veza asocijativno-

²²³ Žan-Pjer Sarazak, *Poetika moderne drame: od Henrika Ibzena do Bernara-Mari Koltesa*, Clio, Beograd, 2015,149.

apstraktna, a ne logičko-kauzalna, jer su kodovi kojima služe nepodudarni, likove slabo povezuje neki objektivni kanal komunikacije. Takve situacije karakteriše takozvano *odsustvo semantičke izotopije*²²⁴, budući da u njima dolazi do delimičnog ili potpunog semantičkog prekida u relacioniranju replika. U verbalnim iskazima likova, dakle, izostaju logične reakcije na temu na kojoj insistira dijaloški partner, zbog čega se likovi ne nadovezuju jedan na drugog, već započinju novu i samostalnu temu, što konačno i dovodi do zastoja u komunikaciji, odnosno do utiska da se likovi međusobno ne razumeju, pa čak i da intenciozno insistiraju na takvim pozicijama.

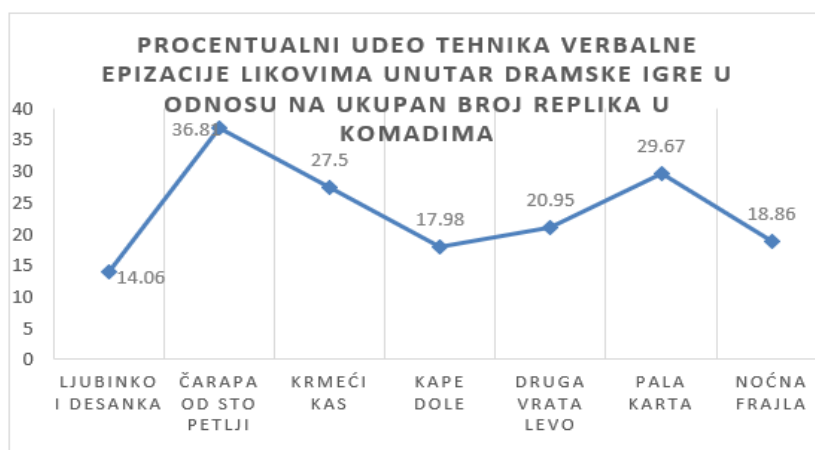
Donja tabela ilustruje procentualni udeo tehnika verbalne epizacije likovima na N1 nivou u odnosu na ukupan broj replika u komadima:

	<i>LJUBINKO I DESANKA (1964)</i>	<i>ČARAPA OD STO PETLJI (1965)</i>	<i>KRMEČI KAS (1965)</i>	<i>KAPE DOLE (1968)</i>	<i>DRUGA VRATA LEVO (1969)</i>	<i>PALA KARTA (1970)</i>	<i>NOĆNA FRAJLA (1989)</i>
<i>ukupan broj replika u komadu</i>	384	489	728	773	783	819	774
<i>procentualni udeo tehnika verbalne epizacije likovima unutar dramske igre</i>	14.06%	36,81%	27,5%	17.98%	20.95%	29.67%	18,86%

Grafikon br.13 Procentualni udeo tehnika verbalne epizacije I

Nešto ilustrativniji prikaz ove uporedne statistike pokazuje rast i opadanje dijegetičkih tendencija na ovom diskurzivnom nivou dramske strukture sa “pikovima” upravo kod pomenutih komada. U *Čarapi od sto petlji*, koja je u pogledu epizacije likovima uključenih u radnju, komad sa najčešćim uspostavljanjima posredničkog komunikacijskog sistema, od tehnika dijegeze izdvajaju se komentar, to jest refleksivno verbalno oglašavanje, kao i dijalogizovani monolog, dok u komadu *Pala karta* prerogativi epizacije pripadaju songovima i poliloškim oblicima dijalogiziranja:

²²⁴ Manfred Pfister, *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998, str. 225.



Grafikon br.14 Procentualni udeo tehnika verbalne epizacije II

Konačno, *komentar* kao pluralno sredstvo dijegetičkog upliva na apsolutnost drame i odsustvo koncentracije, najavljuje svoje varijabilno ali konstantno pojavljivanje tokom opisane stvaralačke horizontale u Popovićevoj poetici koja inklinira ka uspostavljanju N2 komunikacijskog nivoa u okviru dramske naracije. Između ostalih pobrojanih principa, Popovićeva dramska poetika u svojoj idejnoj osnovi predstavlja vehementnu kritiku materijalističkog pogleda na svet. Njegov (anti)junak, veliki u trpljenju i iznošenju epohalnih tereta, ali slab pred izazovima „slasti i vlasti“, u stanju je da velikom brzinom prevaljuje put od glasnog i obespravljenog do nezasićenog i tiranina. Njegova prikriivena žudnja za materijalnim dobrima i komforom koji mu po društvenom poretku i objektivnim sposobnostima ne pripada, možda je najočitija upravo u komentarima, koji u formalnom smislu narušavaju iluziju (fiktionalnost) njegovog scenskog prisustva, ali je istovremeno pojašnjavaju i tumače zauzimanjem jedne dopunske perspektive. Zato su čitavi nizovi komentara raznih zlopolgleda, frajli, krpiguza, klonfera, raspopa, prilivoda, bulumenti i „ljudi bez glave“, usmereni na beskonačni registar pojmova koji simbolizuju materijalnu i hedonističku požudu, a svode se na ono što Erika Fišer Lihte jednostavno definiše kao održavanje *physis*²²⁵.

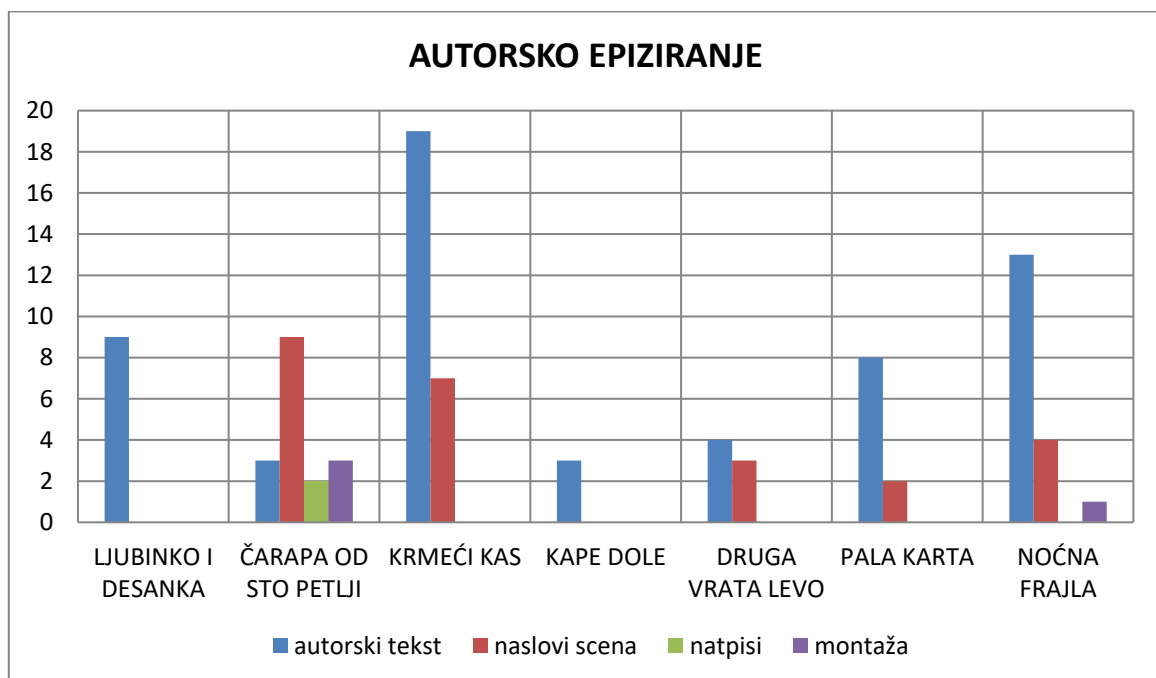
Banalni život provincijskih marginalaca, lišen svake istorijske izuzetnosti, karakteriše isti takav diskurs – u scenskoj radnji, kao i u dijalogiziranju. Pokušaj da se prevaziđe situacija egzistencijalnog determinizma, a to znači konačnog bezizlaza, jeste neočekivan, otrežnjujući, ponekad i sočan komentar, kojim likovi na trenutak nadilaze konkretnu situaciju i time istovremeno prekoračuju granicu svoje objektivne svesnosti, znanja i uvida u prezent. Upravo iz tog razloga komentar je kao dijegetički fenomen nezamenljiv instrument dekonstrukcije (koncentracije i apsolutnosti) dramskog narativa. Nosilac komentara i njegovog potencijala za

²²⁵ Erika Fischer-Lichte, *Povijest drame II*, Disput, Zagreb, 2011, str.206.

dedramatizaciju, za Sarazaka je takozvani „lik-svedok“, pojava koja evokacijom i retrospekcijom opisuje sadašnost, koja se radije seća, pripoveda, peva ili pribegava opsesivnoj logoreji, nego što je spremna da deluje, a ipak se u tom procesu ne nameće kao klasični pripovedač ili spoljni narator. Potvrđujući svoje scensko prisustvo putem brojnih komentara, Popovićev lik definiše odnos fikcionalnog sveta – kojem samo delimično pripada jer ima sposobnost da ga napušta po logici sopstvenih prohteva – i sveta publike čija stvarnost lako može biti prepoznata u verbalno-semantičkom potencijalu upravo tih komentara. Na taj način komentar postaje sredstvo fragmentarnog (Fister bi rekao punktualnog) razotkrivanja individualnih i društvenih matrica koje se pred očima krajnjeg recipijenta objektiviraju kroz nebrojene forme variranja i ponavljanja.

AUTORSKO EPIZIRANJE

Pređočena analiza tehnika kojima se uvode posrednički komunikacijski odnosi od strane autorskog „ja“, pokazuje početno kolebanje u vezi sa elementima koji obeležavaju ovaj narativni nivo teksta, kao i intenciju autora da sve slobodnije, ali i u sve većem opsegu, primenjuje principe autorske epizacije. Ovaj vid dedramatizacije spada u one dijegetičke strukture koje pisac – kako donji skalarni prikaz ilustruje – vremenom dozira, sve eksplicitnije, ali i sve doslednije, ustaljujući prisustvo autora na periferiji komunikacijskog sistema svog dramskog rukopisa:



Grafikon br.15 Hronološki prikaz frekventnosti pojedinačnih tehnika autorske epizacije

Predstavljeni grafikon očitava nekolike osobenosti uticaja autorskog subjekta na komunikacijski sistem na specimenu od sedam odabranih komada Aleksandra Popovića. Dok je u početnoj fazi evidentno ispitivanje najrazličitijih mogućnosti upotrebe *autorskog teksta*, dakle jedne od najeksplicitnijih tehnika autorskog uspostavljanja posredničkog sistema, kasnije se njena upotreba ustaljuje i pokazuje tendenciju kontinualnog rasta ka finalnoj autorovoj fazi stvaranja. Uvođenje ove tehnike autor prvobitno sprovodi sa nejednakim ambicijama i u različitom opsegu (od minimalnog prisustva u *Čarapi od sto petlji* do maksimalnog forsiranja u *Krmećem kasu*), sve do pojave komada *Kape dole*, što je trenutak od kada ova tendencija konstantno raste. U toj sledećoj fazi, zaključno sa *Noćnom frajlom*, Popović sistematski razvija prisustvo autorskog subjekta u smislu žanrovskih određivanja, opštih uvodnih komentara, rediteljskih uputstava, opisa stanja likova i dramskih situacija, lirizacija/literarizacija, interpretativnih perspektivizacija i deskripcija. Razmere ove pojave postaju jasnije kada se na sledećim primerima ustanovi intencioznost i epska dubina poruka koje dolaze sa nivoa autorskog „ja“, koje iz domena sekundarnog (autorskog) teksta nagoveštavaju radnju i delove tematskog konteksta: „Kad se sanja bludnog stanja“ (*Bela kafa*), „Sneva se u rodu, i napose“ (*Pazarni dan*), „Kad se sniva tad se zbiva“ (*Noćna frajla*), „Događa se u glavi, u snu i na javi“ (*Komunistički raj*), „Svetlost danja i ona druga, kad se sanja“ (*Nega mrtvacu*).

To nije slučaj i sa *naslovljavanjem scena*, što se kao pojava druga po ustaljenosti u nejednakim amplitudama javlja sve do poslednjeg Popovićeovog komada. Reč je o prepoznatljivoj i za pisca omiljenoj tehnici, kojoj on pribegava u svim po obimu većim komadima na nivou čitavog opusa. Sem pomenutih, treba posebno naznačiti one kao što su *Smrtonosna motoristika*, *Razvojni put Bore šnajdera*, *Kus petlić*, *Bela kafa*, *Mrešćenje šarana*, *Mravlji metež*, *Komunistički raj*, *Ružičnjak* i poslednji Popovićeov komad, *Baš-bunar*. Po stepenu upotrebe i uticaju koje ova tehnika ima na celokupnu poetiku dela, prednjači *Čarapa od sto petlji*, dok su *Ljubinko* i *Desanka*, kao i komad *Kape dole*, od retkih na nivou čitavog opusa u kojima ova pojava nije identifikovana. *Čarapa od sto petlji* karakteristična je i po upotrebi brehtovskih *parola/natpisa* (po zidovima), kao eksplicitnih tehnika autorske epizacije, kao i po najvećem stepenu upotrebe *montaže*, o čemu je detaljno bilo reči. Na ovom diskurzivnom nivou teksta, ne ulazeći u funkcionalnu ulogu autorskog subjekta – koja po snazi kojom prožima dramski tekst najčešće nadilazi kvantitativni opseg svoje participacije – od obrađenih komada ističu se, pre svega, *Krmeći kas* (26 pojedinačnih slučajeva autorskog epiziranja), *Noćna frajla* (18) i *Čarapa od sto petlji* (17).

Sa Popovićeovim dramaturškim sazrevanjem rastu njegova sloboda i tendencija da akcentovanjem sekundarnih, odnosno aluzivnih i metonimijskih slojeva teksta, recipijentu šalje

dopunsku zalihu informativnosti. Put koji je prevalilo autorovo stvaralaštvo, određuje i autora samog, a to je, kako je to neko tačno primetio, preobraćenje od „pesnika komedije u veštog komediografskog zanatliju“²²⁶. Popovićev “zanat”, kojim on otvoreno objavljuje svoje prisustvo na marginama dramskog materijala, postaje prepoznatljiv, reklo bi se, zaštitini znak njegovog rukopisa. Autorovi komentari, natpisi, naslovljavanja i markiranja najrazličitijih pojava, još u inicijalnoj fazi postaju deo obaveznog repertoara dramskih, odnosno epskih tehnika inkorporiranih u telo drame. Već u komadu *Druga vrata levo* iz 1969. godine, u uvodnom opisu ambijenta u kome se radnja odigrava, autor apstraktno naznačava da je u pitanju “ambijent sinkopiranog sna o rajju”. Autorski tekst u komadu *Pala karta* odlikuje se još većim stepenom apstrakcije i lirizma – “ostalnih sedam postavljeni kao spomenik u spomen umoru usnulih radnika na teškom radu, šumovi umornog sna”, dok su ambijenti u kojima se odvija radnja komada *Mravlji metež* – “osvit na zvezdanoj stazi”, odnosno “prohladno praskozorje na Vilinskom guvnu”.

Neredovnoj pojavi naslovljavanja pojedinih scena treba dodati redovno isticanje podnaslova komada. Reč je o živopisnim, često dvosmislenim ili krajnje apstraktnim sintagmama, kojim autor podvlači osnovno značenje dramskog teksta i upućuje na šire kontekste (društvene, istorijske, ideološke). Ovim pišćevim odrednicama prekoračuju se, dopunjuju ili pojačavaju granice scenske semiotike. Tako je komad *Mrešćenje šarana* “scenska roto-baza u pet oštih faza”, *Pazarni dan* su “scenski belezi za jedan davnašnji san, tri puta na dan”, *Put za Lešće* – “ukrštene reči za mali teatar”, dok je komad *Ružičasta noć* – “scenski obris za glinu, testo, varzilo i šafran”. Najosobniji podnaslov nesumnjivo pripada komadu iz zrele autorove faze – *Pala karta*, gde pisac odista epski pojašnjava kako je u pitanju “glumački deseterac za aktiviranje scene s fitiljom u gledalištu, sa sedam ključnih pitanja o pojasu”. Podnaslovi komada pojavljuju se isključivo u funkciji autorovog epskog komentara (radnje, drame, sveta), sa tendencijom da značenjski obuhvate čitav entitet drame, a čiji je adresat isključivo empirijski recipijent. Ovim osobenim postupcima, nedosledno, ali kontinuirano sprovedenim kroz čitav dramski opus, Aleksandar Popović uspostavlja posrednički komunikacijski sistem u najeksternijem delu teksta.

