

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Александар Пејчић

број уписа _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

„Заплет у комедији српског реализма
(између Јована Старијс Поповића и Бранислава Нушића)“

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 11.10.2012.

Александар Пејчић

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Александар Пејчић

Број уписа _____

Студијски програм Наука о књижевности

Наслов рада „Заплет у комедији српског реализма (између Јована Стевије Поповића и

Ментор проф. др Душан Иванић Бранислава Нушића)“

Потписани Александар Пејчић

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, 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 у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 11. 10. 2012.

Александар Пејчић

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

„Заплет у комедији српског реализма (између Јована Стерије Поповића и Бранислава Нушића)“

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 11. 10. 2012.

Александар Пејчић

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ
КАТЕДРА ЗА СРПСКУ КЊИЖЕВНОСТ СА
ЈУЖНОСЛОВЕНСКИМ КЊИЖЕВНОСТИМА

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

**ЗАПЛЕТ У КОМЕДИЈИ СРПСКОГ
РЕАЛИЗМА**

*ИЗМЕЂУ ЈОВАНА СТЕРИЈЕ ПОПОВИЋА И
БРАНИСЛАВА НУШИЋА*

Кандидат

мр Александар С. Пејчић

Ментор

проф. др Душан Иванић

Београд, 2012.

**UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY
DEPARTMENT OF SERBIAN LITERATURE AND SOUTH
SLAVIC LITERATURES**

PhD THESIS

**PLOT IN SERBIAN REALISTIC COMEDY
*BETWEEN JOVAN STERIJA POPOVIĆ AND BRANISLAV
NUŠIĆ***

Candidate

Aleksandar S. Pejčić, MA

Mentor

Prof. Dr Dušan Ivanić

Belgrade, 2012

САДРЖАЈ

Увод.....	9
1.0. ЗАПЛЕТ.....	10
1.1. Досадашња испитивања (заплет, сиже, интрига).....	10
1.2. Опште претпоставке.....	15
1.3. Драмска прича.....	16
1.4. Радња.....	18
1.5. Драмски догађаји.....	20
1.6. Драмска ситуација.....	21
1.7. Аранжман ситуација и сцена.....	25
1.8. Простор.....	27
2.0. СТРУКТУРА ЗАПЛЕТА.....	28
2.1. Чиниоци заплета.....	29
2.2. Субјекат.....	32
2.3. Коректор.....	35
2.4. Режицер.....	36
2.5. Интригант.....	37
2.6. Окидач заплета.....	39
2.7. Објекат заплета.....	40
2.8. Техничка фигура.....	40
2.9. Препреке.....	42
2.10. Проблемски чвор.....	42
2.11. Циљ.....	43
2.12. Ситуације сегменти радње.....	44
2.13. Комичке технике заплета.....	44
3.0. Епизација.....	47
3.1. Дидаскалије.....	48
4.0. АСПЕКТИ ТЕАТРАЛИЗАЦИЈЕ.....	51
4.1. Театрализација.....	51
4.2. Театрализатор.....	52

4.3. Драмска фокализација.....	56
4.4. Позиција театрализације.....	63
5.0. ТИПОЛОГИЈА ЗАПЛЕТА.....	67
5.1. Хијерархија заплета.....	67
I Тематска подела.....	68
1. Љубавни заплет.....	70
2. Породични заплет.....	71
3. Брачни заплет.....	71
4. Социјални заплет.....	73
5. Политички заплет.....	73
II Структурална подела.....	75
1. Спирални.....	76
2. Степенести.....	77
3. Линеарни.....	79
4. Вертикални.....	80
5. Лепезасти.....	81
6. Звездасти.....	82
7. Етапни.....	83
8. Паралелни.....	84
III Структурално-семантичка подела.....	86
1. Лудички заплет.....	87
2. Енигматски заплет.....	90
3. Судски заплет.....	93
4. Агонички.....	97
5. Циклични.....	99
6. Ритуални.....	101
7. Заплет стицања.....	103
Комедија у епоси српског реализма.....	105
ТЕМАТСКА ПОДЕЛА.....	149
1.0 . Љубавни заплет.....	149
1.1. Браћена љубав.....	150

1.2. Љубавна освајања.....	153
1.3. Љубавни троугао.....	156
2. Брачни заплет.....	158
3. Породични заплет.....	162
4. Социјални заплет.....	167
5. Политички заплет.....	173
6.0. Ликови тематских заплета.....	176
6. 1. Мотивација комичких заплета.....	181
СТРУКТУРАЛНА ПОДЕЛА.....	184
1.0. Спирални заплет.....	184
1.1. Експозиција и заплет.....	184
1.2. Покретање спиралног заплета.....	190
1.3. Драмска фокализација.....	196
1.4. Шта је са субјектом? (од субјекта до циља).....	208
1.5. Систем препрека, драмских чворова.....	211
1.6. Спирални заплет и ликови.....	213
1.7. Аранжман сцена, ситуација.....	216
1.8. Драмска, епска техника.....	218
1.9. Комичке ситуације и комичка средства.....	223
2.0. СТЕПЕНАСТИ ЗАПЛЕТ.....	231
2.1. Експозиција и степенести заплет.....	232
2.2. Покретање степенестог заплета.....	236
2.3. Фокализација степенестог заплета.....	239
2.4. Од субјекта до циља.....	252
2.5. Степенести заплет и друге фигуре.....	257
2.6. Систем препрека, драмских чворова.....	259
2.7. Аранжман сцена, ситуација.....	262
2.8. Драмска, епска техника.....	264
2.9. Комичке ситуације.....	268
3. 0. ЛИНЕАРНИ ЗАПЛЕТ.....	270
3. 1. Експозиција линеарног заплета.....	272

3.2. Покретачки чиниоци линеарног заплета.....	276
3.3. Драмска фокализација.....	281
3.4. Субјекат линеарног заплета и друге фигуре.....	290
3.5. Драмски чвор и препрека у линеарном заплету.....	295
3.6. Аранжман сцена, ситуација.....	298
3.7. Драмска, епска техника.....	301
3.8. Комичке ситуације и комичка средства.....	306
4.0. ВЕРТИКАЛНИ ЗАПЛЕТ.....	310
4.1. Експозиција вертикалног заплета.....	311
4.2. Покретање вертикалног заплета.....	321
4.3. Драмска фокализација вертикалног заплета.....	326
4.4. Фигуре вертикалног заплета.....	331
4.5. Систем препрека, драмских чворова.....	336
4.6. Аранжман сцена, ситуација.....	338
4.7. Драмска, епска техника.....	341
4.8. Комичке ситуације и средства вертикалног заплета.....	347
5.0. ЗВЕЗДАСТИ ЗАПЛЕТ.....	353
5.1. Експозиција звездастог заплета.....	354
5.2. Иницирање развоја звездастог заплета.....	359
5.3. Драмска фокализација звездастог заплета.....	364
5.4. Регулатори звездастог заплета.....	379
5.5. Систем препрека, драмских чворова.....	388
5.6. Аранжман сцена, ситуација.....	394
5.7. Драмска, епска техника.....	398
5.8. Комичке ситуације и комичка средства звездастог заплета.....	406
6.0. ЛЕПЕЗАСТИ заплет.....	413
6.1. Експозиција и покретачки моменат лепезастог заплета.....	414
6.2. Драмска фокализација лепезастог заплета.....	422
6.3. Субјекти лепезастог заплета.....	431
6.4. Систем препрека, драмских чворова.....	439
6.5. Драмска, епска техника.....	445