²²⁶ Vladimir Stamenković, *Pozorište u dramatisovanom društvu*, Prosveta, Beograd, 1987, str.209.

ZAKLJUČNA RAZMATRANJA

O LIKOVIMA POPOVIĆEVIH DRAMA

Delo dramskog pisca aktuelno je u onoj meri u kojoj su njegovi dramski likovi, bez obzira na vremensku distancu, još uvek intrigantni, inspirativni i koncipirani dovoljno široko da na stare teme progovore na nov način, saglasan zahtevima novih poetika ili novim rediteljskim interpretacijama. To otvara pitanje vanvremenosti Popovićevih likova, koji nisu ni dovršene psihologije, ali ni pojave u potpunosti lišene individualnih karakteristika. Oni su kao reprezentanti jednog specifičnog mentaliteta, naravi i kolektivne psihologije, koji o sebi i svetu kojem pripadaju više saopštavaju muzikalizacijom govornih činova no govorom samim, paradigmatične pojave, prepoznatljive u najrazličitijim društvenim kontekstima. Jasno je da Popovićevi likovi ne pripadaju tipologijama klasične komediografske tradicije, a još manje predstavljaju karaktere po modelu psihološki determinisanih pojava, kao što je to, na primer, slučaj u građanskoj drami.

Za profil većine Popovićevih likova – pogotovo iz rane stvaralačke faze i na primerima analiziranih komada – moguće je primeniti Sarazakovo stanovište, po kojem se takvi dramski likovi nalaze u određenom modalitetu „pogrešne mimeze“²²⁷, jer se njihov identitet konstituiše u rasponu od situacija krajnje simplifikovanosti (bez potrebne širine i jasne dubine) do potpunog izobličenja, kakve često nalazimo kod Popovića, jer se njegovi likovi prezentuju kompulzivnom logorejom i foničnim verbalnim nizovima koje ne prati adekvatna gestualna radnja. Njihov naglašeni verbalni aktivizam stoji u suprotnosti sa njihovom aktivnom pasivnošću na sceni, koja sama po sebi nije namenjena pokretanju bilo kakve progresije, već implicira pasivnost radnje i remećenje svake uzročno-posledične logike. Popovićevi likovi kao pluralne pojave, koralne građe, skloni simultanim eksklamacijama, veoma refleksivni, ali i kadri da vispreno (i aluzivno) komentarišu sadašnjost, lične i društvene odnose u njoj – uprkos svom statusu socijalno marginalizovanih pojava – bez svake sumnje, u svojim najvatrenijim verbalnim okršajima prekoračuju granice sopstvene svesnosti. Oni tada prestaju da budu svakodnevne pojave, oličene u birokratama, uzurpatorima ili gubitnicima, prevarantima ili prevarenima, lažnim stručnjacima, prostitutkama ili slučajnim prolaznicima i uspevaju da se transformišu u dualne pojave – u likove sa izraženim epsko-pripovedačkim i refleksivnim

²²⁷ Žan-Pjer Sarazak, *Poetika moderne drame: od Henrika Ibzena do Bernara-Mari Koltesa*, Clio, Beograd, 2015, str.115.

namerama, koji svedoče o tragikomičnim delovanjima epohe na pojednca i sposobnost tog pojedinca da se, bez obzira na priličan društveno-istorijski teret, neprestano uspravlja. Likovi koji uprkos svemu ne odustaju od svog osnovnog dramskog svojstva, proizvode na taj način efekat „istovremeno dramskog i epskog, unutarnjeg i spoljnog, nekog ko pati i ko posmatra“²²⁸. Svaki pojedinačni lik sadrži u sebi kolektivno (nacionalno) iskustvo i kad god se potencijal igre potroši, a njene poruke dosegnu nivo krajnje aluzivnosti, likovi se ne libe da to iskustvo i izražavaju, pa makar i sa prekidima, jer tri tačke između delova svake replike, u Popovićevom dramskom manuskriptu nezaobilazna su pojava, da bi se potom zaigralo ispočetka. U *Krmećem kasu*, sagledavajući svoju poziciju na kraju priče, Odor zaključuje: „...zar da izostanem? ... Gde svi Srbi, tu i ja!... ako bude kakve odgovornosti, kolektivno ćemo se braniti i odgovornost jedan na drugog prebacivati! ... (Hvata se u kolo, pa svi zaigravaju.)“

Zbog čega je retrospektivnost u verbalnim iskazima likova konstanta koja obeležava dramsko delo Aleksandra Popovića u svim njegovim stvaralačkim fazama? Upravo zbog činjenice da njegovi likovi imaju opsesivnu potrebu da kroz iskustva prošlosti – mahom tragikomična i gorka – osmišljavaju i komentarišu aktuelni trenutak, da se recipijentu preporučuju svojim „pogledom unatrag“²²⁹. To više nisu likovi klasične komediografije, uhvaćeni u odsudnom životnom trenutku, već je reč o pojavama opserviranim u jednom vremenskom kontinuumu, koji je krajnje neodređen i zato profan, neuzvišen, lišen velikih ideja i ideala, ograničen na iskustvo jedne male, često i banalne situacije, koja može biti slučajni susret u parku, sahrana neke anonimne osobe, građanska smrt pojedinca ili pak neodređeno čekanje nekoga ili nečega što se ipak ne pojavljuje do samog kraja. Upravo ta, uslovno rečeno, nereprezentativnost trenutka u kojem likovi ostvaruju svoju funkciju, ima snagu da diktira ponovljivost i optativnost na svim nivoima igre. Lik Ljubinka je u tom smislu nedvosmislen kada se na samom kraju komada, gledaocima – koji kao da su, nalik likovima na sceni, takođe samo slučajni prolaznici – obraća rečima: „možemo mi opet da igramo, ali samo s mojim špilom“.

Po Džonu Stajanu, veliko dostignuće savremene drame (koja po njemu počinje sa Čehovim), jeste isticanje situacija u kojima se sitni životni detalji udružuju sa pitanjima iz šireg društvenog konteksta, objedinjujući „socijalni pritisak sa ličnom agonijom“²³⁰. Naša je pretpostavka da su Popovićevi likovi koncipirani upravo kao mogući citati tih složenih odnosa,

²²⁸ Isto, str.129.

²²⁹ Isto, str.128.

²³⁰ Styan John, *The Dark Comedy: the Development of Modern Comic Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1968, str.89.

koji se u trenutku pojavljivanja na domaćim scenama odlikuju sinhronijskim, ali i dijahronijskim prožimanjem sa društvenom i civilizacijskom zbiljom. Shodno poetikama svojih savremenika (Beket, Jonesko), Popovićeви likovi takođe gube individualna svojstva, ali ne zbog pomanjkanja perspektive. Upravo na činjenici da na sceni postoje istovremeno i kao likovi – nosioci ukupnog komičkog i farsičnog potencijala, ali da su *ad hoc* izvođači-glumci, koji plan fikcionalnosti čine dvostrukim, poigravajući se planovima uokvirenog umnožavanja stvarnosti²³¹, odnosno scenske zbilje, ili su pak diskretni tumači autorovih aluzija, Popovićeви likovi mogu posedovati i višak perspektive.

U preseku izbora niza dramaturških postupaka – tema, kompleksnih sižea, aluzivnih metaslojeva dela, karnevalskog obilja motiva, eruptivne leksike, kao i čitavog niza dijegetičkih tehnika – koje Popović koristi u izgradnji svog scenskog entiteta, u kontekstu aktuelne poetike može se reći da su i sami likovi slojeviti i višedimenzionalni. Njihovi citatni profili ne referiraju nužno i jedino na oblast literature, odnosno teatra (komedija del'arte, kabare, bidermajer proza, epska i lirska poezija, sentimentalna drama, drama apsurdna), već bi se za njih pre moglo reći da predstavljaju derivate čiju logiku delovanja valja potražiti u tački preseka mnogostrukih uticaja – istorijskih, socijalnih, ideoloških, običajnih, folklornih, a na posletku i literarnopozorišnih. Drama Popovićeвог otuđenog čoveka, kako bi to rekao Sarazak, uprkos glomaznoj retorici i logorejičnosti, kao i zvučnom vokabularu koji je nemoguće vezati za psihologiju bilo koje realne pojave, potiče upravo iz njegove duboke usamljenosti i nesavladivog egzistencijalnog raskoraka između njegovog unutrašnjeg bića i spoljne stvarnosti koja postoji da bi to isto biće negirala na svim mogućim nivoima postojanja, a samim tim izlagala epohalnim izazovima i dovodila u situacije u kojima govor usamljenog pojedinca ima istu težinu i vrednost kao koralno oglašavanje gomile. Stoga, prava suština njegovog solilokvija ili pak koralnog vida obraćanja, svejedno, jeste monološka. “Koliko društveno ja, pod pogledom drugih, uspeva da se izrazi na višestruki i protivrečan način, toliko lično ja ostaje tragično nemo”²³². Razbijenog karaktera (etički i estetički), što po Sarazaku znači ogoljen do samog jezgra, Popovićeв lik predstavlja reflektivno-koralnu pojavu sa viškom supstance koja konačno ne doprinosi izgradnji, već razaranju njegovog primarnog identiteta. Nastavljajući da funkcioniše kao Lemanov *gestalt*, odnosno samo kao scenska pojava, Popovićeв lik teži krajnjim horizontima svojih zadatosti u dramskim okvirima – karakteriše ga upadljivi manjak ili upadljivi višak perspektive usmerene mahom ka (glagolskom) perfektu. Između njegove

²³¹ Videti: Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, CDU i TkH, Zagreb, Beograd 2004, str.216.

²³² Žan-Pjer Sarazak, *Poetika moderne drame: od Henrika Ibzena do Bernara-Mari Koltesa*, Clio, Beograd, 2015, str.114.

mozaički strukturane emocije sećanja s jedne, i sumorne anticipacije nejasne budućnosti s druge strane, biva opredmećeno mnoštvo neprisutnih likova. Njihovo sveprisutno odsustvo (ili odsutno prisustvo) čini da među njima lik na sceni teško i nesigurno ustanovljava sopstveni identitet i svoju poziciju između prošlosti i budućnosti.

“Prisutnost odsutnog ili odsutnost prisutnog”²³³ predstavlja stanje koje u najvećoj meri određuje prirodu dramskog govora, a time i profil Popovićevih likova, čije oglašavanje često predstavlja samo niz prelaznih monoloških formi – solilokvija. Bez obzira da li se radi o formalnom jedinstvu unutar određenog tematizovanog konteksta (monologizovani dijalog) ili o dispartnoj retorici nekog duologa (dijalogizovani monolog), govor Popovićevih likova konačno proishodi u monologizovanje višeglasja ili pak kolektivno oglašavanje iz perspektive jednog glasa (koralnost, simultano repliciranje), čiji retorički pabirci nikada neće obrazovati bilo kakvo dovršeno i celovito tematsko ili idejno jezgro. Stanje Sarazakove *pogrešne mimeze* jedan je od kvalifikata koji bi lako mogao važiti za većinu Popovićevih likova, čija motivacija da deluju u granicama scenskog prostora često najmanje zavisi od samog prostora, ali i od njihove sopstvene volje ili definisanog psihološkog habitusa. Tradicionalni lik, koji je „pokretač radnje, oslonac fabule, prenosilac identifikacije i garant mimezisa“²³⁴, u Popovićevoj nomenklaturi likova postaje suprotnost svim nabrojanim elementima drame u aristotelovskim okvirima.

Najčvršća uporišna tačka ispoljavanja Popovićevih likova jeste njihova svojevrsna emocija sećanja – konstantna potreba da se u prošlost vraćaju putem skokovitih refleksija, dubokih retrospekcija i aluzivnih *argumentum ad hominem* komentara, upućenih bez zazora drugim likovima kao vid svođenja “starih računa” i psihološke relaksacije od tereta epohe. Reklo bi se da su ovakvi postupci dramaturška sredstva za nadomeštanje stvarnosti prezenta, jer je za Popovićeve likove, koji redovno progovaraju i u ime samog autora, stvarnost u kojoj se nalaze opterećujuća, nenaklonjena, pa čak i represivna. U njihovim retrospekcijama, zaobilaženjima sadašnjeg trenutka, „fingiranjima“, kako bi oni to sami označili, nema ničeg uzvišenog, te poniženi i marginalizovani – ne samo geografski, već i egzistencijalno – u trenucima koji su lišeni autentične dramske događajnosti, često podsećaju na neke od Beketovih junaka. Za razliku od pomenutog dramatičara, Popovićeve likove ne pokreće metafizički impuls, koji bi provocirao njihovu logiku sećanja. Dok Beketov Krap (*Poslednja Krapova traka*), čiji je sadašnji trenutak sazdan isključivo od fragmenata prošlosti, pa čitavim

²³³ Isto.str.115.

²³⁴ Žan-Pjer Sarazak (priređivač), *Leksika moderne i savremene drame*, KOV, Vršac, 2009, str. 97.

nizom asocijacija, delića sećanja i kratkih evokacija diktira smisao drame, dotle se bračni par iz *Srećnih dana* prošlosti seća sa izvesnom rezignacijom i trenutnom, površnom egzaltacijom, tonući u pesak i mapirajući ključne trenutke uz pomoć materijalnih krhotina koje ih zatrpavaju. Naspram njihove fizičke, psihološke i egzistencijalne teskobe, stoje Popovićevi likovi, čija je logika sećanja usmerena pretežno ka složenoj mreži društveno-istorijskih odnosa sa nepromenljivom vertikalom, zbog čega događaji – pa i pojedine scene – imaju cikličnu strukturu i naginju ponavljanju. Senzacije Popovićevih likova imaju krajnje aluzivan karakter – epizode iz prošlosti uvode se u osnovni dramski tok kako bi se trenutna situacija dovela do očiglednosti, a po Popovićevom senzibilitetu, takvi ishodi su najčešće dovedeni do *ad absurdum* stanja, što potencijalnu radnju supstituiše nizom spontanih asocijacija, podstičući poslovičnu logorejičnost likova.

*

Shodno zaključku Mirjane Miočinović, kako je kod Popovića reč o pozorišnoj igri *par excellence*, odnosno principu igre koja je autogenerička, koja sama ustrojava scenska načela po kojima funkcioniše i koja je takve prirode da se zahvaljujući farsičnom vitalizmu likova obnavlja iz sopstvenih prosedea (da se re-konstituiše), sledi zaključak da su likovi koje u uvodnoj fazi dramskog stvaralaštva Popović izvodi na scenu, pre svega izvođači, ili bi u optativnom smislu to mogli da postanu u bilo kom trenutku dramske igre. Suočeni sa pojmom smrti (građanske, realne, farsične), Popovićevi likovi ne podležu njenoj biološkoj neminovnosti, već na nju odgovaraju vitalističkom igrom. Pišući povodom premijere *Smrtonosne motoristike*, u režiji Nebojše Komadine, Petar Volk unosi i jedno krajnje zanimljivo zapažanje: “Karakter, i kada se pojavljuju, više su neka ograničena stanja i iluzije nego jasno ocrtane ličnosti. U toj napregnutosti između scene i gledališta, kao realnog i iracionalnog, autor nalazi smisao svojih komada. On život oko sebe posmatra kao antikvarnicu, komision i otpad u isti mah. Sve ono čime se ljudi služe, ili odbacuju ili banalizuju, Popović skuplja na gomilu i od tog pravi svoje kolače.”²³⁵

Posmatramo li Popovićeve likove u širem kontekstu dramskih (i epskih) komunikacijskih modela, možemo uslovno zaključiti da su oni višedimenzionalni. Pored činjenice da ispunjavaju minimum zahteva da se nazovu *dramskim* likovima, jer poseduju

²³⁵ Petar Volk, *Pisci nacionalnog teatra*, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd, 1995, str.117.

širinu, dužinu i dubinu²³⁶, *dramatis personae* iz početne faze Popovićevog angažmana poseduju sposobnost da reprezentuju i svoje „epsko ja“, koje je u sistemu prenosa informacija nadređeno funkcijama dramskog lika, budući da poseduju nesumnjivu perceptivnu i kognitivnu superiornost, i naposljetku, kao suma svih mimetičkih i dijegetičkih procesa, likovi su reprezentanti najeksternijeg komunikacijskog sloja – „društvenog ja“, koje nadilazi prikazanu komunikacijsku organizaciju dramskih, odnosno narativnih tekstova. Ovim bi komunikacijska šema koju smo u prethodnim poglavljima detaljno komentarisali bila proširena, a novi komunikacijski nivo bio označen sa N5 i predstavljao bi sveukupnost odnosa jednog autora, to jest svih njegovih dela, njihovih imanentnih i potencijalnih značenja sa društvom kao zajednicom u najširem mogućem smislu.

²³⁶ Videti u: Manfred Pfister, *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998, str. 262.

POSTMODERNO I/ILI POSTDRAMSKO?

U dosadašnjem razmatranju i analizi epskih komunikacijskih struktura u dramama Aleksandra Popovića, više puta naznačili smo važnost nezaobilazne i po mnogočemu prekretno Lemanove studije *Postdramski teatar (Postdramatisches Theater)*. Sa zvučnom sintagmom u naslovu, ova studija predstavlja teorijski široko zasnovanu teatrološku raspravu, koja je svojim objavljivanjem 1999. godine, u nauci o izvođačkim umetnostima, na simboličan način označila kraj XX veka i milenijuma, izazivajući različita, neretko i oprečna mišljenja. Ono što ovu studiju čini posebnom, pa i kontroverznom – budući da se od objavljivanja pa sve do danas javljaju kritičari i oponenti Lemanovog viđenja postdramskog – jeste priznanje samog autora da njene ambicije ne idu u pravcu zasnivanja neke posebne i nove teorije u dramskim umetnostima, koje bi imale normativne i periodizacijske pretenzije, već da je pre reč o pokušaju analitičkog opisa brojnih teatarskih formi i stilskih elemenata jednog novog pozorišnog jezika, koji obuhvata čitav niz izvođačkih praksi i njihovih estetika u periodu od šezdesetih do devedesetih godina prošlog veka. Ono što dodatno privlači pažnju jeste činjenica da profesor Univerziteta u Frankfurtu kroz čitavu studiju ne nudi ni jednu celovitu, preciznu ili sveobuhvatnu definiciju neologizma „postdramsko“, ostavljajući prostor za različite hermeneutičke rasprave na temu odnosa tradicionalnog dramskog i „novog“ dramskog. U epohi postmoderne, i ovaj novi dramsko-pozorišni diskurs karakteriše diskutabilni prefiks „post“, koji po Lemanu ne upućuje na bilo kakvu strogo definisanu estetiku, već u obzir uzima skup pojava u brojnim izvođačkim praksama u naznačenom periodu druge polovine, odnosno kraja prošlog veka, što je period najintenzivnijeg pozorišnog angažmana Aleksandra Popovića.

Fenomen postdramskog za Lemana nije izolovan slučaj, već pre posledica čitavog niza dešavanja – počev od kraja XIX veka, zatim brojnih pozorišno-dramskih pojava u periodu moderne, ili takozvane *istorijske avangarde*, sve do *neoavangardnih* formi pedesetih i šezdesetih godina XX veka – sa naglaskom na procese koji su obeležili sve razvojne etape ovog pozorišno-dramskog fenomena, a to su autorefleksija, dekompozicija i postepeno međusobno razdvajanje elemenata dramskog pozorišta²³⁷. Pokušaj definisanja stilskih osobnosti postdramskog teatra, Leman vidi manje kao heurističku mogućnost, više kao tumačenje niza karakteristika zajedničkih brojnim teatarskim praksama druge polovine XX veka, ili jednostavnije, kao „uputstvo za gledanje“²³⁸, što podrazumeva i autorov stav da je u novim

²³⁷ Videti: Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, CDU i TkH, Zagreb, Beograd 2004, str.61.

²³⁸ Isto, str.107.

okolnostima recepcija (i refleksija) pozorišnog čina od suštinskog značaja u cilju tumačenja često ezoteričnih, ili kako se to uproščeno definiše, teško razumljivih postdramskih formi. Pojam koji Leman ističe kao primarno načelo postdramske estetike, jeste naglašavanje *znakovne paratakse*, odnosno postojanje principa dehijerarhizacije pozorišnih znakova i to pre svega u pravcu izmenjenog odnosa prema samom dramskom tekstu, koji bi po njemu trebalo da je semiološki ravnopravan sa ostalim elementima pozorišnog diskursa (telo, pokret, zvuk, svetlost, kostim, režija). U tako nehijerarhizovanom znakovnom sistemu dolazi do razaranja – u dramskim umetnostima tradicionalno prisutne – trijade *drama-radnja-podražavanje*, zatim do narušavanja autonomije dramskog teksta (apsolutnosti drame) i konačno do ukidanja koncentracije, to jest, insistiranja na samostalnosti i suodnosu delova drame, čime se i od recipijenta očekuje sinestetičko, odnosno fragmentarno i simultano opažanje. To podrazumeva prisusutvo različitih postupaka *dekonstrukcije* dramskog teksta, kao što su na primer kolažiranje i montaža – dva prepoznatljiva postdramska diskurzivna postupka nastala pod uticajem filmske umetnosti. Uopšte, razvoj medija, naročito tokom šezdesetih godina prošlog veka, njihov složen i mnogostruki uticaj na afinitete recipijenata, doprineo je radikalnoj izmeni u prihvatanju vizuelnih sadržaja – linearno-sukcesivno opažanje zamenjeno je simultanim, odnosno multiperspektivnim²³⁹. Suočen sa rasparčavanjem smisla celine, koja više nije mimetičke prirode, prinuđen na segmentirano opažanje, gledalac u sudaru sa postdramskim teatarskim događajem biva doveden u situaciju da se sam, po principu slobodno usmeravane percepcije, opredeljuje za određeni značenjski sloj, o čemu najbolje svedoči organizacija poslednje scene u obrađivanom Popovićevom komadu *Noćna frajla*.

U vezi sa aktivnom pažnjom primaoca poruke stoji i igra postdramskog teatra sa *gustinom znakova*, koja se s obzirom na prisutnost ili odsutnost određenih elemenata diskursa recipijentu doima kao „suvišak ili na drugoj strani primetnu istanjenost znakova.“²⁴⁰ Redukcija sistema znakova (manja gustina) implicira i veću receptivnu aktivnost gledaoca, što se u postdramskom teatru ostvaruje kroz naglašavanje „provokativnih praznina“²⁴¹ u vidu ogromnih (praznih) pozornica, svođenja gestualnosti na najmanju meru i korišćenje znakova kao što su odsutnost, tišina, i druge. Međutim, sagledavajući poziciju postdramskog teatra u okrilju epohe postmoderne, kao skupa korespondentnih i istovremeno međusobno kontradiktornih estetičkih principa, Leman nedvosmisleno zaključuje da se postdramsko pozorište ne ograničava samo

²³⁹ Isto, str.15.

²⁴⁰ Isto, str.115.

²⁴¹ Isto, str.116.

na odsustvo znakova, jer ne poznaje samo estetiku „praznih prostora“, nego se takođe objektivira i u sistemima gde dolazi do hipertrofije dramskih prostora.

*

Pomenutu Lemanovu studiju karakteriše još jedna pojava, a to je odsustvo nekog značajnijeg komentara na temu suodnosa pojma postdramskog i poetičkih načela *postmoderne* (kao skupa estetičkih, stilskih i kulturoloških vrednosti), koji i vremenski, ali u značajnoj meri i pojmovno korespondiraju. Postmodernizam takođe naginje eklektičkim strukturiranjima istorijskih oblika teatarskog prikazivanja i to njihovim parodiranjem, simulacijom i rekonstrukcijom, što u prvom redu znači upotrebu kolažno-montažnih i citatnih postupaka u teatru, kao i u literaturi. Ukoliko se postmoderno pozorište posmatra kao proces – kritike, dekonstrukcije i metaanalize modernizma – onda se ono objektivira „kroz različite parateatarske strategije dekonstrukcije modernističke autonomije dramskog teatra“²⁴² (od Henrika Ibzena do Harolda Pintera), u formama kao što su hepening, akcionizam, *body art*, performans ili kroz rekonstrukciju pozorišnog dela kao „događaja i paradigme“²⁴³. Pluralnost postmodernog teatra, dakle, proističe iz činjenice da dolazi do relativizacije jasnih žanrovskih granica u pozorišno-dramskoj praksi, kao i činjenice da se ukidaju tradicionalne kulturološke antinomije (visoko-popularno, aktuelno-retro, savremeno-istorijsko), pa čak i granice među samim umetničkim disciplinama postaju hipotetične.

Stoga, dramski tekst, radnja i podražavanje u postdramskoj parataksi više nisu dominantna načela, koja se suvereno javljaju u dramskim formama sve do pojave dela sa postdramskim obeležjima, već se u novim okolnostima insistira na odsustvu, odnosno uskraćivanju sinteze, uz evidentan sinkretizam oprečnih elemenata, kao na primer, u strukturi sna, gde dominira „nehijerarhizovanost između slika, pokreta i reči“²⁴⁴. Ta i takva tekstura, s obzirom na oniričku prirodu, blisku idejama nadrealizma – koje je u svojim poetsko-pozorišnim proglasima sredinom XX veka anticipirao i Antonen Arto – svojom fragmentarnošću i montažno-kolažnim ustrojstvom, nužno se opire logičkoj analizi, tako svojstvenoj tumačenjima tradicionalnog pozorišno-dramskog diskursa. Sa radikalno predefinisanim principima dramskog teatra, Leman većinu postdramskih iskustava vidi pre kao

²⁴² Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb, 2005, str.486.

²⁴³ Isto, str.486.

²⁴⁴ Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, CDU i TkH, Zagreb, Beograd 2004, str.109.

nestabilne sisteme, nego kao celovite strukture ili kružne tokove²⁴⁵, a pojam dramske radnje zamenjuje pojmom *stanje*, koje je za njega „estetska figuracija pozorišta koje pokazuje više *tvorevinu* nego pripovest“, sa scenskom dinamikom orijentisanom upravo u okviru tog stanja, poput sublimnog utiska kakav ostavlja jedno likovno delo. U postmodernoj ili postdramskoj fazi razvoja pozorišne umetnosti, prodor epskih struktura ne tretira se više kao „kriza drame“, niti su novi dramski momenti „pokušaji spasavanja“ pozorišta i drame, već će pre biti reči o fenomenu strukturne kongruencije dva dijalektički oprečna narativna principa. Ne samo da u postdramskom periodu na izvestan način dolazi do istorijskog nadilaženja opreke između mimeze i dijegeze, već su neki teoretičari skloni da to vide kao proces „dovršavanja tradicionalnog dramskog pozorišta“²⁴⁶. Na ovom stanovištu temelji se i naše istraživanje odabranih delova dramskog rukopisa Aleksandra Popovića sa namerom da se razmotre svi pojavni oblici dramaturških postupaka koji bi omogućili da u svetlu dinamičnih mimetičko-dijegetičkih načela naracije, specifično delo našeg savremenog komediografa označimo kao postmoderno, odnosno (proto)postdramsko.

Kroz čitav svoj opus, Popović ne zazire od upotrebe postupaka kao što su intertekstualnost i citatnost, pokazujući pri tom zavidan senzibilitet i u forsiranju tradicionalnih prosedea, kao što su parodiranje, aluzija, vodviljizacija i pastiš. U postupku teatralizacije pozorišno-dramske igre, Popović se ne ograničava na samo jedan postupak, već se slobodno može govoriti o *pluralnosti* planova igre – „igra u igri“, „igra o igri“, „igra ispred igre“ i „igra izvan igre“²⁴⁷. U ovakvom konceptu likovi su istovremeno i akteri dešavanja i tumači sopstvenih postupaka, anticipatori radnje, ali su i u funkciji prezentacije scenski neprisutnih (nemizanscenskih) likova. Jedna od postdramskih teorija Elinor Fuhs temelji se upravo na sumnji u „metafizički koncept subjekta“²⁴⁸ i činjenici da je sam lik koji je prestao da ima psihološke preference postao zapravo *tačka gledišta*, to jest, platforma za eksplikaciju ličnog, društvenog ili čak subkulturnog stava. Tako koncipiran lik postaje dezintegrator klasične koncepcije komada i primesa aristotelovskog, i to počev od njegove funkcije u komadu pa do sintaksičke strukture dijaloga.

²⁴⁵ Isto, str.108.

²⁴⁶ Žan-Pjer Sarazak (priređivač), *Leksika moderne i savremene drame*, KOV, Vršac, 2009, str. 144.

²⁴⁷ Videti u: Mirjana Miočinović, „Scenska igra Aleksandra Popovića“, *Eseji o drami*, Vuk Karadžić, Beograd, 1975, str.112-114.

²⁴⁸ Elinor Fuchs, *The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism*, University Press, Bloomington, Indiana, 1996, str.61.

Imajući u vidu osnovne smernice koje Lemanu služe u interpretaciji postdramskih poetičkih postulata, konstatovaćemo još jednom određene osobenosti Popovićevog dramskog prosedea koje otvoreno referiraju ka postdramskim teorijama (i praksama). Njihov taksativni pregled mogao bi izgledati ovako:

1. *Auditivna semiotika*, odnosno muzikalizacija govornog čina, ne samo da nije nužno podređena lingvističkoj, već se u određenim dijaloškim (poliloškim i duološkim) formama nameće kao dominantan dramsko-pozorišni znak.
2. Eksplikacija priče (Aristotelov *mytos*) često pokazuje svoj *montažno-kolažni karakter*, te se u brojnim slučajevima prekida linearnosti izlaganja može govoriti o optativnoj (pogodbenoj) prirodi naracije (*Čarapa od sto petlji*). Naposletku, zabeležena je izjava samog autora kako njegove drame nastaju „po sistemu beskonačnih asocijacija“²⁴⁹.
3. Lik je takođe kolaž različitih uticaja (društvenih, ideoloških, etičkih, folklornih) i kao takav izmiče psihologizaciji, krećući se ka modelu “pojave” (*geštalt*).
4. Priroda kolažiranog jezika analogna je kolažnoj koncepciji lika i rezultat je *eklekticizma* funkcionalnih stilova, socijalnih kategorija govora i idiolekta.
5. Strukturna i kompoziciona načela imaju prevagu u odnosu na sadržinu. Očigledno je forsiranje principa kompozicione *kružnosti* koji proističe iz tipičnosti tematike, ili preciznije, tipičnosti miljea iz kojeg Popović izvodi svoje likove na scenu, što i dokazuje tezu po kojoj forma ima prevagu nad sadržinom.
6. Primetno je odsustvo tradicionalnog dramskog sižea – karakteristično za „komade nastale ni iz čega“²⁵⁰, koji nisu formalno strukturirani kroz činove, već se u dramskoj naraciji insistira na prividnom *ulančavanju* (nizanju) manjih strukturalnih odeljaka kao što su slike, dejstva, poglavlja, itd.
7. Evidentan je raskorak između igre i govora – jezik više nije pouzdan označitelj, na delu je pojava koju Leman naziva uzajamnim *ometanjem teksta i pozornice*²⁵¹. Likovi se ezopovski služe „šifriranim“ dijalogom, koji nije autentični izvor radnje, niti je pouzdan pokretač njihovog aktivizma na sceni, ili prelaznim i polifonim dijaloškim formama.

²⁴⁹ Feliks Pašić, „Mrešćenje života Aleksandra Popovića”, *PULSE*, Beograd, 1993. Dostupno na: <http://pulse.rs/feliks-pasic-intervju-sa-aleksandrom-popovicem>.

²⁵⁰ Mirjana Miočinović, „Scenska igra Aleksandra Popovića“, *Eseji o drami*, Vuk Karadžić, Beograd, 1975, str.102.

²⁵¹ Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, CDU i TkH, Zagreb, Beograd 2004, str.196.