6.6. Аранжман сцена, ситуација.....	455
6.7. Комичке ситуације и средства лепезастог заплета.....	457
7.0. ЕТАПНИ заплет.....	464
7.1. Експозиција етапног заплета.....	466
7.2. Иницирање етапног заплета.....	473
7.3. Драмска фокализација етапног заплета.....	477
7.4. Регулатори етапног заплета и циљ(еви).....	489
7.5. Систем препрека, драмских чворова.....	492
7.6. Аранжман сцена, ситуација.....	495
7.7. Драмска и епска техника етапног заплета.....	497
7.8. Комичке ситуације и комичка средства.....	504
8.0. ПАРАЛЕЛНИ заплет.....	510
8.1. Експозиција паралелног заплета.....	511
8.2. Покретање паралелног заплета.....	514
8.3. Драмска фокализација заплета.....	515
8.4. Субјекти паралелног заплета.....	519
8.5. Драмска, епска техника.....	521
8.6. Систем препрека, драмских чворова.....	526
8.7. Аранжман сцена, ситуација.....	527
8.8. Комичке ситуације и комичка средства.....	528
III СТРУКТУРАЛНО-СЕМАНТИЧКА ПОДЕЛА.....	532
1.0 . ЛУДИЧКИ заплет.....	532
1.1. Позориште у тексту.....	533
1.2. Глума.....	536
1.3. Режиер.....	551
1.4. Драма у драми.....	555
1.5. Лудички пут до циља.....	564
2.0. СУДСКИ заплет.....	567
2.1. Арбитрарна радња.....	568
2.2. Истражна радња.....	574
2.3. Семантика радње ликова.....	579

2.4. Простор судског заплета.....	584
3.0. АГОНИЧКИ заплет.....	587
3.1. Радња и ликови.....	587
3.2. Игра агоничког заплета.....	594
3.3. Простор агоничког заплета.....	600
4.0. РИТУАЛНИ заплет.....	604
4.1. Радња ритуалног заплета.....	605
4.2. Ликови ритуалног заплета.....	614
4.3. Театралност ритуалног заплета.....	617
4.4. Простор ритуалног заплета.....	623
5.0. ЦИКЛИЧНИ заплет.....	624
5.1. Радња цикличног заплета.....	624
5.2. Ликови цикличног заплета.....	628
5.3. Хронотопичност цикличног заплета.....	629
6. 0. ЕНИГМАТСКИ заплет.....	630
6. 1. Радња, семантика тајне.....	631
6.2. Напетост.....	633
6.3. Комичка препознавања (спознавања).....	637
6.4. Позориште у тексту.....	639
6.5. Простор енигматског заплета.....	641
7.0. ЗАПЛЕТ СТИЦАЊА.....	643
7.1. Радња.....	644
7.2. Ликови.....	647
7.3. Позориште у тексту.....	649
8.0. Полифункционалност типолошких одлика заплета	652
8.1. Семантика судског у ритуалном заплету.....	653
8.2. Семантика судског у лудичком заплету.....	655
8.3. Агонички елементи у лудичком заплету.....	656
8.4. Ритуални елементи у агоничком заплету.....	658
8.5. Агонички наспрам енигматског заплета.....	658
Динамички развој заплета.....	660

Српска комедија између Стерије и Нушића.....	661
Сажетак.....	667
Литература.....	670

УВОД

Поднаслов дисертације (*између Јована Стерије поповића и Бранислава Нушића*) условни је међаш реалистичке комедије. Успостављање канона реалистичке комедије део је посебног поглавља које разрешава кључна питања у вези са епохом реализма у драмској књижевности. Како је почетак реалистичког периода углавном јасан, тако се проблематизовала граница с обзиром на јављање Нушића и с обзиром на удаљавање од реалистичке поетике. Да се као горња граница узела 1889. година када је била премијера *Протекције*, многи текстови не би ушли у ово истраживање чиме би резултати свакако били сиромашнији (комедија у реализму има далеко неуједначенији и успоренији развој за разлику од приповетке, па и романа). Условна граница је крај друге деценије двадесетог века. Условна, премда долази до напуштања реалистичке поетике у комедији, а уједно је приметан даљи развој чији је носилац Нушић (*Др, Госпођа министарка, Мистер долар*).

На једној страни Стерија је својим комедијама наговестио реалистичку поетику (има проучавалаца који га сврставају у реалисте), на другој страни Нушићеве комедије највећи су изданак реалистичког позоришта. Најбоље Нушићеве комедије настале су тек од двадесетих година 20. века у шта треба убројати и коначне редакције *Народног посланика* и *Сумњивог лица* (несумњиво је да су прве верзије *Народног посланика*, па и *Сумњивог лица* драматуршки далеко слабије). Граница је стога омеђена епохом реализма у позоришту.

Истраживањем је обухваћено шездесет седам текстова, што никако није коначан број премда су за сада изостали текстови до којих нисам успео да дођем, док су неки (комедије Драгомира Брзака, Веље Милићевића) изгледа неповратно изгубљени.

1.0. ЗАПЛЕТ

1.1. Досадашња испитивања (заплет, сиже, интрига)

У теорији књижевности, али и у наратологији теоријске поставке о заплету изводе се освртом или непосредним ослањањем на Аристотела. Наратолози често губе из вида да је Аристотел превасходно писао о драми, а о епу само у толикој мери да би указао на сличности и разлике, на шта и подсећа Шломит Римон-Кенан¹. Потом, највећи проблем је што се теоријске поставке у анализи приповедних текстова заснивају и на упоређењу са класичним драмским текстовима, чак и Софокловим трагедијама на које се и Аристотел највише позивао. Очит је у том погледу пример анализе сижеа и заплета. Заплети у приповедном и драмском тексту различито структурирани и фокализовани, иако могу имати исту основну поставку. У теорији драме заплет се најчешће схвата као извесни проблем, који покреће радњу, односно локализује се као део радње, поред успона, перипетије, кулминације.

Основни проблем у свакој дефиницији заплета уочава се већ на почетном нивоу, односно у теоријској поставци где се настоји да утврди универзални принцип грађења заплета који би обухватио и приповедни и драмски текст. Тај проблем није једноставно решити ни на целокупном корпусу драмске књижевности. На овом месту с обзиром на тему дисертације могуће је установити основне чиниоце заплета који важе најпре за комедију 19. и почетка 20. века.