8. Insistiranje na *teatralizaciji*. Iluzivnost se kod Popovića intenciozno narušava već u uvodnoj sceni (*Krmeći kas*), a direktno obraćanje publici na kraju komada jeste finalna potvrda jedne prećutne konvencije o prirodi igre, koja između publike i izvođača traje od prve scene. To je istovremeno i signal da je predstava, to jest sama dramska igra, beskonačno ponovljiva, da je njena repetitivnost analogna farsičnom vitalitetu likova i da se svaka priča uvek može odigrati ispočetka.
9. Tradicionalnu dramsku radnju Popović supstituiše pozorišnom igrom u strogim granicama scene, to jest same *igre*, što znači da se u većini njegovih dramskih ostvarenja ne radi o mimetičkim dramskim prostorima (odstupanja su komadi sa konzistentnijom fabulom, kao što su *Komunistički raj*, *Pazarni dan* ili *Mrešćenje šarana*).
10. Dramski prostor gubi svojstva metaforičnosti. Istraživanje distinkcija između obrazaca scenskih prostora dramskog, odnosno postdramskog, vodi direktno ka određivanju Popovićevih scenskih prostora kao *metonimijskih prostora*. To znači da prisustvo njegovih dramskih aktera upućuje na pseudorealistički koncipirane prostore, ali da referira i ka prostorima „polja igre“, što je kod Popovića konstatovano u odnosu na sve reprezentativne komade.
11. Dramsko vreme udaljava se od fiktivnog ka realnom. Razaranje načela vremenske hronologije za Lemana proističe iz dezintegracije subjekta – narušeno ili razoreno psihološko, nužno uslovljava dekomponovan, usporen ili nepostojeći vremenski tok. Estetika trajanja kod Popovića je preinačena u *estetiku ponavljanja*, što je po Lemanu jedan od najtipičnijih postupaka u postdramskim interpretacijama. Dok je efekat ponavljanja u drami mogao biti korišćen u svrhu strukturiranja, u postdramskoj praksi stavljen je u funkciju dekonstrukcije, pre svega fabule, ali i narativne sintakse. Kod Popovića je neophodno naznačiti i recipročni odnos između kategorija *vremena predstavljanja* i *predstavljenog vremena*, kao i pitanje kompromisa između ove dve kategorije, uz preispitivanje Lemanovih elemenata „estetike brzine“, a to su ubrzavanje, simultanost i kolaž²⁵², što sve ukupno može dati brojne odgovore u odnosu na koncepcije vremena u delima Aleksandra Popovića.
12. Lemana je izričit kada postdramski teatar definiše kao postbrehtovski. Od tehnika koje su krasile Brehtov epski teatar, u delima Aleksandra Popovića jedino je *song* zadržao

²⁵² Videti u: Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, CDU i Tkh, Zagreb, Beograd 2004, str.250.

svoju nekadašnju važnost, bez obzira što je funkcija Popovićevog songa izmenjena. Nizak stepen funkcionalizovanosti ostalih tehnika, koje Fister naziva eksplicitnim, pokazuje da je u Popovićevim delima došlo do poetičkog i ontološkog zaokreta u odnosu na iskustva Brehtovog epskog teatra, kao i da istraživanje osnova njegove dramske poetike ne može biti bazirano na pukom katalogiziranju dijegetičkih tehnika, već isključivo na analizi njihove kompleksne upotrebe u svim fazama autorovog stvaranja.

13. U dehijerarhizovanom znakovnom sistemu jednog teatarskog dela, pored tradicionalnog dramskog teksta, za koji Leman često koristi i naziv lingvistički tekst, izdvajaju se još i *tekst inscenacije*, kao i *tekst izvođenja* (performance text), kategorije koje sam fenomen teatarskog čina stavljaju u jedan širi društveni kontekst. Leman naglašava da izmenjen odnos dramskog teksta prema tekstu inscenacije počiva na drugačijem tipu upotrebe pozorišnih znakova, što suštinski utiče i na *tekst izvođenja*, koji je između ostalog „dekonstruktivna umetnička praksa trenutnog događaja“²⁵³. S obzirom na sve do sada komentarisane poetološko-dramaturške elemente Popovićevog diskursa, nezavisno od konkretne tematike, jasne su indicije da njegov dramski tekst podrazumeva visoku *performativnost*, koja se povremeno doima kao potpuno slobodno usmeravana igra, odnosno improvizacija. O efektima ovakvog teksta izvođenja svedočio je i sam pisac: “Jedan vrlo ozbiljan intelektualac je na premijeri *Ljubinka i Desanke* u “Ateljeu 212” govorio glumcima: Priznajte da tu i nema komada, nego vi to u toku predstave izmišljate!”²⁵⁴

*

Može se reći da je u brojnim Popovićevim komadima, posebno onih iz inicijalne faze, rezultat primene epskog komunikacijskog sistema takozvana *višeslojna iluzija*. Reč je o pojmu na kome insistira i Leman kada raspravlja o fenomenu iluzivnosti u pozorišnim praksama druge polovine XX veka. Kako je za Lemana u istorijskom smislu iluzija „suproizvod pozorišta i gledaočeve mašte, koeficijent njihove zajedničke aktivnosti“²⁵⁵, ali istovremeno i princip koji nikada nije ostvaren u idealnoj meri, postavlja se pitanje nužnosti fascinacije iluzijom u tradicionalnom smislu te reči. Posebnost Lemanovog gledanja na ovaj fenomen predstavlja

²⁵³ Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, CDU i Tkh, Zagreb, Beograd 2004, str.109.

²⁵⁴ Feliks Pašić, „Mrešćenje života Aleksandra Popovića“, *PULSE*, Beograd, 1993. Dostupno na: <http://pulse.rs/feliks-pasic-intervju-sa-aleksandrom-popovicem>.

²⁵⁵ Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, CDU i Tkh, Zagreb, Beograd 2004, str.140.

neizjednačavanje iluzije sa „carstvom privida“ u koje se odvlači gledalac (ili čitalac), odnosno mogućnost povlačenja ili čak potpunog potiranja iluzije, a zadržavanje određenog stepena identifikacije recipijenta sa prezentovanim narativom, što je pojava koja se kod Popovića konstantno ponavlja. Fikcionalni kosmos drame za Lemana nije isto što i fiktivni svet iluzije, te stoga „i najočuđenije pozorište može izazvati emocionalnu identifikaciju“²⁵⁶, a to znači da je proces recepcije pozorišno-dramskog dela u postdramskoj fazi složeniji fenomen od pukog insistiranja na nivou antinomije iluzija-deziluzija. Možda je određenju dominantnog dramskog modela u slučaju Aleksandra Popovića najbliži sam Lemana kada zaključuje da je u pitanju „sfera neizbežnog oscilovanja između realnog i iluzijskog“²⁵⁷, odnosa koji je klasična teorija drame smatrala pre za grešku kojom se ukida apsolutnost dramske prezentacije. Zbog toga je za Lemana relevantno takozvano udvostručenje – istovremeno postojanje prezentacije i reprezentacije²⁵⁸, što podrazumeva višeslojnu iluzivnost, o čemu je već bilo reči. Kao jedan od primera koji potvrđuje ovu hipotezu jeste činjenica da Popović često barata principom takozvanog “dvostrukog vremena (double time)”²⁵⁹, kombinujući međusobno protivurečne podatke o vremenskoj deiksi (primer je komad *Čarapa od sto petlji*), koju je moguće ustanoviti tek nakon detaljnog jezičko-semantičkog preispitivanja. Ovakvo svrhovito manipulisanje vremenskim planovima pre je usmereno ka recepciji dela u celini, nego što bi predstavljalo neki izolovan fenomen, a njegova krajnja namena orijentisana je na dovođenje gledaoca u zabunu, samim tim i na preispitivanje njegovog odnosa prema modelu scenske stvarnosti i odnose koja ona implicira na (optativnim) relacijama fikcionalo-realno, potencijalno-moguće i slično. To se posebno odnosi na kategoriju dramskog prostora, gde verbalni, neverbalni (pa i autorski) indikatori odnosa planova na kojima se odvija radnja nisu precizni pokazatelji *hic et nunc* dešavanja, već su sprovedeni kao „zamašnjivači“, čineći priču mogućom u svim pravcima – povratkom u prošlost, dubokom retrospekcijom, anticipacijom narativa ili ukidanjem linije dramskog prostora, koji ne samo da zalazi u prostor recipijenta (publike), već u nekim slučajevima ima nameru da se prostire i dalje – u vanteatraski prostor. Za nas vredan komentar, koji potvrđuje pretpostavku o Popoviću kao autoru čija dela jesu mogući postdramski predlošci – što se neretko potvrđuje tek prilikom same inscenacije – i čija se estetika temelji upravo na prožimanju mimetičkih sa dijegetičkim slojevima dramskog teksta, ostavio je u jednom

²⁵⁶ Isto, str.141.

²⁵⁷ Isto, str.142.

²⁵⁸ Isto, str.142.

²⁵⁹ Manfred Pfister, *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998, str.401.

intervjuu i pozorišni kritičar Dejan Penčić Poljanski: “*Sveti đavo Raspućin* Aleksandra Popovića bio je **pokušaj inscenacije nasuprotnosti rečenog i učinjenog**. (podvukao D.P.)”²⁶⁰

Složimo li se oko tvrđenja da je Lemanov izraz *postdramsko* prilično slobodno i krajnje neobavezujuće određenje jednog istorijskog niza pojavnih oblika u savremenom teatru, zašto ovo istraživanje Popovićevog dramskog kaleidoskopa – po mnogočemu podudarno sa svojim estetičkim savremeniciima, a neretko i u potpunoj opreci s većinom od njih – inspirisani autorovim principom igre i slobodne improvizacije, ne bismo imenovali posebnom teorijskom odrednicom kao što je *paradramsko* i time ostavili dovoljno prostora za sva buduća aktuelizovanja našeg najbogatijeg nacionalnog dramskog rukopisa druge polovine XX veka.

Za H.T. Lemana, status dramskog teksta u savremenom teatru svodiv je na dva pojma, a to su *dekonstrukcija*, koja bi u prvom redu označavala *desematizaciju jezika*, dakle nešto jako blisko Artoovoj ideji o nadilaženju konvencionalnog lingvističkog koda i povratku prvobitnoj muzikalnosti reči, i *polilog*, pojavu koja svojom strukturom nadilazi tradicionalni dijalog i teži mnogoglasnosti²⁶¹. Načelo jezičke stilizacije, dakle onog segmenta dramske komunikacije koji diferencira empirijski od dramskog jezika, kod Popovića počiva na hipertrofiji, odnosno na „prekidanju normi lingvističkog primarnog koda“²⁶² u pravcu artificijelne i zvučno-auditivne stilizacije *retoričkog suviška*. Dimenzija odstupanja Popovićevog dramskog jezika od normi svakidašnjeg jezičkog kodiranja iskaza počiva, pre svega, na stilizovanoj upotrebi arhaičnog (i artificijelnog) periferijskog slenga, obilatog korišćenja leksike iz sfere zanata, esnafskog izražavanja i kulinartva, zatim inovativnih konstrukcija, koje su često spoj folklorne tradicije i savremenog senzibiliteta, specifičnih anahronizama, neologizama, kao i na asimilaciji „jezičkog registra socijalno deklasiranih ljudi“²⁶³. Negde u osnovi Lemanovog shvatanja jezika mogao bi se lako prepoznati uticaj Nortropa Fraja, za koga je jezik kao komunikacijski sistem “jedan od najfragmentarnijih ljudskih fenomena”²⁶⁴, koga pored konvencionalnih semantičkih obeležja karakterišu i *zvukovne asocijacije*. Reč je o neprevodivom stilističkom fenomenu, koji je od nepobitnog značaja za određivanje metaslojeva jednog književnog ili scenskog dela. Tu dopunsku fragmentaciju smisla, nastalu na temelju zvukovnih jezičkih manifestacija – poput brojnih pojava koje su integralni deo Popovićevih dijegetičkih sistema – Fraj naziva *teksturom*. On takođe govori i o verbalnoj magiji, to jest, o magijskoj funkciji reči, što se može podvesti i

²⁶⁰ Radoslav Lazić, *Traktat o kritici: dijalozi s kritičarima o kritici predstavljačkih umetnosti*, Hadar, Beograd, 2013, str.164.

²⁶¹ Videti u: Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, CDU i TkH, Zagreb, Beograd 2004, str.196.

²⁶² Manfred Pfister, *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998, str.165.

²⁶³ Isto, str.166.

²⁶⁴ Nortrop Fraj, *Veliki kod(eks)*, Prosveta, Beograd, 1985, str.26.

pod Jungovo kolektivno nesvesno – “igre rečima i narodne etimologije koje su uključene u imenovanje ljudi i mesta utiču na karakter svake one stvari ili osobe kojoj se ime daje”²⁶⁵.

Specifičan Popovićev *language* po Frajevoj nomenklaturi verbalnih izraza moguće je odrediti kao demotički, odnosno pučki²⁶⁶, koji po svojoj prirodi otvoreno naginje metonimijskom diskursu. Osnova jezičkog izraza skreće sa metaforičkog nivoa (“ovo je ono”) na izraz koji naginje jeziku analogija, to jest, metinomijskom izražavanju (“ovo je umesto onoga”). To podrazumeva ne mimetičko, već “verbalno podražavanje stvarnosti koja je s onu stranu njega samog i koje se može najneposrednije preneti rečima”²⁶⁷. Govorna emfaza, zvučno naglašavanje delova govora, leksička kumulacija s jedne i gustina govornog znaka s druge strane, nadržavaju, a to znači i razaraju konvencionalnu funkciju (dramskog) govora, postajući autonoman i prepoznatljiv pozorišno-scenski jezik, u potpunosti nalik onom koji zauzima dominantan prostor u Popovićevom dramskom diskursu. “Dolazi do otvaranja i raspršivanja *logosa* u tom smislu da se više ne komunicira neko nužno značenje od A (pozornice) prema B (gledaocima), nego se događa specifično pozorišno, “magično” prenošenje i **povezivanje pomoću jezika**”²⁶⁸ (podvukao D.P). U ovakvim viđenjima jezika dramskog (i scenskog) dela Leman nije usamljen i svoje prethodnike nalazi u bliskoj prošlosti. Pola veka pre pojave Lemanovih teorija, Antonen Arto zagovara radikalne promene u hijerarhiji elemenata teatarskog čina, posebno u pravcu otvaranja događajnih dimenzija teksta, te odricanja od “pozorišnog kulta reči i diktature pisca”²⁶⁹. Ono što Arto na temu forme propoveda u “Pozorištu surovosti (Drugi manifest)” i što ne ukida, već nadilazi logičko-semantičku svrhu upotrebe jezika i govornog čina, jeste izvođačka forma u kojoj “će reči biti korišćene i zbog svog vradžbinskog, istinski magijskog značenja – zbog svojih oblika, svojih opipljivih emanacija, a ne samo zbog svog smisla”²⁷⁰.

Popovićev jezički senzibilitet i njegov odabir onih izražajnih sredstava koja narušavaju predstavu o jeziku kao stabilnom označitelju, kao da su u jeku postmodernih dešavanja anticipirali strukturnu promenu lingvističke paradigme i nagovestili mogućnosti novog diskursa koje je Rolan Bart označio kao „vokalno pisanje”²⁷¹. Pozivajući se na zaboravljen segment antičke retorike, koji pod pojmom *actio* podrazumeva „skup recepata pogodnih da

²⁶⁵ Isto, str.28.

²⁶⁶ Isto, str.27.

²⁶⁷ Isto, str.30.

²⁶⁸ Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, CDU i TkH, Zagreb, Beograd 2004, str.195.

²⁶⁹ Antonen Arto, *Pozorište i njegov dvojniki*, Prometej, Novi Sad, 1992, str.163.

²⁷⁰ Isto, str.164.

²⁷¹ Rolan Bart, *Zadovoljstvo u tekstu*, Gradina, Niš, str.89.

omogućuju materijalnu eksteriorizaciju diskursa²⁷², za Barta je takozvano vokalno ili „piskavo pisanje“, zapravo „pozorište“ izražavanja, proces u kojem sam lingvistički tekst postaje scena na kojoj „besednik-glumac“²⁷³ izražava svoje emocije. „Ono nije nošeno dramskim infleksijama, zajedljivim intonacijama, ugodnim naglascima, nego *znom* glasa koje je erotska mešavina boje glasa i jezika“²⁷⁴. Tako strukturiran jezik, po Rolanu Bartu, nije „fonološki“, dakle znakovno diferentan, u kome je „jasnost“ princip razumljiv sam po sebi, već se pretvara u (fonetsku) scenu za iskazivanje emocionalne poruke. Materijalnost „piskavog pisanja“ utemeljena je dakle u melodioznosti teksta „u kojem bi se moglo čuti zrno grla, patina suglasnika, slast samoglasnika, čitava jedna stereofonija osnovne putenosti: artikulacija tela, Jezika (le langage), jezika (la langue), ali ne jezika smisla“²⁷⁵. Slobodno se može reći da je u konstituisanju svog artificijelnog dramskog jezika, Aleksandar Popović anticipirao i u značajnoj meri praktično realizovao ovaj postmoderni (i poststrukturalistički) ideal formulacije smisla.

²⁷² Isto, str. 89.

²⁷³ Isto, str. 89.

²⁷⁴ Isto, str. 90.

²⁷⁵ Isto, str. 90.

FUNKCIJE I POTENCIJALNA ZNAČENJA EPSKIH KOMUNIKACIJSKIH STRUKTURA

Naša prethodna analiza onih komunikacijskih oblika koji situacijski (jednoznačno) ili strukturno (granično) proizvode efekat epizacije u komadima Aleksandra Popovića, a koji suvereno dominiraju njihovom građom, pokazala je da se kao konačni retorički efekat oblikuje monološka vrsta poruke. Po svojoj prirodi, „usamljenički govor“ predstavlja adekvatnu formu napuštanja deiksisa date situacije, u kojoj se lik prepušta evokacijama, vodeći jednu vrstu unutrašnjeg dijaloga sa sobom u prošlosti, sa neprisutnim likovima i korpusu svih emocija koje pripadaju perfektu, a poseduju snagu i značaj dopunske informacije. Postavlja se pitanje međusobne unutrašnje povezanosti ovih liminalnih dijegetičkih struktura i značenja jedne hipotetičke celine koja bi njihovim ulančavanjem (spajanjem) bila dobijena. „Drama je prostor napetosti među monolozima koji teže polilogu“²⁷⁶, eksplicitan je Sarazak. Upravo ova konstatacija omogućava nam da brojne polifonijske oblike govora, u čijoj osnovi funkcioniše monolog, sagledamo kao „mimikriju“ onih tematskih celina u okviru dramskog teksta, čijim bi se povezivanjem dobila integralna slika ukupnog epskog potencijala zasnovanog na prelaznim dijaloškim oblicima (monologizovani dijalog, dijalogizovani monolog i polilog) u Popovićevim komadima.

Kao kompleksna istorijska pojava, koja u novim okolnostima dobija nova značenja, polilog se i u našem istraživanju na odabranim dramskim uzorcima iz opusa Aleksandra Popovića pokazao ili kao skup nepovezanih dijaloga, ili kao višeglasje u ime jednog lika. Međutim, konačni dijegetički efekat poliloga nesvodiv je na samo jednu dimenziju, odnosno jedan epizacijski aspekt²⁷⁷. Njegova funkcija u tom slučaju nije usmerena jedino ka uvećanju zaliha informacija koje su adresovane na krajnjeg recipijenta, već su u pitanju procesi višestrukog pojačavanja efekata kojima se prekida sistem odnosa na N1 nivou. Mnogoglasnost poliloga, njegova pojava na mestima gde se igra zamenjuje širokom retoričkom opservacijom, narušava celovitost dramskog teksta i na nivou čitave drame signalizira prisustvo nevidljivog autora, čime neminovno dolazi i do proširenja semantičkih opsega dela. Ovim specifičnim

²⁷⁶ Žan-Pjer Sarazak, *Poetika moderne drame: od Henrika Ibzena do Bernara-Mari Koltesa*, Clio, Beograd, 2015, str.153.

²⁷⁷ U postdramskoj praksi polilog predstavlja strukturnu jedinicu ili konstitutivnu celinu koja u procesu uspostavljanja posredničkog komunikacijskog sistema može da objedinjuje više drugih (pojedinačnih) tehnika epizacije, kao što su *komentar* ili *ex persona* iskazi.

postupkom multiplikacije tehnika epskog posredovanja u okviru iste strukturne celine, postiže se višestruki efekat na recepciju jednog dramskog, odnosno scenskog dela.

Sarazak ovu pojavu naziva dramom „ukrštenih monologa“²⁷⁸, koji ne služe samo eksplikaciji poruka iz vizure jednog dramskog subjekta, već se polifonijom (različitih) glasova omogućava *multiperspektivna interpretacija* pogleda na svet i društvene odnose u njemu. U takvom komunikacijskom procesu likovi se pozicioniraju kao „tačke gledišta“, odnosno kao interpretativni subjekti za problematizovanje (u vidu opštih komentara) čitavog registra egzistencijalnih, ideoloških, pa i filozofskih poruka. Bez obzira na strukturni princip određivanja dijegeza, njihov opseg i dubinu, odabrani uzorak Popovićevih komada prepoznatljiv je upravo po tendenciji da teži gotovo romanesknim proširenjima, koja se kroz čitav dramski narativ rasprostiru mozaički nepravilno, ali sa nedvosmislenim ambicijama – da se dijaloška komunikacija, kao temeljni modus dramskog iskazivanja, preuredi (rekonstruiše) u pravcu usamljeničkog polifonijskog diskursa. Pribegavajući solipsističkim diskurzivnim formama izražavanja, Popovićevi likovi zapravo simuliraju samostalnu dramsku situaciju, koja zbog svoje ludičke forme (igre rečima, razbrajalice, sonorizacije, katalogizacije, elukubracije) deluje kao nova i prividno nebitna u odnosu na dešavanja na primarnom nivou. „Nova“ tema poseduje i novu formu – sa viškom ili manjkom konsenzusa među replikantima – konkretna epska deonica deluje kao interpolacija, odnosno vrsta farsičnog intermece u kojem dominira monološki retorički oblik, objektizovan putem duologa ili poliloga, već u zavisnosti od date situacije. Zbirom ovakvih graničnih dijegetičkih formi, kada je obezbeđen širok prostor za dopunsku interpretaciju, slojevito i mnogostruko društveno „ja“ dobija svoju punu afirmaciju. Diskretno prisustvo autora, ostvareno kroz multiplikovane tirade likova, koji retko formulišu svoju misao do kraja – kao semantički i idejno zaokruženu celinu – komentariše čitavu vertikalu jednog nacionalnog bića i njegovih dijahronijskih usuda. Ove epske partiture predstavljaju opšti komentar drame, ali su i aluzija na svet gledaoca, koji sliku svojih vrlina i mana pronalazi upravo u pozorištu. Svet realnosti i svet prikazanog pokazuju suštinsku reverzibilnost, što je signalizirano u gotovo svim obrađenim Popovićevim komadima. Popovićevo „izneveravanje“ igre predstavlja jednu od večnih pozorišnih polemika na temu odnosa stvarno-fikcionalno. Jedan od najboljih primera je upravo *Noćna frajla*, gde ne samo da dolazi do potpune relativizacije deiksisa drame u pravcu empirijske realnosti, već se u finišu naglašava da izlazak „na svetlo“ likova (koji su do maločas svedočili iz pakla) istovremeno

²⁷⁸ Žan-Pjer Sarazak, *Poetika moderne drame: od Henrika Ibzena do Bernara-Mari Koltesa*, Clio, Beograd, 2015, str. 154.

znači povratak gledaoca iz fiktivnog mraka pozorišta u objektivni i opipljivi mrak stvarnosti, to jest u razne „neslobode“, kako to autor definiše. Da li je onda mrak teatra fikcionalan, jer je upotrebljen kao vrsta „svetlosti“ koja nam omogućava uvid u istinu, a svetlost dana njegov antipod? Nisu li sva verovanja i temeljne vrednosti na kojima zasnivamo egzistenciju i naše društveno biće tek puka iluzija, jer nas nakon završetka predstave čekaju „prnje, cenzure, zabrane i neslobode“, iste one koje smo na trenutak ostavili van? Da li je, konačno, svet pozorišta stvarnost, a naš realni život iluzija? Kroz opisane epske diskurzivne forme, Popović nebrojeno puta postavlja ova pitanja.

Brojni komentari i narativne replike u *Noćnoj frajli* kao da uporno signaliziraju “nemoć” mimeze i predmeta njenog interesovanja, a to je u osnovi propast jedne porodice i urušavanje ukupnog, reklo bi se civilizacijskog sistema vrednosti. U mreži epskih signala javlja se i mnoštvo songova, koji su samo melodiozni vid komentarisanja konkretnih dramskih situacija, odnosno svojevrsno “taktiranje” sa strane, koje katalitički ubrzava ili usporava tekuće događaje. Autorski tekst je u *Noćnoj frajli* intenzivno sproveden (na nivou početnih komada), baš kao i elementi neverbalnog uspostavljanja posredničkog sistema. Brojnim uplivima epskog, konvencionalni smisao *Noćne frajle* biva raslojen do tačke kada ga više nije moguće predstavljati mimetičkim sredstvima. Popović ustanovljava epizaciju kao “trenutak istine”, kao deo koji se ne uklapa u koncept apsolutnosti drame, ali koji je – sasvim paradoksalno – neophodna supstanca i tumačenja, ali i opovrgavanja moći drame. Na taj način Popovićeve drama kao da hotimice simulira (reklo bi se „glumi“) svoju tobožnju nemoć i deklasiranost, poput samih likova koji često dovode u pitanje svoj scenski identitet, otkrivajući da su izvođači, a ne likovi iz komada. „Pod pseudopriznanjem nemoći nalazi se jedna poetika u nastajanju“²⁷⁹. Poetika o kojoj govori Sarazak insistira upravo na onome što je prethodno spomenuto – na mogućem nizu nepovezanih epskih strukturnih oblika koji su unutar svakog dramskog teksta jedna vrsta celine za sebe, od kojih bi se spajanjem, hipotetički mogla sačiniti jedna nova celina, nalik nekoj pripovednoj kao što je, na primer, unutrašnji monolog. Ovakav princip moguće je primeniti ne samo na granične, već i na eksplicitne tehnike epizacije u *Noćnoj frajli*, kao što je *komentar*, koji u napuštanju internodramskih odnosa u Popovićeve komadima ima primarnu funkciju. Ukoliko bismo sve komentare (radnje, drame i sveta, izuzimajući pritom song kao oblik komentara), koje u *Noćnoj frajli* izgovaraju Aleksa, Mrata, Noćna frajla, Draginja i Pan Krsman, linearno spojili u jedan jedinstven komentar, rezultat bi bio nova, autonomna i

²⁷⁹ Isto, str. 153.

semantički zaokružena epska celina, koju nam autor u formi dopunske nad-informacije upućuje kao eksterni posmatrač:

Bolje da je kolomast, točkovi nam kroz istoriju škripe – otadžbino oskorušo! Svaki naš red je, izgleda, došao sam do zaključka, u stvari, samo jedna još neotkrivena zbrka. Ma ne govori naš narod badava da tuđa ruka svrab ne češe. Jel to opsena naše nacionalne lakomislenosti, il su kod nas područja dobra i zla toliko spletena da smo većma u prilici da jednom nogom stupamo ka slavi i grobu, a drugom ka porazu i ropstvu? Sad uviđam da je naša istorija, u stvari, samo teško prisećanje na ono čemu hrlimo u susret. Skromni su gordi. Slabi su nasrtljivi. Jaki su pomirljivi. Nepravedni su svirepi. Pravedni su kolebljivi. Glupi su okrutni. Mudri su nevoljni. Svi vrve od mana. Voljni nemaju odbira, za njih je i kreketanje žaba muzika. Bezvoljni uništavaju sve čega se dotaknu. Neposlušni umeju da se raduju i nesrećni. Poslušni idu u suprotnom pravcu od svoje autonomije. Veselima je i brašno smešno. Neveseli plaču i kad se Sunce rađa. Svi vrve od nedostataka. Al na terazijama, svi zajedno, teški su ko istina. Nije li čovek veliki samo u trenucima kad zaboravi koliko je mali? Al ako se nešto i ne meri našim merama, to još ne znači da to nešto nema svoju meru.

Po svojoj površinskoj strukturi, kako bi to rekao Fister, ovakav kumulativni komentar zadržava svoju idejno-tematsku osnovu u sistemu unutrašnjih komunikacija, ali težnja ka napuštanju N1 nivoa nesumnjivo raste sa stepenom apstrakcije konkretne dramske situacije, uz očigledno prekoračenje stanja svesnosti likova – prostitutka, domaćica, građevinski radnici i “malodobni” Aleksa, koji učestvuju u izgradnji ove epske deonice, poseduju filozofski vokabular i nivo rezonovanja koji očigledno nije primeren njihovom statusu. Izdvojen kao nezavisna (epska) konstruktivna celina, ovaj re-konstruisani zbir komentara, uobličeni u jednu vrstu monološke partiture, u značajanoj meri uspeva da sublimira najbitnije značenjske i idejne nivoe drame – od pojedinačnog i ličnog, preko nacionalnog do opšteg. Istom logikom – ulanačavanjem onih tehnika epizacije koje smo označili kao *narativno repliciranje*, u koje se pored naglašene literarizacije i apstrakcije govornog čina ubrajaju i za Popovića neki tako specifični i prepoznatljivi postupci, kao što su nabranje i katalogizacija – dobija se nezavisna epska celina, koja formalno postoji i funkcioniše u okviru interno-dramskog komunikacijskog sistema, ali čiji je retorički patos dominantnije orijentisan ka empirijskom primaocu poruke, nego ka likovima na sceni. Prateći hronološku eksplikaciju ovakvih govornih činova u komadu *Noćna frajla*, od narativnih replika svih likova u komadu moguće je konstruisati jednu

sublimnu epsku celinu. Uprkos činjenici da u njoj izgradnji učestvuju više glasova, ova celina može biti tretirana i kao monološki iskaz jednog lika:

Al nisam baš onaj isti koji sam bio. Zbog toga što sad više ne živim s ljudima, nego sam više u svojim memoarima. Pre je sve bilo suncem obasjano, a sad se pod mojim svetlom prošlost iznova odvija (Slava). To je samo zbog toga što se ovde više ne zna ni ko je ko, nit šta je šta. Svi grakću uglas, al niko nikoga ne čuje, i svako ostaje u uverenju da je pravo na njegovoj strani (Mrata). Kakve su to zujave i krilate bube mačjih glava? Ili su to prelepe devojke sa zmijskim repovima? Iznad ševara lepeću ptice s ljudskim rukama umesto krila. Travke rujne i prozračne ko odblesak nad močvarom u zatonu (Aleksa). Eto, jeo sam sam sebe i pretvarao se u deo onoga istog mrtvog sveta koji me okružavao. Taj isti leš, koji nije bio ništa drugo do produžetak moje klimave volje i opšteg ravnodušja. Tako mi se skoro neosetno život prometnuo u smrt (Slava). Ja razbih čamac o kamen koji se u mutnoj vodi krio, a potom sudba tebe odredi za dumandžiju olupini. Al kad se narodu zgadi, koji je po prirodi slabo gadljiv, onda se kloni. Ko divlje krvožedne horde sručiće se njihovo trpljenje i mržnja će plutati niz potoke krvi koju će oni proliti (Slava kao kostur).

Ovakvo “slaganje” epskih struktura jedne na drugu navodi na zaključak o inverziji funkcija diskurzivnih principa – ono što je dijegetički formulisano, to jest posredovno, postaje na izvestan način nadređeno mimezi, ili još preciznije, važnost fragmenta ima snagu da obuhvati ili rezimira smisao celine. Epizacija je na taj način upotrebljena kao sredstvo za invertovanje značenja – tradicionalna „drama života“ preobratala se u život drame. Epski nastrojen subjekt-replikant primarnu temu zamenio je interpretativnom perspektivizacijom iste teme. Sama tema postala je drugorazredna u odnosu na način njene dramsko-retoričke eksplikacije. Pomeranje (premeštanje) težišta sa ličnih sukoba na specifično epsko svedočenje o dijahronijskim sukobima unutar jednog društva (ili ljudskog društva uopšte), jedna je od temeljnih odlika savremenog dramskog teksta. Koralni lik koji svedoči o epohi ne čini to po individualnom osećanju i iskustvu – on je suma više glasova, koji će kao prisutni (aktivni) ili neprisutni subjekti svedočiti o zabludama i izazovima prošlosti, ali i usudu prezenta koji je neminovna posledica pređašnjih stanja i situacija. Kao što iskazi likova, poput pabiraka ili dalekih odjeka, ostaju okrnjeni i nedovršeni, tako i sami likovi iz epskih „tunela“ izlaze sa manjkom konzistentne psihološke supstance, ali sa viškom esencijalnih (i egzistencijalnih) saznanja. Kroz mnogostruku monološko-dijalošku formu, oni ih saopštavaju mnogoglasno, ali kao monolitan i smisaon komentar. Zato je koralni diskurs, kao suma dijegetičkih struktura u

komadima Aleksandra Popovića, realizovan putem ukupnog registra tehnika epizacije – od songa do komentara i od narativne replike do poliloga – logičan način organizacije refleksivne dijaloške građe, koja u krajnjoj liniji, kao što prethodni ogled to pokazuje, u vidu jednog glasa poseduje svog svedoka i komentatora.