У теоријском одређењу заплета полазим од Аристотелових појмова *désis* i *lýsis* у XIII глави *Поетике*. У свом преводу Здеслав Дукат ограђује се да Аристотелови термини не одговарају у потпуности театролошким терминима *заплет* и *расплет* (1983: 318). Видеће се такође и да се моја дефиниција заплета разилази са театролошким, књижевно-теоријским интерпретацијама. У Дукатовом преводу Аристотелова дефиниција гласи: „Заплетом називам дио који сеже од почетка приче до посљедњег призора прије него почне обрат у срећу или несрећу, а

¹ „У *Поетици* Аристотел (који се бави драмом, а не приповешћу) не ограничава 'мимезис' на представљање говора, већ у њега укључује и 'опонашање' радње“ (2007: 134).

расплетом онај од почетка обрата до краја драме“ (1983: 38). Слично овај појам (*désis*) преводи и Милош Н. Ђурић (2002).

Најпре ћу указати на неке кључне теоријске радове које се баве, најшире схваћено, грађом и распоредом грађе у текстовима (махом приповедним). У том смислу апаратура је разнолика, синонимна, неретко нејасна, контардикторна, подложна погрешним интерпретацијама. У науци су доминантна два приступа анализи заплета. Један полази од тога да је заплет само део свеукупне радње (сведен на основни сукоб, чвор), а други да је заплет део драмске приче и његова манифестација. У овом другом случају формалисти говоре о *фабули* и *сижеу*, аглосаксонски теоретичари разликују *причу* и *заплет* (заплет овде одговара појму сижеа код формалиста) а код француских структуралиста издвајају се појмови *прича* и *дискурс*.

Први значајнији рад о драмској форми у 19. веку (не треба заборавити Лесинга) јесте Фрајтагова студија *Техника драме* заснована на драматургији француских „добро скројених“ комада. Фрајтагова пирамида, као склоп радње драме, тумачи се или као структура заплета или сижеа (В. Бити, 1997: 406; Ц. Принс, 2011: 57). Фрајтаг наводи пет делова драме: увод, потенцирање, врхунац, пад или обрт, катастрофа, а унутар њих издваја покретачки моменат (између увода и потенцирања), трагички моменат (између врхунца и обрта) и моменат последње напетости (између обрта и катастрофе). Оно што је проблематично у Фрајтаговој структури јесте *потенцирање*, које је квантитативно најдуже у драми. Код Фрајтага потенцирање је представљено само као чинилац у низу после ког следи врхунац, обрт и катастрофа (расплет). Управо задња три дела су неретко театризована у неколико сцена, ређе чину и, иако битни делови структуре, нису равноправни са потенцирањем радње (Стаменковић, 1985: 491-502). Томашевски разликује фабулу (укупност догађаја у њиховој унутрашњој вези) и сиже (распоред догађаја у делу), али у његовој апаратури јавља се и заплет. За Томашевског заплет је свеукупност догађаја „који разарају непомићност полазне ситуације и почињу кретање.“ (1972: 198). Занимљиво је да уводи и термин интрига (код француских теоретичара интрига има значење и склопа догађаја), којом означава борбу међу лицима (1972: 198). Унутар драмског сижеа издваја : 1. експозицију, 2. заплет, 3. развој интриге, 4.

систем говора, 5. систем излазака и 6. расплет. Овако схваћен и код њега је заплет само део структуре сижеа. Ради се о динамичком мотиву који се, сматра, анализира независно од експозиције (1972: 239-242) и који одређује „сав ток драме“. Волкенштајн заплет схвата (следећи постулате теорије драме) као почетак основног конфликта драме и смешта га одмах након експозиције (1966: 12). С друге стране за њега је сиже „основна тема у конкретнијем оформљењу (...), односно тема „одређује основну линију драмске борбе.“ Супротно Томашевском фабулу тумачи као „развој и конструкцију сижеа, систем важнијих околности и доследност најзначајнијих догађаја, (1966: 25-26). Има затим теоретичара који као Форстер *заплет* дефинишу према каузалности супротно *причи/фабули* (грађи) која почива на хронологији. Форстер издваја судбину, личност и мишљење и промену као релевантне чиниоце заплета. Класификујући заплете на основу врсте промена издваја три групе: заплет судбине (заплет радње, патетични заплет, трагички заплет, казнени заплет, сентиментални заплет, заплет дивљења), заплет личности (заплет сазревања, заплет преображаја, заплет искушења, , заплет изрођења) и заплет мишљења (заплет васпитања, заплет открића, заплет узбуђења, заплет разочарања). У интерпретацији Нортота Фраја прича/фабула је *тема*, а заплет је тема у кретању (1991: 36-41), односно састав догађаја који је манифестација теме.

НАПОМЕНА: Фрајева теоријска поставка троделног митоса (радње) АБА, може се узети као полазана основа у анализи заплета (Структурално-семантичка типологија, *Циклични заплет* →). Ради се уствари о општем облику радње драмског (и не само драмског) дела². Чак се не може уско везати ни за комичку врсту. На пример у *Цару Едипу* (и другим трагедијама) „стабилан и складан поредак“ се нарушава јер је то услов радње књижевног дела (наравно, не свих). Иницијативна ситуација је неопходна (А) да би се радња покренула, и доспело до неравнотеже (Б) при чему повратак у стабилан поредак не треба тумачити као повратак у пређашње стање, јер се у међувремену (Б) „нешто“ ипак догодило (ликови су богатији за једно значајно искуство), па би се излазак из неповољне ситуације и долазак новог, мирнијег поретка могао означити као Аа.

² Тога је и Фрај свестан кад пише „тотални mythos комедије“ (2000: 195)

Норман Фридман заплет тумачи као процес промене и типологију изводи у односу на промене у судбини, личности и мишљењу. Класификујући заплете на основу врсте промена издваја три групе: заплет судбине (заплет радње, патетични заплет, трагички заплет, казнени заплет, сентиментални заплет, заплет дивљења), заплет личности (заплет сазревања, заплет преображаја, заплет искушења, , заплет изрођења) и заплет мишљења (заплет васпитања, заплет открића,, заплет узбуђења, заплет разочарања) (1982: 108-124). Ленард Дејвис (В. Бити, 1992: 341-371) даје добар преглед изучавања приповедних текстова, синонимност термина и етимологију енглеске речи *plot* (заплет). Дејвис најпре издваја линеарни/косекутивни заплет, односно радње које се одвијају по каузалном обрасцу „– и-тада-и-тада-„ (В. Бити, 1992: 354). Овај тип заплета/радње током осамнаестог века, сматра, смењује други тип – телеогенетички. Издваја књижевна која генерише, одређује њихов завршетак. „У већини телеогенетичких заплета преобличавање прошлих информација догађат ће се читаво вријеме у стратешким тачкама заплета, а не тек на крају. тако ће телеогенетички елементи бити уграђени у цјелину као подређене преобликујуће јединице“ (В. Бити, 1992: 355). Пол Рикер Аристотелов термин *mythos* преводи као заплет ослањајући се на значење енглеске речи *plot* (1993: 47). Одатле је за Рикера заплет рапоред и састављање догађаја, па „састављати заплет, то већ значи чинити да се из случајног појави интелигибилно, из појединачног опште, из епизодијског нужно или вероватно“ (1993: 59)³. Питер Брукс заплет тумачи као план и намеру приповедног текста (2000: 229-244).