Bliža ili dalja prošlost jednog lika, kao i njegova opsesivna memorabilnost, smešteni su u “polje izvan drame”²⁸⁰. Stvarajući pod stalnom pretnjom raznih cenzura i zabrana, autor koristi dijegezu i na taj način, sasvim moguće, izbegava drugu krajnost – samocenzuru. U izvandramskom prostoru epskog ispoljavanja, Popovićev lik ipak nije sveznajući pripovedač, već samo trenutno “osvešćeni” instrument sećanja koji omogućava rekonstrukciju neke pređašnje, davno odigrane drame života. Prethodna drama, o kojoj je reč, predstavlja niz neprekinutih (tragi)komedija jednog društva u kojem je epski subjekt prešao put od aktivnog dramskog lika do misaonog svedoka sa specifičnom, reklo bi se izoštrenom optikom. Takav lik, kao svojevrsna interpretativna platforma, ima zadatak da osnovni sintagmatski (sižejni) tok drame stavi u jednu drugačiju perspektivu. Zamenjujući autora, lik sa distancom preuzima na sebe rizik da po potrebi bude rezoner, filozof ili čak sudija. To je ujedno i objašnjenje zbog čega je Popović odabrao farsu kao žanrovsku osnovu za svoj dramski izraz – da po diktatu nekog drugog dramskog oblika, recimo tragedije, ne bi bio doveden u iskušenje da svog svedoka i interpretatora liši *fizisa*. Analogno antičkom Penteju iz Euripidovih *Bakhantkinja*, postoji duboka veza između procesa rastakanja i fizičkog raspada Aleksinog tela, ne samo sa sudbinom jedne porodice/države, koja sa njegovom uzurpacijom vlasti zapada u potpun haos, već i sa samom dramom, čija se forma nepovratno menja²⁸¹. Sa sticanjem novog identiteta, kada se glava ponovo prišiva za trup, i drama dobija drugačiju intonaciju, kao što i verbalni sadržaj poprima drugačiji prizvuk, a nužnost epskog rakursa iz kojeg se opservira novi poredak stvari postaje očigledna. Aleksina glava stiče mudrost tek nakon odvajanja od tela. Vraćanjem glave na telo obnovljeni lik postaje subjekt kome mimeza više nije dovoljna da bi iskazao svoj novi habitus i pogled na svet. Aleksin rekonstruisani fisis povod je da njegov lik (prvobitno samo glava) postane sasvim refleksivan i sklon ekskursu. Tek tada, u epskim deonicama, Aleksin *ratio* biva stavljen u ravnopravnu poziciju u odnosu na telo. Nov fisis diktira obnovu svesti i to u pravcu konačnih istina i finalnih zaključaka. Došavši sa “one” strane, Aleksa dobija profetske moći, a ekstrakcija njegovih replika iz poliloških deonica u jednu celinu, uspostavlja nove odnose i diktira intenzivniji odnos svih likova prema krajnjem recipijentu. Sama

²⁸⁰ Isto str. 127.

²⁸¹ Videti u: Erika Fischer-Lichte, Povijest drame I, *Disput*, Zagreb, 2010, str.58.

intonacija zbira njegovih ekskursa, pokazuje nesumnjivu orijentaciju ka svesti konačnog adresata:

I upamti: sa svakim slasnim zalogajem čovek pojede i jedno zrno gada, al to neka ne bude za pouku, da se svejedno i samim gadom može sasvim zdravo hraniti (...) i upamti: sa slavom i čašću, ruku podruku, idu uniženje i beda praznine, mada to nije za utehu onima koji se časti i slave nikada neće domoći. (...) ljudima je najveća sreća imati veće od manjeg i manje od najmanjeg (...) Al čime se meri sreća? Koje sve mere imamo? Bekerele, vate, lukse, decibele, atmosfere?

Kada bismo ovakav princip primenili na replike drugih epizirajućih likova, pa čak i iz različitih komada, sve takve celine povezane međusobno mogle bi predstavljati niz „polifonijskih monodrama koje se međusobno nadmeću“²⁸². Ukoliko bi bukvalno shvatili ovo Sarazakovo viđenje „otuđenih“ formi polifonog dijaloškog obrasca, onda bi sav dramski materijal između ovih celina predstavljao samo poveznicu koja omogućava da epski naboj dođe do punog izražaja. Međusobno relacioniranje pomenutih višeglasovnih struktura, realizovano ulančavanjem niza dijegetičkih tehnika poput poglavlja u prozi, moglo bi obrazovati jedan kompleksan nad-diskurs, nadređen osnovnoj temi drame i njenim sintagmatskim tokovima. To nas vodi ka Sarazakovoj teoriji o *unutrašnjem dijalogu monologa*²⁸³, odnosno postojanju jednog unutrašnjeg poliloga sa funkcijom osporavanja ili negacije osnovnih elemenata drame – dijaloga kao prihvatljive forme, celovitosti teme, žanra, funkcije likova u komadu, a pogotovo same komunikacije kao strukturnog procesa na kojem počiva priroda dramskog diskursa.

Nakon obnove fizisa, sve Aleksine sublimacije predstavljaju eksplicitne komentare sa najširim opsegom zahvatanja – od pojedinačnih (individualnih, psiholoških) situacija, drame u celini, društva kojem pripada, do nivoa opštevažećih civilizacijskih vrednosti. Žudnju za vlašću, posedovanjem, kontrolom i razbaštinjenjem oca, zamenila je gorka spoznaja stvarnosti i, shodno tome, naglašena racionalnost u izrazu. Kada bismo *Noćnu frajlu* tretirali kao tragediju, Popović bi u mimezisu bio bliži svom dalekom prethodniku Euripidu, jer su predmet njegovog dramskog interesovanja ljudi kakvi zapravo jesu – robovi mračnih poriva i nezajajljivih ambicija. U dijegezisu, bio bi bliži Sofoklu, jer tek u epskim ukrštanjima,

²⁸² Žan-Pjer Sarazak, *Poetika moderne drame: od Henrika Ibzena do Bernara-Mari Koltesa*, Clio, Beograd, 2015, str.153.

²⁸³ Isto, str.153.

oslobođeni okova i uzusa, njegovi likovi bivaju približni sopstvenom idealu – bivaju prezentovani onakvi kakvi bi trebalo da budu.

*

Povratkom na temu komentara, kao složene dijegetičke pojave koja višestruko zadire u apsolutnost drame, određene diskurzivne specifičnosti pronalazimo i u drugim komadima Aleksandra Popovića. Nesvodiv na nivo jedino partikularne replike, komentar je pluralno sredstvo narušavanja internodramske komunikacije. Kako smo videli, komentar poseduje snagu udvajanja ili multiplikovanja dijegetičkog efekta, jer posreduje u prenosu informacije uvek kada je ona – u bilo kojoj formi – recipijentu upućena kao pogled “sa strane”. Ovakav rakurs, kao vid traženja alibija, za autora je neophodan kako bi o događajima na sceni i sam uputio izvestan komentar. Kada, na primer, u *Krmećem kasu* u “poznu jesen” događaji uđu u završnu fazu, u kojoj padaju maske, a akteri se otkrivaju kao profiteri, prevaratni i “liferanti”²⁸⁴, sud o konačnom smislu svega viđenog (da li je “crno” ili je “belo”) donose likovi u formi duologa, to jest, monologizovanog dijaloga, koji je nedvosmisleno i komentar drame u celini. Na taj način drama se ne okončava logično-kauzalnim sledom događaja, već vrstom kompromisa (dogovora) između samih likova:

MILEVA: Crno.

TODOR: Belo!

MILEVA: Belo.

TODOR: Crno-belo!

MILEVA: Kompromisno. (str.228)

Još očitiji primer upućivanja komentara kroz složenu formu dijaloga nalazimo u komadu *Pala karta*, koji u našoj analizi prednjači upravo po ovakvim diskurzivnim oblicima. Samo jedan monologizovani dijalog na kraju, ne samo da sublimira iskustva likova na sceni, već i na lapidaran način komentariše najosetljivije idejne i motivske tačke u komadu:

- *Kakve su to opet mahinacije.*
- *Ne izvodite sa nama više te svoje politikantske akrobacije.*

²⁸⁴ Identično situaciji u komadu *Čarapa od sto petlji*.

- *Dosta je bilo hvatanja na kojekakve senzacije.*
- *Nećete nas obrlatiti zakonitostima vaše komformističke sistematizacije.*
- *Okanite se besmislene dupetacije. (str.240)*

Ovo rimovano slaganje replika jedne na drugu, koje se odvija u dahu, izgovaraju Klis, Stokuća, Pila i Bogdanovica. Smisao poruke, to jest komentara, ne bi bio drugačiji ni da bilo koji drugi lik u komadu učestvuje u ovoj razmeni, koja je u suštini monolog. Primalac poruke trenutno biva obavešten da je sve vreme (u dva čina – “Klade” i “Poklade”) prisustvovao događaju koji staje u jedan niz – mahinacije-akrobacije-senzacije-sistematizacije, a kao posebno ironičan komentar na kraju dolazi zaključak da su u pitanju “dupetacije”, i to, naravno, besmislene. “Ne možete govoriti u horu”, odgovara na ovaj polilog jedan od likova (Uguz) koji u njemu ne učestvuje, kao da time pokušava da odbrani samu prirodu dramske igre, koja je ovim narušena, dovedena u pitanje i stavljena u konkretnu (pa i banalnu) interpretativnu perspektivu. Da su ove Popovićeve “partiture” međusobno semantički povezane, pokazuje već naredni monologizovani dijalog, koji samo potvrđuje da su se odnosi u drami nepovratno promenili:

- *Pesnicom u oko.*
- *Istinom u laž.*
- *Nogom u stomak.*
- *Pravdom u zla. (str.242)*

Drama je poslužila da bude prikazan sav negativni potencijal. Prekinuta je kolektivnim eksclamacijama koje objavljuju istinu i svojevrsno (trenutno) otrežnjenje likova. Ovakav kraj komada *Pala karta* pokazuje da epske strukture ne moraju biti povezane samo unutar istog komada, već da je moguće ustanoviti njihovu korespodenciju i na nivou čitavog opusa. Intertekstualna veza završetka ovog komada sa krajem *Ljubinka i Desanke* nije samo *ad spectatores* manir u kome će se glumci “odjaviti” i završiti predstavu. Još jednom je dramska igra upoređena sa “markiranim” špilom karata, kao da se igralo po unapred utvrđenom scenariju. Sa komentarima u vidu monologizovanog dijaloga došlo se do okrepljujućih saznanja, pa u skladu s tim i glasi završni apel likova na sceni: “Hoćemo da igramo sa otvorenim kartama”. Igrati na drugačiji način značilo bi afirmisati nove vrednosti – igru osloboditi uzusa, a likove njihovih (tradicionalnih) zabluda i poriva. Međutim, završni zaključak je neumoljiv i vraća stvar na početak:

- *Koja je to adut karta.*
- *Možda je to Marta.*
- *A Marta je kurva. (str.248)*

Identično kao u *Ljubinku i Desanki*, ponovljivost (optativnost) igre još jednom je promovisana kao načelo. Ni u sledećoj pozorišnoj igri (partiji karata) neće se dogoditi ništa neočekivano jer je razlog poznat, a u vidu završnog komentara izgovara ga Zvonara:

Uvek dođe trenutak da se taj švindler koji pakuje karte i igri istorije nepovratno surva.
(str.247)

Gledalac je ovom opaskom dobio dvostruku informaciju – predstava je bila čas istorije, koja je unapred “pakovana” po nečijem receptu. Istorija je podela karata za koju je takođe zadužen neki “švindler”, odnosno prevarant, zbog čega ni pozorišna igra ne može do kraja da bude “poštena”, ili u prevodu “dramski korektna”. Epske “nekorektnosti” delo su nekog nevidljivog švindlera, a ne bi bilo preterano reći da je u tom zaključku sadržana i autorova nesvesna autorefleksija, odnosno identifikacija sa “švindlerom”. “Nepovratno survavanje” autora označava i formalni kraj komada, ali sa jednim simptomatičnim epilogom – *likovi izađu na “rampu” i obrate se publici rečima:*

I tu je za nekog, a za nekog i nije kraj... (nastave svi da igraju svoju paklenu igru)
(str.248)

Ko dakle, i po čijoj zamisli treba da ponovo učestvuje u igri, a ko ne? Odgovor je sadržan u (epskom) podnaslovu komada, dakle u prvom autorskom komentaru – “glumački deseterac za aktiviranje scene s fitiljom *u gledalištu*” (podvukao D.P). Informacija da autor unapred računa, ne samo na puko prisustvo gledalaca, već i na njihovu aktivnu ulogu u “aktiviranju” ove pozorišne igre (jer fitilj je tu da bi bio upaljen od strane publike), nagoveštava postojanje komunikacijskog sistema koji ne bi bio moguć bez iskustvenog adresata. Izraz “glumački deseterac” bila bi anticipacija teme, koja je u osnovi tradicionalna, reklo bi se “narodna”, ili još konkretnije – epska.

Glas autora – a to nije samo zbir pojedinačnih tehnika kojima se objektivizuje autorsko „ja“, već zajednički korpus epskih struktura na svim diskurzivnim nivoima – sproveden je kao sredstvo „ometanja“ i hotimičnog narušavanja celovitosti strukture dramskog teksta, njegovih osnovnih sižejskih i sintagmatskih tokova. U nejednakim opsezima i sa različitim intencijama, ovaj postupak sproveden je kroz čitav dramski opus Aleksandra Popovića, a moguće ga je identifikovati i u komadima iz poslednje stvaralačke faze²⁸⁵. Naš rad nije imao ambiciju (ni zadatak) da prirodu i funkciju epskih struktura istražuje do lingvističko-stilističkog nivoa, čime bi zasigurno bio ustanovljen poseban korpus jezičkog materijala kojim se postiže efekat *punktualnog epiziranja* (etimološki nivo, nivo izraza, fonetski sklop i dr). Ovaj dijegetički nivo zasigurno postoji na svim onim mestima gde konvencionalni lingvistički kod biva supstituisan alternativnim, arhaično-sonornim i čija semantika može biti delimično korespondentna sa osnovnim dramskim tokom ili stajati u suprotnosti s njim i na taj način proizvoditi čitav spektar mikro-epizacijskih efekata.

Prethodna izučavanja dramskih dela Aleksandra Popovića – reklo bi se neoprezno i ishitreno – svrstavala su ovakve pojave u periferni govor (Čubura) i njegove slengovske varijante. Sasvim je moguće da bi lingvistička (jezičkoistorijska) analiza osporila ovakve navode, budući da model dramskog govora koji dominira većim delom Popovićevog opusa, ipak nije naučno, niti empirijski ustanovljen. Pre bi moglo biti reči o artificijelno (dramaturški) stvorenom jezičkom modelu, koji je retorički organizovan tako da uvek može poslužiti kao sredstvo koje utiče na sračunata odstupanja u formulaciji smisla. Ta odstupanja ne temelje se jedino na orkestraciji neobičnih sazvučja i foničnih kolorita, već i na pomenutim semantičkim rasponima koji su imanentni Popovićevom doživljaju jezika i njegovoj sklonosti da ga sam dopunjuje i „dovršava“ u skladu sa temom i dinamičnim zahtevima žanra. Ovi elementi dijegetičke građe pomeraju konvencionalna značenja ka naglašavanju (ili pre naglašavanju) jedne situacije i mogu dovesti do značajnih semantičkih odstupanja u drami. Zato ponekad komunikacija između dva lika deluje kao vrsta konvencije, ili čak obredno-običajne etikecije, koja lingvistički okrnjena i „očučena“, posreduje u uspostavljanju novih značenjskih slojeva i drugačijeg poretka u drami. Na taj način bivaju naznačene relacije koje nisu „kanonske“ – kao što su društvene zabrane i cenzure, patrijarhalni odnosi, seksualni tabui, političke teme itd.

²⁸⁵ Primer je komad *Ružičnjak* iz 1995. godine, koji se okončava *ex persona*, odnosno *ad spectatores* tehnikama.

*Jedina drama koja postoji je drama vrline. Odvajanje žita od kukolja. Kad odvojite žito od kukolja, jedan deo onoga žita što ste ostavili se opet pretvara u kukolj. Drama vrline stalno mora da postoji. Samo sa dramom vrline možemo prepoznavati, a ne dramom identifikacije*²⁸⁶.

Ova indikativna izjava pisca, nastala prilikom jednog televizijskog gostovanja, doista pobuđuje na razmišljanje o potencijalnim značenjima i važnosti fenomena epskog iz perspektive samog autora. Ukoliko bismo ovu izjavu shvatili kao komentar etičke pozicije autora u odnosu na teme koje dramski obrađuje, njeno značenje bilo bi potpuno jasno – odlučnim “kaštigovanjem” mana, zabluda i poroka jednog društva i nacionalnog mentaliteta, treba ogoliti i na sceni ismejati sav negativni potencijal (kukolj) i time ga razlučiti od onoga što je dobro. Iz te perspektive dramske teme su neiscrpne, jer je dijalektika neumoljiva – ono što je do juče važilo kao ispravno i nesumnjivo (žito), već sutra može postati predmet kritike, osude, pa i poruge. Reč je o autoreverzibilnim temama, koje referiraju na sopstevne kontekste, ali i opšta ponovljivost svih scenski prikazanih pojava. Popovićeva “drama vrline”, dakle, ne samo da izbegava identifikaciju sa negativnim i retrogradnim društvenim i individualnim praksama, već ima otvorenu nameru da ih označi (razdvoji bitno od nebitnog i dobro od lošeg) i ismeje na sceni, demonstrirajući time njihov konačni besmisao.

S druge strane, ukoliko bismo ovaj piščev stav tumačili kao projekciju sopstvenog nesvesnog, pređašnji iskaz ticao bi se možda više *forme* nego sadržine. Videli smo da u poliloškim deonicama, kao i u pojedinačnim komentarima, likovi diskretno napuštaju opsege i granice svojih karakterologija, naglo evoluirajući u misleće, otrežnjene i etički dosledne pojave. Na trenutak, Popovićev lik u eksursu promovise sve ono što je u suprotnosti sa predmetom drame – moral, čistotu, društvenu vrednost, istorijsku odgovornost. Ne prepoznaje li autor upravo ove delove svoga rukopisa kao dramu vrline? Dakle, one momente u kojima se događa “probijanje” mimezisa (kukolj) – mučne pozornice za predstavljanje vazda nevoljnih, privatno i javno obesmišljenih pojava, koje više pate nego što pevaju i više su aveti prošlosti nego likovi sa životnom perspektivom. Drama vrline, to jest “žito”, bila bi životvorna epska supstanca koja je isceljujuća, kao da introspektivno zaključuje autor. Stalno igrati i promovisati vrlinu, značilo bi – nikad se ne odreći dijegeze. Reklo bi se da u ovoj tački Popović biva najbliži Aristotelovom shvatanju katarze. Ali prividno, kao što je inače kod Popovića slučaj u mnogim aspektima, budući da i sama drama vrline u sebi krije zametak propadanja. Kao takva, ona je

²⁸⁶ „Odvajanje žita od kukolja“, intervju sa Aleksandrom Popovićem. Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=WMQt-FGoIA0>, RTV „Studio B“, 19.10.1992.

potencijalni zalog nekih budućih nesporazuma, jer epizacija je privremeno svojstvo drame, a veze likova sa osnovnim tokom – koliko god da su krhke i lomne – prete da dramski subjekt svakog trenutka opet postane deo unutrašnjih procesa. Ono što je danas “žito”, već sutra pretvoriće se u “kukolj”. Samo upornom epizacijom, kao da potvrđuje Popović, možemo dosezati vrlinu, sve ostalo je mimeza, ili kako on to sam definiše – identifikacija.

Dijegeza naspram mimeze – bilo bi to grubo i pogrešno svođenje dva dijalektička narativna principa na prostu binarnu opoziciju i veštačku dihotomiju. Pre će biti reči o kongruenciji, a sve što je u komunikacijskim spojevima mimetičkog sa dijegetičkim dobijeno kao prošireno značenje i semantičko obogaćivanje drame, rezultat je duboke, sveprožimajuće interakcije ova dva diskurzivna principa u dramskim delima Aleksandra Popovića. Uslovna i prividna “neuređenost” Popovićevog dramskog teksta jeste hotimično kršenje normi, što po Fisteru, u pogledu sociologije autora, našeg pisca svrstava u red pozorišnih poslenika koji su nosioci instrumentarne funkcije²⁸⁷. Za razliku od ekspresivne funkcije, kada je autor u ulozi promotera *društvenog konsenzusa*, Aleksandar Popović svojim ukupnim dramskim stvaralaštvom zagovara njegovu radikalnu promenu.

*

Paradoksalno i ironično u isti mah – što bi unekoliko bila i najsazetija moguća definicija života i obimnog umetničkog opusa Aleksandra Popovića – iste godine kada je pisac preminuo, beogradska „Prosveta“ objavila je novu knjigu njegovih drama, koristeći više nego simboličan, ako ne i bizaran naslov – *Nega mrtvaca i druge drame*. Udaljavanje od ovog aluzivnog, ali i sasvim nekromanskog naslova, značilo bi novo i drugačije približavanje delu našeg savremenog dramatičara. Popović je autor koji je nedostatak svog formalnog obrazovanja uporno nadomeštao aktivnim praćenjem pozorišne i dramske produkcije, usvajajući iz prikrajka u to vreme aktuelne modele teatarske i dramske estetike. Biće da je za razliku od mnogih naših pozorišnih delatnika, koji su dugo i uporno odbijali da priznaju inovativnost, provokativnost i zavodljivost jednog BITEF-a, Popović pomno pratio i u sopstvenu estetiku ugrađivao mnogobrojna pozorišna iskustva potekla sa ovog međunarodnog festivala. Ne samo da odlično poznaje autorske opuse reditelja i dramatičara koji se pojavljuju na festivalu „novih tendencija“, već prilikom evropske turneje *Krmećeg kasa*, Popović sa neskrivenim oduševljenjem otkriva kako se u jednom trenutku u Firenci obreo u „društvu bogova“. Sa neskrivenim pijetetom Popović nabraja poznata imena svetske pozorišne

²⁸⁷ Videti u: Manfred Pfister, *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998, str.61.

avangarde toga doba, od kojih se mnogi danas tretiraju kao klasični autori – Slavomir Mrožek, Peter Handke, Tadeuš Ružević, Otomar Krejča, Piter Bruk, Elen Stjuart, Luka Ronkoni i drugi²⁸⁸. Popović se ne usteže da u brojnim inetrjuima zagovara i jednu vrstu sopstvene teatrologije. Sedamdesetih godina, on izjavljuje da je njegov autorski angažman zapravo *prozni*, budući da dramu doživljava kao vid dijalozizovane proze. Ovakva estetika, sasvim bliska i Beketovom tumačenju sopstvenih stvaralačkih preokupacija, koja su po osećanju pisca pre svega orijentisana na prozna dela (romane i pripovetke), dok su pozorište i drama vrsta utočišta kojem se autor obraća kao oazi slobode i nesputane igre duha, po Popoviću predstavlja oblik *totalnog pozorišta*, koje u svojoj multimedijalnosti i omnipotentnosti objedinjuje zabavu, ritual i društveni angažman sa tendencijom ukidanja razlike između različitih izvođačkih praksi.

Aristotelova *Poetika* apstrahovala je dva ključna i do danas nepobitna pojma prezentacije drame, a to su glumci i publika. To ne znači da ove kategorije Aristotel i negira, budući da komentariše njihovu ulogu u odnosu tragedije i epopeje, već je u središtu njegovog viđenja prirode dramskog dela (tragedije) pisac i njegova priča, sa svim pripadajućim obeležjima koja se u *Poetici* razmatraju. Popovićevo dramsko i teatarsko tematizovanje duha jednog vremena, samo je delom bila provokacija epohe, a čini se, mnogo više autorov začudni autodiktat koji je on – ničanski rečeno – opredmećivao u dionizijskom duhu, svesno izneveravajući sve što je do njegove pojave predstavljalo dramaturški uzus i opšteprihvatu zakonomernost. Analogno tendencijama u oblasti filmske umetnosti toga doba, može se bez ustezanja zaključiti da je dramska provokacija Aleksandra Popovića predstavljala svojevrsni „crni talas“ domaćeg pozorišta i dramskog teksta u njemu. Do danas, njegov dramsko-scenski „spektakl“ ostao je nepresušni izvor mogućnosti, koji se slojevitom sižejnom konstrukcijom i neukrotivim izrazom – više od dve decenije nakon autorove smrti – i dalje doima kao podstrek za istraživanje novih pozorišnih mogućnosti. To potencijalno obilje optativnog ne iscrpljuje se ni u fabulama, koje su skromne, ni u pozicijama likova u prostoru i vremenu, koje su neobavezne (i neobavezujuće), već načinom na koji se iz komada u komad konstituiše vazda slična, ali nikada identična mreža komunikacijskih odnosa. Paradramski diskurs Aleksandra Popovića, jedinstven poetički koliko i fenomenološki, uspeo je da na scenu srpske dramske literature i njenih pozorišnih uprizorenja izvede prebogatu galeriju živopisnih dramskih likova, ne oslanjajući se pritom previše na preskriptivne zadatosti i konvencije dramskog teksta, uz krajnje slobodnu upotrebu čitavog arsenala tehnika epizacije s jedne, i duboke, iskrene i

²⁸⁸ Videti: Aleksandar Popović, „Dvadeset i dva zrna“, *Teatron*, br.33/4/5, Beograd, 1981, str. 39.

nepatvorene lirske osećajnosti s druge strane. Objedinjujući na takav jedan nekonvencionalan način sve raspoložive diskurzivne mogućnosti, Popović nam se danas, možda više nego ikada – u svetlu nove uloge i savremene funkcije dramskog autora – preporučuje kao Sarazakov *rapsod*, koji nadilazi opsege i značenje Zondijevog epskog subjekta drame, i drevnim glasom pripovedača čiji glas „seže do početaka oralnosti“²⁸⁹ uspeva da kroz svoje dramsko pripovedanje postigne autentičnu meru kompromisa između mimeze i dijegeze postajući na taj način *rapsodijski subjekt*.

S obzirom na malobrojna teatrološka istraživanja, ovakvi i slični pristupi Popovićevom dramskom korpusu mogu pružiti značajan doprinos sagledavanju njegovog bogatog i specifičnog rukopisa. Putem analize osobenog i prepoznatljivog epskog komunikacijskog sistema, moguće je ukazati na suštinsko saglasje između svetskih teatarskih trendova i pozorišno-dramskog modela u domaćoj teatarskoj praksi, čiju je inauguraciju, čitave tri decenije, zagovarao svojim stvaralaštvom Aleksandar Popović. Njegova dramska poetika, autentična i autohtona, ali na izvestan način i eklektička u odnosu na spoj srpske književne tradicije i svetskih uticaja, izvršila je nesumnjiv uticaj na mnoge generacije pozorišnih poslenika i ostavila neizbrisiv pečat na ukupnu pozorišnu paradigmu na ovim prostorima. S druge strane, tragači za Aristotelovom „lepom životinjom“ u delima Aleksandra Popovića ostaće vazda razočarani. Mit o dobro skrojenom komadu nikada se nije vezivao za ime ovog autora, čiji su likovi na sceni svojim fizičkim i verbalnim aktivizmom redovno nadilazili opsege scenskih prostora, a putem čestih refleksija, evokacija i anticipacija, uporno usmeravali gledaočevo *hic et nunc* jednako u svim pravcima – od dalekog i melanholičnog perfekta do maglovite ali preteće budućnosti, koja bi se lako mogla pretvoriti u gledaočevu iluziju kojom se neko poigrao, te čitavu priču vratiti na njen početak. Sklad, poredak, uređenost i konvencionalna razumljivost celine Popovićevog dramskog dela, nisu mesta na kojima se njegov čitalac/gledalac, bartovski rečeno, zadovoljava tekstem. Etimologija grčke reči *rhaptein* (ῥάπτειν) upućuje na šice, krojenje i spajanje rasparčanih delova (epskih) celina, koja zahvaljujući neumornom rapsodijskom glasu putujućeg pevača bivaju satkana od nebrojenih konstrukata materijalne i duhovne prirode²⁹⁰. Proces može biti i obrnut – samo je dramski-autor-pripovedač-pesnik u stanju da novostvorenu celinu nanovo transponuje u logiku samostalnih montažnih delova i ostataka rasparčanog mozaika. Konačnu odbranu, a

²⁸⁹ Žan-Pjer Sarazak, *Poetika moderne drame: od Henrika Ibzena do Bernara-Mari Koltesa*, Clio, Beograd, 2015, str.180.

²⁹⁰ Videti u: Žan-Pjer Sarazak (priređivač), *Leksika moderne i savremene drame*, KOV, Vršac, 2009, str.153.

istovremeno i najkonciznije moguće tumačenje sopstvenog stvaralaštva, u svom prepoznatljivom maniru, ostavio je sam Aleksandar Popović:

„Nemojte, molim vas, da pletete žičani pancir našim dramama, zbog navodne neranjivosti dela, jer mi držimo, da je i mrtvoj ptici bolje u zraku dok se sunovraćuje, nego živoj satrtoj u kavezu!”²⁹¹

²⁹¹Aleksandar Popović, “Dvadeset i dva zrna”, *Teatron*, br.33/4/5, Beograd, 1981, str.39.

OSNOVNA LITERATURA:

- Popović Aleksandar, *Čarapa od sto petlji*, Prosveta, Beograd, 1967.
- Popović Aleksandar, *Mrešćenje šarana i druge drame*, BIGZ, Beograd, 1986.
- Popović Aleksandar, *Izabrane drame*, Nolit, Beograd, 1987.
- Popović Aleksandar, *Bela kafa i druge drame*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1992.
- Popović Aleksandar, *Nega mrtvaca i druge drame*, Prosveta, Beograd, 1996.
- Popović Aleksandar, *Drame*, Verzal press, Vojnoizdavački zavod, Beograd, 2001.
- Popović Aleksandar, *Drame, knjiga druga*, Vojnoizdavački zavod, Beograd, 2003.

LITERATURA:

1. Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1990.
2. Arto Antonen, *Pozorište i njegov dvojnik*, Prometej, Novi Sad, 1992.
3. Babić Duško, *Pozorište iracionalnog*, Matica srpska, Novi Sad, 1988.
4. Bart Rolan, *Zadovoljstvo u tekstu*, Gradina, Niš, 1975.
5. Benjamin Valter, *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974.
6. Dipon Florans, *Aristotel ili vampir zapadnog pozorišta*, Clio, Novi Sad, 2011.
7. Divinjo Žan, *Sociologija pozorišta*, BIGZ, Beograd, 1978.
8. Drašković Boro, *Promena*, Svjetlost, Sarajevo, 1975.
9. Esslin Martin, *The Theatre of the Absurd*, Penguin Books Ltd, Middlesex, England, 1980.
10. Fischer-Lichte Erika, *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring forms of political Theatre*, Routledge, London, 2005.
11. Fischer-Lichte Erika, *Povijest drame I*, Disput, Zagreb, 2010.

12. Fischer-Lichte Erika, *Povijest drame II*, Disput, Zagreb, 2011.
13. Fraj Nortrop, *Veliki kod(eks)*, Prosveta, Beograd, 1985.
14. Fuchs Elinor, *The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism*, University Press, Bloomington, Indiana, 1996.
15. Gutke Karl, *Moderna tragikomedija – istraživanje prirode žanra*, Sterijino pozorje, Novi Sad, 2007.
16. Hačion Linda, *Poetika postmodernizma*, Svetovi, Novi Sad, 1996.
17. Harvud Ronald, *Istorija pozorišta*, Clio, Novi Sad, 1998.
18. Hristić Jovan, *Pozorišni referati*, Nolit, Beograd, 1992.
19. Ibersfeld An, *Čitanje pozorišta*, Vuk Karadžić, Beograd, 1982.
20. Ibersfeld An, *Ključni termini pozorišne analize*, CENPI, Beograd, 2001.
21. Jakobson Roman, *Lingvistika i poetika*, Nolit, Beograd, 1966.
22. Jovanov Svetislav (priređivač), *Teorija dramskih žanrova*, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2015.
23. Jovanović Raško, Jaćimović Dejan, *Leksikon drame i pozorišta*, Prosveta, Beograd, 2013.
24. Klaić Dragan (priređivač), *Stvaranje moderne drame*, Gradac, Čačak, 1982.
25. Kloc Folker, *Zatvorena i otvorena forma u drami*, Lapis, Beograd 1995.
26. Lazić Radoslav, *Traktat o kritici: dijalozi s kritičarima o kritici predstavljачkih umetnosti*, Hadar, Beograd, 2013.
27. Lehmann H.T, *Postdramsko kazalište*, CDU i TkH, Zagreb, Beograd, 2004.
28. Lešić Zdenko (priređivač), *Teorija drame kroz stoljeća I*, Svjetlost, Sarajevo, 1977.
29. Lešić Zdenko (priređivač), *Teorija drame kroz stoljeća II*, Svjetlost, Sarajevo, 1977.
30. Marković Dragan, *Audio-vizuelna pismenost*, Univerzitet Singidunum, Beograd, 2010.