Овде бих скренуо пажњу на дефиницију термина заплет Џ. Калера, која у основи одговара Аристотеловом термину *désis*: „Они видови кретања од почетне до завршне ситуације који доприносе изазивању супротности између проблема и његовог разрешења јесу компоненте заплета“ (1990: 316).

У театрологији ситуација је сложенија јер се издвајају одређени делови драме (управо они за које ћу доказати да су део заплета), али се недовољно испитује начин њихових повезивања. У *Речнику основних позоришних појмова* Милован Здравковић синтетизује Аристоелову и поставку теорије драме: „Односи који доводе до одређених тензија, који теже расплету. Супротно расплету. Један од

³ О преводу, као и тумачењу ових термина видети Бечановић, 1998.

основних елемената драме је улога заплета у одржавању пажње и интересовања. Процес у драмском делу који креће ка кулминацији и расплету иза чега следи епилог, тј. крај“ (2006: 45). Владимир Краљ иде у ред оних који приговарају Фрајтаговој теоријској платформи. Сматра да Фрајтагов термин *успон* треба заменити другим, тј. заплетом. За овог театролога заплет је, међутим, део радње – „заоштравање између игре и антагонистичке игре“ (1966: 76-77). Тако заплет припада врхунцу радње, којих може бити и више. За француског театролога Патриса Пависа делови класичне драме су експозиција, драмски чвор, драмски сукоб, расплет и епилог (2002: 96). У анализи савременог драмског текста Павис разликује више структуралних нивоа: дискурзивни (I) у тематици и интризи; наративни (II)⁴ у драматургији и причи; актанцијални у догађајима, акцији и актантима (III); идеолошки и несвесни (IV) у тези о латентним садржајима. (2003: 19). За Пависа прича је наративни садржај, која се напредно конструише, тј. након читања драме. Конфликт, у зависности од драматургије текста, дефинише терминима заплет и интрига (2004: 9). Међутим, кад говори о дискурзивној структури под интригом подразумева начин обраде („како се прича“?) грађе/материјала (фабула, прича). Други француски театролог Данијел Лемаје сиче такође замењује термином интрига, а заплетом назива конфликт, односно мањи део радње, поред експозиције, перипетије и расплета. У свом речнику Ан Иберсфелд указује да реч *прича* има у позоришту двојак смисао. На једној страни она означава низање радњи у дијахроном поретку (поклапа се са термином фабула), а на другој страни означава след догађаја с којима се гледалац упознаје, односно има значење *дискурса* (1997: 122).

Добар преглед разлике између грађе и обраде у драми и синонимних термина пружа студија Л. Краља (2002). Видети такође и радове Манфреда Пфистера (1998: 288-289), Мике Бал (2000), Џонатана Калера (1990), Шломит-Римон Кенан (2007), Абота (2009), Сарзака (2009), Џералда Принса (2011).

⁴ Овде се оградајуем од Пависа, јер драма не приповеда, драма ПРИКАЗУЈЕ. Наративност је одлика приповедне прозе. За Пависа, међутим, наративност је „начин причања позоришним писмом“ (2004: 8). Видети поглавље *Аспекти театрализације*.

1.2. Опште претпоставке

На основу сажетог теоријског прегледа, јасно је да заплет представља процес, односно кретање од почетне ка завршној тачки из које проистиче расплет, такође да је неодвојив од лика. Сад се долази до кључне ставке, на коју је још Аристотел скренуо пажњу појмовима *désis* (заплет) и *lýsis* (расплет). Заплет радње квантитативно се простире од експозиције (у томе је разлика у односу на Аристотела чији термин *désis* обухвата и експозицију), па све до расплета. Експозиција може бити уграђена у радњу заплета (видети поглавље *Радња*). Заплет обухвата највећи део радње, па у своју структуру укључује и покретачки моменат, обрте/перипетије, препознавања и кулминације, односно оне делове на које је још Фрајтаг указао, а неки потоњи истраживачи прихватили и/или модификовали (Арчер, Волкенштајн).

За моју теоријску поставку важна је *радња* (свеукупност свих сценских и вансценских збивања), која се формално дели на експозицију, заплет и расплет. Унутар заплета издваја се иницијативна ситуација (покретачки моменат код Фрајтага), кулминације, обрти.

Радња одређеног класичног драмског текста може разликовати више заплета (обично два, ређе три) који су координирани и у комплементарном су односу (спона је један лик, некад и више ликова). Носиоци заплета јесу ликови, односно интеракција која у други план смешта осу субјекат – објекат актанцијалног модела. Кретање радње заплета омогућава жеља, па намера (одлука) лика ка извршењу неког чина/дела која се укршта са жељама, намерама, циљевима других ликова⁵. Лик може желети нешто, али да би се кренуло ка остварењу, потребан је вољни моменат, спремност на радњу, односно намера, која води конкретној радњи/поступцима лика. Препреке као и преокрети, забуне, нужни су чинилац односа ликова и заплета уопште. Укрштање жеља, намера ликова гради проблемски чвор или препреку. Носилац заплета не мора бити само један лик, већ и више ликова. Фокализацијом заплети су сегментовани у фазе и театрализовани сценама

⁵ О радњи проницљиво је писао Фердинанд Бринетјер, чија истраживања су незаобилазна (као уосталом и Фрајтагова, Арчерова, Бејкерова) када је реч о драми 19. века. Тако Бринетјер истиче да „нема праве радње осим оне коју покреће хтијење свјесно себе (...)”, (Лешић, 1990: 85)

и чиновима. Свака фаза заплета је драмска ситуација. Обично заплет почиње на иницијативној ситуацији (сплет околности који омогућавају активирање радње лика).

НАПОМЕНА: Важно навести опаску В. Краља о форми комедије, која се не сме губити из вида: „Комедија или комичка игра по правилу се одвија у светлу лажног изгледа, без строге логике збиље. Зато је цео њен ток заснован еластичније, с великом слободом случајности и изненађења (подвукао АП) које трагична драма избегава, и та игрива, лака конструкција карактеристична је за све њене драматичне моменте: експозицију, први конфликт, замрсивање и размрсивање радње, како у комедији називамо драмски заплет и расплет“ (1966: 80).

Овде се не претендује да се утврди општа типологија заплета, поготово не комедија, коју у већем степену одликује структурална флексибилност. Теоријска платформа изводи се не основу изабраног корпуса текстова (од Стеријине до Нушићеве драматургије, не заобилазећи ни њихова дела). Како се се комедије овог периода у доброј мери ослањају на ранију, класицистичку и романтичарску традицију (класичне структуре драме отворене и затворене форме), као и савремену јој француску драматургију (добро скројен комад), то и предложена типологија донекле претендује на општост (може се применити и у анализи драматургије 20. века).

1.3. Драмска прича

Драмска прича се у овом раду схвата као скуп свих текстуалних информација, односно као највиши ниво апстракције⁶, која се посредством сижеа и заплета театрализује. Другим речима, накнадно конституисана прича/фабула збир је свих расположивих информација (дискурс, догађаји, радња, знаци) драмског текста. Испитивање односа између театрализације и приче (као грађе) захтева од анализе велику прецизност и пажњу коју треба придати свакој информацији у тексту. Прича се конституише посредством радње ликова и њихових тачки

⁶ У том смислу пишу: Иберсфелд, 1981; Пфистер, 1998; Павис, 2002, 2003; Л. Краљ, 2002; Саразак, 2009.

гlediшта, а реконструише се накнадно након читања и анализе, па се процењује ШТА? је ушло у театрализацију заплета, а шта није и ЗАШТО? Какви су учинци, последице по значење, тумачење.

Тачка гlediшта ликова служи за виђење, процену ситуације и других ликова, али и за пренос скривене радње и предрадње. У првом реду посредством епских тачки гlediшта ликова (у традиционалној, класичној драми обично су слуге преносници експозиционих информација) сазнаје се једновремено и биографија и догађаји који претходе радњи као и догађаји који током театрализације држе на окупу сценски свет (динамички однос сценске и скривене радње). Треба такође размотрити које заплете нуди прича/фабула, а који се (и како) реализују посредством фокализације. Треба испитати да ли је и колико унутрашња фокализација усклађена са спољашњом.

Други ниво апстаркције је сиже. Сиже, као што је прихваћено у савременој књижевној теорији, подразумева распоред и организацију догађаја из приче у тексту. Овде понуђена теорија драмског заплета представља конкретизацију и развој (театрализација) сижеа. Тако на пример, као што једна прича/фабула може имати неколико реализација сижеа и сиже може имати неколико конкретизација преко једног или више заплета, у зависности од искоришћеног мотивског корпуса. Не само у драми, већ и у епици (приповедној прози) чест је сиже: родитељи не дозвољавају младима да се узму (економски интереси или завада), радња ставља на пробу љубав, млади налазе помоћнике, обично једна страна очајава. Избор родитеља је редовно проблематичан (фаворизовани младићи углавном негативно профилисани). У зависности од жанра овај тип сижеа може кретати у опречним правцима, односно ка трагичком (*Ромео и Јулија*) или комичком исходу (победа младости, измирења, вишеструка венчања). Дobar пример су комедије Мите Калића *Преки лек* и Светозара Ђоровића *Љубомора*. Ради се о идентичном сижеу – жена због љубоморе контролише, проверава мужа, прави љубоморне сцене, док муж не одлучи да је излечи тако што ће јој дати конкретан повод да се тобоже увери у неверност. У том смислу користи се трећи женски лик (сродник) који се неочекивано појављује, долази из другог места као и техника писама/преписке и априорног суда. Жена добија информацију да је муж отишао негде са неком

госпођом, што је избезумљује. Кулминација је кад се супруга увери у неверност и пада у очајање, а расплет (измирење супружника) је дидактички устројен (самоспознаја заблуделог лика). Важна улога поверена је слугама који доприносе забуни, односно распламсавању љубоморе код супруга. Ово је сиже обе комедије, али заплети су различито театризовани (концепција ликова, мотиви, унутрашња фокализација, груписање ликова, активност, јављање противрадње у Ћоровићевој комедији, број ситуација сегмената радње). Ове комедије имају структуру линеарног заплета, али су различито театризоване. За разлику од Калићеве једночинке у Ћоровићевој не доминира техника епизације. Такође је и монтажни поступак (најављен долазак рођаке) мотивисанији.

Разлика између приче, сижеа и заплета може се и сажето дефинисати:

ПРИЧА/ФАБУЛА – апстракција, није унапред дата, већ накнадно склопљена, откривена, прочитана.

СИЖЕ – конкретизација приче, распоред, други ниво апстракције

ЗАПЛЕТ – театризованија (материјална оствареност сижеа), одатле један сиже може бити различито театризован посредством заплета, али и прича може бити попуњена или испражњена додавањем или изостављањем неких момената. То се открива посредством тачки гледишта ликова, нарочито њихових епских/приповедних извештаја.

1.4. Радња

Радња је шири појам од заплета. Њоме се обухватају сва сценска збивања од уводне до завршне сцене, ситуације. За Пависа „радња је преображајни и динамички елемент који омогућава логички и временски прелазак из једне ситуације у другу (Павис, *Речник драме*, 1987: 123). Није ретко да је радња сложена од неколико заплета (најчешће два). Заплет заузима највећи простор радње, односно од експозиције (некад паралелено са експозиционим информацијама) до расплета. Када се театризују три заплета или два густо фокализована заплета радња је махом дисперзивна. Нарочито код оних српских комедиографа који још нису овладали формом, драмском техником. С друге стране, јединствена радња је

она која је прочишћена од епизодних елемената, има јасан систем мотивације подређен основним линијама, односно заплету (заплетима). Епизодни ликови су у функцији заплета и нису потенцијални субјекти што се уочава код дисперзивне радње. Треба затим подсетити и на отворену и затворену форму о којој је давно писао Фолкер Клоц.⁷ Код драме отворене форме дисперзивност радње је сасвим другог карактера у односу на слични облик у српској комедији.

За разлику од експозиције, расплет се може изоловано тумачити у радњи. Није увек експозиција јасно дефинисана као одвојени део структуре радње на шта указују прескриптивне теорије. У многим комедијама радња почиње *in medias res*, али су такође веома специфични случајеви кад се већ у уводним ситуацијама експозиције конституише проблемска ситуација, па је радња заплета и експозиције тешње везана. Теоретичари су махом сагласни у дефинисању и класификацији експозиције. Томашевски издваја просту, задржану, непосредну и посредну експозицију (1972: 238-240), али експозицију анализира и у приповедним текстовима: „Излагање прилика које одређују почетни састав лица и њихове везе зове се експозиција“ (1972: 203). Данас је потпуно јасно да су драмска и тзв. приповедна експозиција различите. Томашевски тако разликује експозицију прилика, експозицију карактера и експозицију односа. Овде ће се указати на основне моделе театрализације експозиције које се запажају и у српској комедији изучаваног периода.