31. Marković Olga, *Aleksandar Popović (1929-1996) u srpskim pozorištima*, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd, 1997.
32. Medenica Ivan (priređivač), *Dramsko i postdramsko pozorište, deset godina posle*, Institut za pozorište, film, radio i televiziju FDU, Beograd, 2012.
33. Marjanović Petar, *Jugoslovenski dramski pisci XX veka*, Akademija umetnosti, Novi Sad, 1985.
34. Marjanović Petar, *Mala istorija srpskog pozorišta: XIII-XXI vek*, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2005.
35. Miočinović Mirjana, *Eseji o drami*, Vuk Karadžić, Beograd, 1975.
36. Miočinović Mirjana, *Surovo pozorište*, Prosveta, Beograd, 1976.
37. Miočinović Mirjana (priređila), *Moderna teorija drame*, Nolit, Beograd, 1981.
38. Miočinović Mirjana (predgovor), Aleksandar Popović, *Izabrane drame*, Nolit, Beograd, 1987.
39. Molinari Čezare, *Istorija pozorišta*, Vuk Karadžić, Beograd, 1982.
40. Omon Žak, Bergala Alen, Mari Mišel, Verne Mark, *Estetika filma*, Clio, Beograd, 2006.
41. Palavestra Predrag, *Posleratna srpska književnost 1945-1970 i njena istorija*, Službeni glasnik, Beograd, 2012.
42. Pavićević Borka (pogovor), „Čovek u crnom mantilu“, *Mrešćenje šarana i druge drame*, BIGZ, Beograd, 1986.
43. Pavis Patrice, *Pojmovnik teatra*, Antibarbarus, Zagreb, 2004.
44. Petković Dejan, *Komediografija Aleksandra Popovića i francuska dramska avangarda*, Filozofski fakultet Niš, 1998.
45. Pfister Manfred, *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998.
46. Platon, *Država*, BIGZ, Beograd, 2002.
47. Popović Radovan, *Poslednji srpski boljševik*, Službeni glasnik, Beograd, 2009.
48. Putnik Radomir (pogovor), „Zamišljenost Aleksandra Popovića“, *Bela kafa i druge drame*, Aleksandar Popović, SKZ, Beograd, 1992.
49. Putnik Radomir (predgovor), „Prosvetiteljska misija Aleksandra Popovića“, *Nega mrtvaca i druge drame*, Aleksandar Popović, Prosveta, Beograd, 1996.
50. Putnik Radomir, *Slike minulog vremena*, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2010.
51. Radonjić Miroslav, *Sterija u ogledalu XX veka*, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2006.

52. Romčević Nebojša, *Rane komedije Jovana Sterije Popovića*, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2004.
53. Sabljak Tomislav (priređivač), *Teatar XX stoljeća*, Matica Hrvatska, Split-Zagreb, 1971.
54. Sarazak Žan-Pjer (priređivač), *Leksika moderne i savremene drame*, Književna opština Vršac, Vršac, 2009.
55. Sarazak Žan-Pjer, *Poetika moderne drame: od Henrika Ibzena do Bernara-Mari Koltesa*, Clio, Beograd, 2015.
56. Senker Boris, *Uvod u suvremenu teatrologiju I*, Leykam international, Zagreb, 2010.
57. Selenić Slobodan (predgovor), *Savremena srpska drama*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1977.
58. Sondi Peter, *Teorija moderne drame*, Lapis, Beograd, 1995.
59. Stamenković Vladimir, *Pozorište u dramatisovanom društvu*, Prosveta, Beograd, 1987.
60. Styan John, *The Dark Comedy: the Development of Modern Comic Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1968.
61. Šekner Ričard, *Ka postmodernom pozorištu*, Institut za pozorište, film, radio i televiziju FDU, Beograd, 1992.
62. Šopenhauer Artur, *Svet kao volja i predstava*, Grafos, Beograd, 1984.
63. Šuvaković Miško, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb, 2005.
64. Taylor Russell John, *Dictionary of the Theatre*, Penguin Books, London, 1993.
65. Todorčić Gordana, *Ludus i logotezis Aleksandra Popovića*, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2012.
66. Todorčić Gordana, *Aleksandar Popović – dramski govor o vremenu i svetu*, Sterijino pozorje, Novi Sad, 2017.
67. Volk Petar, *Pozorišni život u Srbiji 1944/1986*, Institut za pozorište, film, radio i televiziju Fakulteta dramskih umetnosti, Beograd, 1990.
68. Volk Petar, *Posle pozorišta – pozorišne kritike*, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd, 1993.

69. Volk Petar, *Pisci nacionalnog teatra*, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd, 1995.

70. Ženet Žerar, *Figure*, Vuk Karadžić, Beograd, 1985.

ČLANCI I OGLEDI:

1. Anđić Jovo, "Sudbina od sto petlji", *NP Vreme*, br. 1301, Beograd, 10.12.2015.
2. Besara Dragana, "Elementi farse u dramama Aleksandra Popovića", *Zbornik MS za književnost i jezik*, XLVIII, 2-3, Novi Sad, 2000.
3. Ćirilov Jovan, "Pokušaj periodizacije istorije Ateljea 212", *Teatron*, br.33/4/5, Beograd, 1981, 14-17.
4. Danojlić Milovan, "Jezik Aleksandra Popovića", *Borba*, Beograd, 15.1.1967, 32, 64.
5. Finci Eli, "Dramski feljtonizam", *Politika*, Beograd, 4.1.1965.
6. Finci Eli, "Humoristički kolaž", *Politika*, Beograd, 4.1.1965.
7. Gavrilović Zoran, "Nežnost i groteska Aleksandra Popovića", *Borba*, Beograd, 7.1.1968, 29, 61.
8. Gluščević Zoran, „Savremeni humoristički kolaž“, *Politika*, Beograd, 26.2.1966.
9. Gutke Karl, "Prevazilaženje relativnosti: razgraničenje i struktura tragikomedije", *Scena*, br. 4, 41/2005, Novi Sad, 2005.
10. Jovanović Dušan, "Baš kao u bunaru", *Teatron*, br.94, Beograd, 1996, 173-174.
11. Kruger Loren, "Kašnjenje s isporukom: postdramski teatar", *Zarez*, br. 153, Zagreb, 2005.
12. Matić Ljubiša, „Drama je mrtva, živelo pozorište. Šta je to postdramski teatar?“, *TkH*, časopis za teoriju izvođačkih umetnosti, br. 3, Beograd, 2002.
13. Medenica Ivan, "Paradoksalni klasik", *Vreme*, br.737, Beograd, 17.2.2005.
14. Miočinović Mirjana, "Komički žanr Aleksandra Popovića", *Scena*, broj 5-6, XXXII, Novi Sad, 1996.
15. Mirković Milosav, „Čarapa devojke sa tri srca. Čitajući i slušajući farse Aleksandra Popovića“, *Polja*, časopis za književnost i teoriju, broj 444, LII, Novi Sad, 2007.
16. Mišić Milutin, „Zavera u feljtonu“, *Borba*, Beograd, 18.3.1988.
17. Pašić Feliks, „Mrešćenje života Aleksandra Popovića“, *PULSE*, Beograd, 1993.

18. Pelević Maja, "Nasilje kolažiranog jezika u postdramskom teatru", *Scena*, broj 1-2, XLIII, Novi Sad, 2007.
19. Pervić Muharem, "Komediya od života", *Politika*, Beograd, 11.4.1967, 19223.
20. Pervić Muharem, "Satirična bajka za odrasle", *Politika*, Beograd, 18.2.1967, 19169.
21. Perović Sreten, "Komična igra bez duha i komike", *Pobjeda*, Titograd, 17.1.1965.
22. Pešikan Ljuštanović Ljiljana, "Lutka i obred", *Scena*, knj.II, br.5-6, XXXVI, Novi Sad, 2000.
23. Pešikan Ljuštanović Ljiljana, "Upotreba sablje dimiskije – resemantizacija folklornih formi u ranim farsama Aleksandra Popovića", *NSSUVD*, 33/2, Beograd, 2004, 265-275.
24. Pešikan Ljuštanović Ljiljana, "Krmeci kas Aleksandra Popovića. Farsa kao resemantizacija drevne priče", *Teatron*, br. 132, Beograd, 2005, 13–20.
25. Petković Dejan, „Poetika od sto petlji – o nekim postdramskim aspektima estetike Aleksandra Popovića“, *Scena*, br.2/2018, Novi Sad, 69-85.
26. Popović Aleksandar, "Dvadeset i dva zrna", *Teatron*, br.33/4/5, Beograd, 1981, 38-42.
27. Popović Zoran, „Nepodnošljiva lakoća postojanja“, *Književna reč*, Beograd, 10.6.1988.
28. Putnik Radomir, "O objavljivanju drama Aleksandra Popovića", *Teatron*, br.132, Beograd, 2005, 21–26.
29. Putnik Radomir, "Pitomac Golog otoka", *Večernje novosti*, Beograd, 12.9.2012.
30. Ranković Zdravko, "Valjevac Aleksandar Popović", *ID Kolubara*, br. 193, Valjevo, 2010.
31. Romčević Nebojša, „Priča, zaplet, kompozicija“, Zbornik radova, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, 2000.
32. Romčević Nebojša, „Vreme u drami“, *Teatron*, br.98, Beograd, 1997, 21-26.
33. Savin Egon, "Nema čiste ljubavi", *Teatron*, br. 132, Beograd, 2005, 7–12.
34. Selenić Slobodan, „Uzaludan glumački trud“, *Borba*, Beograd, 5.1.1965, 30, 3.
35. Selenić Slobodan, „Još jedan Popović“, *Borba*, Beograd, 15.2.1967, 32, 64.
36. Selenić Slobodan, „Još jedna petlja“, *Borba*, Beograd, 11.4.1967, 32, 99.
37. Sokić Ružica, „Fenomen koji se zove Aleksandar Popović“, *Teatron*, br. 132, Beograd, 2005, 27–30.
38. Stamenković Vladimir, „Opsednuti jezikom“, *NIN*, Beograd, 31.1.1965, 15, 734.
39. Stamenković Vladimir, „Umesto satire“, *NIN*, Beograd, 19.2.1967, 18, 841.

40. Stamenković Vladimir, „Komediya kao deziluzija“, *NIN*, Beograd, 16.4.1967, 18, 849.
41. Stamenković Vladimir, „Stari kalup“, *NIN*, Beograd, 29.6.1990, 18, 1491.
42. Stojanović Slobodan, „AP, ovdašnji“, *Ludus*, Beograd, 5.12.1995, 32, 3.
43. Stojanović Slobodan, „Kalendar kao istorija“, *Ludus*, Beograd, 5.1.1996, 33, 9.
44. Stojanović Slobodan, „Ružičnjak, trostruki scenski svlak“, *Ludus*, BG, 5.2.1996, 34.
45. Stojanović Slobodan, „Kata lepa, a buve otrovne“, *Ludus*, Beograd, 5.3.1996, 35, 6.
46. Toporišić Tomaž, „Reteatralizacija i dekonstrukcija dramske forme“, *Scena*, broj 1-2, XLIII, Novi Sad, 2007.
47. Vilson Robert, „Slušati, gledati, igrati“, *Eterna*, časopis za savremenu kulturu, br. 4, Beograd, 1995, 34-36.
48. Volk Petar, „Ljubinko i Desanka“, *Ilustrovana politika*, Beograd, 16.12.1986.
49. Vučković Slavica, „Bujno i sapeto stvaralaštvo“, *Republika*, br. 468-469, Beograd, 2010.
50. Žigo Iva Rosanda, Car-Miheć Adriana, „Elementi cirkusa kao postdramska strategija umnoženog uokviravanja“, *Međunarodni naučni skup Hrvatsko-makedonske književne, jezičke i kulturne veze*, Zbornik radova, knjiga III, Filozofski fakultet, Rijeka, 2011.

INTERNET LINKOVI:

1. <https://www.youtube.com/watch?v=WMQt-FGoIA0>, RTV „Studio B“, 19.10.1992.
2. <http://pulse.rs/feliks-pasic-intervju-sa-aleksandrom-popovicem>.
3. <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=1348979>

ABSTRACT

The subject of our research is epic (diegetic) communication system established on a selected sample of plays by Aleksandar Popović, which, by its structure and functionalization of epicization techniques, appears as a kind of paradigm within the author's oeuvre. The basic hypothesis of this paper is that by pointing out all the formal and structural aspects of diegesis, which rest on deviation from the traditional principles of dramatic narration - based on Aristotle's imitation of an action (*mimesis praxeos*) - it is possible to prove the concordance of Aleksandar Popović's poetics with current theatrical and drama theories, as well as the structural correspondence of his works with the principles of postdramatic theater. The applied methodology is based on the sequential analysis of epic communication system, whose specific organization, situationally (unambiguously) or structurally (contiguously), leads to the establishment of intermediary communication relations in Popović's pieces. The basic theoretical framework of this research starts from the principles (tendencies) that lead to the epicization effects, the criteria by which they are established, and then from the repertoire of epicization techniques that comes from them. The paper took into account the existing classification and functionalization of diegetic techniques according to the theory of Manfred Pfister, which in the case of Popović's farce proved to be partially complete and as such subject to additions and extensions. Particular attention was paid to the functioning of epic communication system in relation to the space-time deixis, then to comparative analysis of the spread of epicization techniques, as well as their potential meanings, which are the result of the overall effect of diegetic principles on the recipient. The aim of this paper is to draw attention to those discursive procedures within Popović's dramatic work that would offer future researchers, as well as theater practitioners, a new interpretative plane for further interpretations of a complex manuscript.

Keywords: farce, mimesis, epicization (diegesis), epicization techniques, the absoluteness of drama, epic subject, communication system, postdramatic;

Biografija kandidata

Dejan Petković (Niš, 1972). Diplomirao je na Filozofskom fakultetu u Nišu na Studijskoj grupi za srpski jezik i književnost. Na istom fakultetu, u biblioteci najboljih diplomskih radova, objavljena mu je studija „Komediografija Aleksandra Popovića i francuska dramska avangarda“ (Filozofski fakultet Niš, 1998, ISBN 86-7379-048-4). Radio je na projektnom odeljenju Katedre za književnost Filozofskog fakulteta u Nišu. Autor je nagrađivanih dramskih tekstova i scenarija za igrano-dokumentarne filmove. Doktorand je na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu na odseku Teorije dramskih umetnosti, medija i kulture.

Objavljeni radovi (izbor)

1. “Jedan kritički osvrt na 31. pozorišne susrete Joakim Vujić”, *Gradina*, br.11-12, Niš, 1995, str. 85-94.
2. “Na vest o smrti Aleksandra Popovića”, *Narodne novine*, br. 10339, Niš, 1996, str. 11.
3. “Nova škola srpske drame”, *Narodne novine*, br. 10341, Niš, 1996, str. 8.
4. “Kritičarije”, *Niški analitičar*, br. 12-13, Niš, 1997, str. 45-46.
5. “Avangardne tendencije u dramaturgiji Aleksandra Popovića”, *Teatron*, br. 98, Beograd, 1997, str. 29-35.
6. “Od groteske ka tragizmu”, *Gradina*, br. 1-2, Niš, 2001, str. 218-220.
7. “Kapi melodrame”, *Gradina*, br. 2, Niš, 2004, str. 87-88.
8. “Sentimentalno putovanje sa pozorišnim maestrom u deset slika”, *Mare u laboratoriji života i režije*, monografija, NKC, Niš, 2012, str. 174-188.
9. „Konceptije vremena u naraciji komada Čekajući Godoa, Semjuela Beketa“, *Gradina*, br. 64-65, Niš, 2015, str. 231-245.
10. „Poetika od sto petlji – o nekim postdramskim aspektima estetike Aleksandra Popovića“, *Scena*, časopis za pozorišnu umetnost, br.2/2018, Novi Sad, str. 69-85.
11. „Pogled unatrag dostojan poštovanja“, *Scena*, časopis za pozorišnu umetnost, br.2/2019, Novi Sad, str. 129-130.
12. „Kazalište, pozorište, Nišvil džez teatar“, *Danas*, dnevnik, br. 7982, Beograd, 7.8.2019.

Scenarija i dramski tekstovi (izbor)

- “Bitka na Čegru”, dokumentarno-igrani film, NG-tim, Niš, 2006.
- “Crna zora”, igrano-dokumentarni film, NG-tim, Niš, 2007.
- “Via Doloris” u predstavi „Odabrani i uništeni“, Narodno pozorište Niš (režija: Kokan Mladenović), Niš, 2007.
- “Boj na Čegru”, Narodno pozorište Niš (režija: Ištvan Bičkej), Niš, 2009.
- “Između Istoka i Zapada”, Narodno pozorište Niš (režija: Ištvan Bičkej), Niš, 2010.
- “Čudo na Bosforu”, radio–drama, RTS, Radio-Beograd, dramski program (režija: Miloš Jagodić), 2013.

Nagrade i priznanja

- Priznanje Nastavno-naučnog veća Filozofskog fakulteta u Nišu za najuspešnije diplomiranog studenta, 1998.
- Nagrada Niške art-fondacije (NAF) za dramu “Via Doloris”, 2007.
- Nagrada za najbolji dramski tekst na 5. Joakim-festu (Kragujevac) u predstavi „Odabrani i uništeni“, Narodno pozorište Niš, 2008.
- Nagrada Radio Beograda za radio-dramu “Čudo na Bosforu” (2013).
- Povelja za izuzetan doprinos prvom Pozorišnom festivalu balkanskog kulturnog prostora “Teatar na raskršću”, Narodno pozorište Niš (2019).