Одвојена експозиција – некад заузима цео први чин. Театрализује се преко амбијенталних сцена (уознавање са средином, ликовима, односима) и ситуација причања (уознавање са елементима предрадње и евентуално проблемским чвором). Пажљиво се селекују информације, мотиви, који ће бити кључни за развој заплета. Има затим случајева нагомилавања информација, нарочито у уводним монолозима, које, некад веома потентне могућим ситуацијама, остају неискоришћене. Уједно се конституише проблемска ситуација (долазак у сукоб,

⁷ „Док се затворена драма ограничава на репрезентативни исечак и тиме омогућава да се оформи затворена, заокружена целина, дотле фактички неостварљива претензија на свестрани емпиријски тоталитет ствара фрагмент (...) Насупрот јединству радње, простора и времена у затвореној драми, овде имамо мноштво радњи, простора и времена.“ (1995: 176).

рађање одређене тешко оствариве жеље) или експозиција служи (карактеристично за аналитичку драматургију) да осветли проблемски однос, укаже на поставку односа, позиције противника, помоћника.

Директна експозиција: проблемска ситуација претходи амбијенталној сцени или долази одмах након њеног уводног дела. Код овакве радње заплет је привидно испред експозиције. Међутим, радњу отвара само проблемска ситуација (уводна реплика у *Ревизору*). Информације о ликовима, средини, односима театрализују се паралелно са конфигурацијом заплета.

Развојна експозиција: овој тип затиче се код добро написаних комедија/драма (не мисли се овде само на „добро скројене комаде“). Уводне информације дају се зависно од постепеног конфигурисања заплета. Одличан пример је Нушићева *Госпођа Министарка*. Након сцена са тетком Драгом и служавком, Чедом и Даром (лик, однос, средина), затим иницијативне ситуације (вест да је влада пала), филтрирају се експозиционе информације упоредо са конституисањем микрозаплета (линеарног): долазак Пере писара, отварање могућности да Сима напредује, појава Момка из министарства, потрага за цилиндром, ситуације ишчекивања итд. Код Томашевског ово би била непосредна експозиција.

1.5. Драмски догађаји

Римон Кенан указује да када се нешто деси да то обично значи да се и ситуација мења, а Портер Абот под *догађајем* подразумева „одређени поступак (ударац или пољубац) или неко збивање које није изазвано деловањем неког карактера, лика (ударац грома)“ (2009: 354). Слична запажња С. Четмена и М. Бал поводом догађаја у приповедним текстовима такође се могу узети у обзир када се анализира комедија и драмски текст уопште. За Четмена догађај изазива промену ситуације као односа међу ликовима, а за Балову представља прелазак из једног стања у друго проузроковано или доживљено од стране ликова (2000: 143). Одговарајући догађаји такође су део ситуације, а сами тим и драмског, комичког заплета. У драми обично у скривеној радњи догађај су одређене радње (физички

обрачун, убиство у Корнејевом *Сиду*). Долазак важне личности може имати одлике догађаја у паланачкој средини, па иде у ред вести, извештаја. Издвајају се сценски и вансценски догађаји и њихова различита фокализација има последице по конституисање ситуација и заплета. Од најједноставнијих случајева кад одређени догађај имплицира ситуацију (ствара једну и покреће наредну), нпр. смрт Феминог мужа (*Покондирена тиква*), која претходи театрализацији, па до сложенијих кад догађај као језгро образује ситуацију (иницијалну или сегмент радње заплета), нпр. одседање непознатог госта у хотелу (*Сумњиво лице*) или кад догађај служи промени ситуације. У Трифковићевој једночинки *Школски надзорник* најављени долазак школског надзорника театрализује се контрастним ситуацијама - од ситуације разметања старог учитеља до страхопоштовања, збуњености, пометености. Ситуација може изнедрити догађај (обично вербални или физички сукоб) који има одговарајуће последице (домино-ефекат) на следећу и све потоње ситуације. Узајаман однос ситуације и догађаја може се и овако сумирати:

- догађај имплицира ситуацију
- ситуација изнедрава догађај

Међутим, постоје и ситуације без догађаја. Такве су сценске ситуације. Тоза постао министар (Нушић, *Власт*) јесте догађај, јер гради иницијативну ситуацију, али долазак Добросава (Тозиног школског друга) не иде у ред догађаја.

Ради јасноће, прегледности предлажем да се направи разлика између сценских и вансценских догађаја. Тако би вансценски догађаји били део приче/фабуле који могу утицати (најчешће и утичу) на ток радње. С друге стране, све што се дешава на сцени, треба приписати драмској ситуацији. У случајевима кад одређени поступак (ударац, пољубац) изазива одговарајуће последице најбоље је користити термин сценски чин, јер се дешава на сцени, а не догађај.

2.6. Драмска ситуација⁸

Након радње треба издвојити основне параметре *драмске ситуације* као фазе заплета (ликови, околност, услови исказивања, жеља, намера, сценски чин).

⁸ Ово поглавље је преузето из моје књиге *Театрализација власти: комедије Бранислава Нушића*.

Драмска ситуација настаје, конструише се:

- на основу неког догађаја, због неког догађаја или производи/узрокује догађај.
- на основу неке околности, проблема, где треба реаговати, направити избор, донети одлуку.
- на основу жеље, намере лика или преноса одређене информације, или изношења одређеног мишљења, што све последично изазива одговоре другог лика,
- на основу сценског чина - кад лик нешто уради/учини на сцени, може прећи у категорију догађаја који покреће, образује наредну *ситуацију* заплета. У супротном, може остати на нивоу сценске ситуације, нпр. Милојево миловање министарске столице није догађај (*Власт*). С друге стране, Хамлетово убијање „миша“, тј. Полонија сценски је чин који има последице по даљи развој заплета (отварање нове ситуације сегмента радње). У Стеријиној *Тврдици* све што се неповољно дешава кир Јањи припада категорији догађаја, јер је део скривене, нетеатрализоване радње (пад шупе, страдање коња, просипање вина). У Костићевој *Ускоковој љуби* шутирање (Вукосав) јесте сценски чин који има карактер догађаја и развија ситуацију сегмент радње (превара, издаја). Догађај из те ситуације кључан је за заплете.
- на основу вербалног и физичког сукоба. Међутим, ситуација не мора бити заснована само на сукобу (мишљења, ставова, намера итд), већ и на проблему који ваља (раз)решити.

Ситуација мора поседовати унутрашњу динамику; покретање радње заплета тако што отвара нову ситуацију. У Костићевој *Ускоковој љуби* Мргуд гледа расправу Вукосава и Гордане (шутирање), па ова ситуација активира присилно потиснуту жељу (освета) која прелази у намеру – варање, издаја, Вукосава. Такође не може се испитивати драмска ситуација без анализе карактера, лика који се испољава у ситуацији, или иницира ситуацију, као и дијалога и услова исказивања. Овде се опет долази до тријадне структуралне везе лик-ситуација-заплет. Инкрет инсистира на хронотопичности ситуације, јер се структурира у одређеном (сценском) простору, између ликова, па садржи и димензију времена (1987: 102-103).

Најчешћа је околност – кад лик треба да одговори поступком, репликом, учини, не учини, што води мењању односа (прелазак с пријатељског на непријатељски однос или обратно). У *Ускоковој љуби* карактеристична је ситуација када се Михат пред Горданом демаскира и открије да је издао њеног мужа Вукосава. Мотив издаје треба сагледати непосредно са претходном ситуацијом (Горданино тужење за мужем), која се сукцесивно надовезује на ову ситуацију и потом консекутивно развија нову ситуацију - ишчекивање Горданине реакције на Михатов чин признања и разоткривања, односно на две Михатове улоге (ускок Мргут и слепи гуслар). На тај начин ступњевито се подиже напетост радње.

Полазећи од Пфистеровог запажања да један приказ/сцена може „садржавати више ситуација, а једна ситуација може бити реализована у више приказа“ (1998: 294) изводим следећу типологију ситуација (подела се изводи на основу тематске релације, структуре, смехотворних принципа):

1) Макроситуација/базична ситуација. Информативно средиште приче, чина; у Нушићевој комедиографији анегдотског је типа (зет и таст противкандидати; таст ухапсио зета као сумњиво лице); театрализује се спољашњом фокализацијом као и *ситуација сегмент радње*.

2) Микроситуације:

Иницијативна. Садржи рудименте заплета и макроситуације приче; почетни проблем, усложене околности, удео случаја (телеграм из министарства, *Сумњиво лице*; Фема у улози госпође, *Покондирена тиква*; зет Тоза постао министар, *Власт*). Може отворити радњу, а може доћи и након амбијенталне ситуације као прва фаза заплета.

Ситуација сегмент радње заплета. Ради се о значајним деловима фокализоване радње, фази заплета; може бити театрализована сценом или консекутивним низом сцена и ситуација (једна провоцира другу), ређе чином; театрализује укрштај жеља ликова, проблем који треба решити, затим препреке, ометајуће, отежавајуће чиниоце; зависна од догађаја, а неретко и производи догађај (сценски чин). Разлаже

се на мање јединице, односно сценске ситуације, па се често морају упоредо анализирати. Овде спада тренутак кад лик треба да одговори, учини, не учини, што затим води до промене у односу (прелазак с непријатељства на пријатељство или обрнуто).

Сценска ситуација. За разлику од *ситуације сегмента радње*, која може обухватити неколико сцена, сценска ситуација јавља се унутар (једне) сцене, а није ретко да се неколико јави унутар сцене/појаве. Сценска ситуација театрализује мање мотивске јединице, разлаже ситуацију сегмент радње.

Гранична ситуација. Нјатешње је везана за кулминацију. Унутар заплета може бити више кулминација, али само једна гранична ситуација која омеђава заплет и директно отвара расплет. Углавном је гранична ситуација сведена на неколико реплика. У *Сумњивом лицу* гранична ситуација театрализује се Маричиним упадом у станицу током саслушања (кратка расправа са оце, откривање истине), одакле следи комичко препознавање и расплет који обухвата јеротијеву и Вићину реакцију, потом Јеротијево премишљање и саветовање са Жиком како да се оправда пред министром.

Иницијативна и гранична ситуација омеђава радњу заплета.

На основу тематике и технике театрализације надаље се *ситуације сегменти радње* могу рашчланити на ситуације чекања, комичке неизвесности, причања, погрешних увида, априорног закључивања, (не)знања, узбуне (пометње), изненађења, обрта, препознавања, инконгруенције⁹, амбијенталне ситуације, напослетку ситуације које образују корпус *позоришта у тексту*. Овде бих издвојио ситуацију компатибилности. Ситуација (не)комаптибилности структурира два опречна карактера (опозиција је на акционом, социјалном, емотивном, психолошком, старосном, професионалном, образовном нивоу), при чему један лик жели да изврши неку радњу, намеће неки став, док други из страха бежи (сродна је Бергсоновој ситуацији опруге). Рецимо, ситуација некомпатибилности препознаје се у *Госпођи министарки* приликом poste Нинковића Живки и покушаји да је упуту у обрасце отменог понашања, нарочито да је приволи да има љубавника,

⁹ Ситуацију инконгруенције одређујем у односу на смехотворне теорије инконгруенције чији је темељ поставио још Аристотел (Перишић, 2010: 44-46).

чему се Живка опире (комички страх). Нарочито је карактеристична за лудички образац кад лик глумом формира пожељан идентитет за саговорника чиме придобија његово поверење, па му подилази делећи тобоже с њим иста уверења, а све у циљу исмевања или/и стицања неке користи.

Однос *ситуације сегмента радње* (ср) и *сценске ситуације* (с) најбоље се може објаснити *ситуацијом чекања/комичке неизвесности* (ср) у *Госпођи министарки*. Након ситуације узбуне (потрага за цилиндром), Живка и породица ишчекују резултат састанка у влади (следећа ср). Ова ситуација сегмент радње разложена је сценским ситуацијама (нада да ће Сима постати министар, идеја о преудаји кћери, Перин извештај, разговор о Сими, причање о погодностима новог положаја, другим министаркама, гледање у карте итд). Идеја о преудаји кћери театрализује се као једна од важнијих сценских ситуација, подређена ситуацији сегменту радње (ишчекивање преговора у влади) и заметак је наредне, сад базичне, макроситуације другог и трећег чина.

Ситуација сегмент радње може бити омеђена сценом, ређе појавом, тематиком дијалога који је условљен намером, жељом лика (шта се жели постићи), затим и техником унутрашње фокализације. У једној сцени између два лика може доћи до конституисања две, три или више сценских ситуација, које заједно узете образују ситуацију сегмент радње. Непосредно након сусрета, упознавања са Никарагуом (једна сценска ситуација) Чеда се представља као ујка Васа, односно глуми (друга ситуација) и пошто сазна за замку, одговара противсплетком (трећа ситуација).

У комедији није свака ситуација комичка, чак има текстова где је смехотворни принцип обликовања комичких ситуација редак.

2.7. Аранжман ситуација и сцена

Свака фаза заплета грађена је од једне ситуације сегмента радње рашчлањене сукцесивним или консекутивним низом сценских ситуација. За конфигурацију заплета важан је и принцип распореда сцена и ситуација. Још раније је Соломон Маркус ослањајући се на Стен Јансена, чија проучавања драмске

ситуације су незаобилазна, скренуо пажњу на аранжман сцена. Тако Маркус истражујући конфигурације ликова, њихову математичку удаљеност и последице по драмски сиже, запажа да: „проучавајући промене конфигурација лица од сцене до сцене, уочићемо и моменте прекида, кад сва лица присутна до извесног тренутка напуштају позорницу и наместо њих долази друга конфигурација, која с претходном нема ниједног заједничког елемента“ (1974: 254). Аранжман сцена и ситуација заснива се на промени конфигурације, али, што Маркус не узима у обзир, и на семантици радње. Такође обраћа се пажња и на (не)поклапање ситуација и сцена. Аранжман сцена и ситуација чине следећи низови:

Консекутивни низ: сцене, ситуације нижу се каузално у целовитом временско-просторном систему (јединство микрорадње, простора и времена). Ситуације се последично надовезују обично унутар сцене/појаве, карактеристично за одређене чинове и нарочито једночинке. Консекутивни низ ситуација подразумева последнични развој (једна директно из друге), такозвани молекуларни развој. Исти консекутивни низ може се јавити у распореду сцена (једна сцена наслања се другу, без уметања треће и тоталном променом конфигурације ликова). Консекутивни развој обухвата одређену групу ликова и мотивисано (ово је новина коју доноси реалистичка техника) прикључивање других ликова. Стога треба обратити пажњу на уласке и изласке ликова, јер није свака промена конфигурације сигнал прекида консекутивног низа нити ситуације како сугерише Стен Јансен. Ипак драмски текст, изузев донекле у једночинкама, не може се заснивати само на овој техници.

Сукцесија: ситуације се надовезују узастопно уз мањи проток времена, ретко одвојене простором; иста радња хронолошки уређена. Подразумева тематску узастопност сцена, ситуација. Овде се ради о слободнијем иако каузалном распореду ситуација. Поред временских одсецака, одликује је промена конфигурације (уласци, изласци) ликова зависна од логичког следа радње. Уколико су сцене, ситуације са ликовима А, Б и В прекинуте уметањем сцене, ситуације са другом конфигурацијом на пример Г и Д, па се поново фокусирају ситуација са ликовима А, Б и В ради се о сукцесивном низу у који се умеће јукстапозиција (конфигурација са Г и Д).

Јукстапозиција – ситуације и сцене нису у каузалној вези; ситуације сегменти радње су временски и просторно наглашено одвојене (одвојеност делова радње, прекид континуитета, важнија улога елипсе).

Симулатаност – истовремен развој ситуација, које се неретко одвојено театрализују.

У зависности од структуре заплета долази до укрштаја ових ситуационих и сценских низова. Аранжман ситуација мора се упоредо испитивати са аранжманом сцена, појава где се такође разликују принципи консекутивности, сукцесије, јукстапозиције, али не и симултаности, која је специфична само за ситуације. Типична форма тзв. целовечерњих комедија и драма у реализму је претежно консекутивна структура чинова (доминација консекутивног низа) и аранжман чинова по принципу сукцесије.

1.8. Простор

Овде ћу указати само на семантику простора која је важна за структурално-семантичку типологију заплета. „Статичким моментом позиције и динамичким моментом кретања, актуализира се потенцијал простора, који је задан омеђеношћу позорнице, и тиме заправо ствара драмски простор“ (Пфистер, 1998: 381). Издваја се најпре архитектонски отворен и затворен простор, а потом унутар њих радњом ликова, тематизацијом дискурса може доћи до семантизовања одређеног простора. На тај начин јавља се затворен у отвореном простору и обрнуто, па се стога простор дели и на јавни и приватни. Према томе простор може бити архитектонски затворен попут собе и салона, али и отворени простор улице може се дискурсом и односом ликова (поверљив, љубавни, пријатељски) семантизовати као затворен, односно приватан. Отворен простор улице, испред куће, кафане дефинисан је мноштвом ликова, некад и одвојено фокализованим групама ликова у различитим односима, и нарочито јавношћу дискурса. Отворени простор може бити семантизован и у архитектонски затвореном, као што је кућа, рецимо у салону, ходнику, односно транзитним местима, где се подразумева јавни кодекс понашања

(јавни простор). Такође важно је пратити за семантику заплета однос просторâ као и ликова који граде одређену просторност.

2.0. СТРУКТУРА ЗАПЛЕТА

Неспорно је да заплет чини серија промена ситуације, такође је неспорна структурна међузависност лика, ситуације и заплета. Теоријска платформа полази од, како је већ и објашњено, дубинске структуре (актанцијални модел) и од важеће поделе на фабулу/причу и сиже. Указао сам да драмски заплет представља конкретизацију сижеа (није неуобичајено да један сиже структурира два заплета). Квантитативно, ако се ради о једном заплету, он обухвата текст од експозиционих информација, па све до расплета, односно највећи део радње. Констиуисање заплета зависи од његовог покретања, проблема, препрека на које наилазе ликови, уједно и жеље, која бар код једног лика мора да се преточи у намеру, вољни, свесни чин, и зависи наравно од циља. После Бринетјера и Брандер Метјуз је истицао вољни чин, решеност лика да дође до циља као суштинску одлику драме (З. Лешић, 1990: 89-90). Касније ће Виљем Арчер довести у питање вољу јунака која наилази на препреке, па је указао да препрека не мора бити суштина драме, већ да је то најпре *криза* (Арчер, 1964: 16-20). Према томе, полазећи од површинске структуре заплет образује жеља, намера и радња одређеног лика, која наилази на препреке ка одређеном циљу. Успех гланог јунака као и учешће помоћника је ирелевантно.

Како се актанцијални модел овде не одбацује, полазимо од њега код израде модела заплета, који је међуструктура, конкретизација заснована на хомологији структурâ.

Најутицајнији је актанцијални модел Ан Иберсфелд (поред Гремасовог), који је код каснијих истраживача трпео извесне корекције. Махом се радило о смеру стрелица које повезују актанте. Одређени приговори и нису без основа. Овде нећу донети модел и његове варијације, већ само актанте. Површинске структуре (ликови, радње, дијалог, сцене) нису нимало безначајне, чега је и Иберсфелд свесна, јер дубинској структури прилази се преко површинске, али се у анализи иде

и од дубинске ка површинској. Поред намере да дефинишем заплет, установим основне чиниоце структуре драмског заплета, циљ овог рада је и да премости јаз између дубинских и површинских структура. Наиме, актанцијални модели (обично их је више у драмском тексту) могу бити итекако корисни за установљавање могућности које нуди прича/фабула, па одатле и за различите инсценације. Опасност је да се актанцијални модел заснива на причи/фабули (грађи) као највишем ступњу апстаркције, а не, како би требало, на радњи (сценској и скривеној). Следећи је проблем како се актанцијални модел трансформише у површинску структуру. Питање постаје још јасније, очигледније ако се узме актанцијални модел као полазна основа, попуне кућице пошиљаоца и прималоца, објекта и на основу те скице покуша написати драмски текст. Ова питања, као и одређени радови, подстакла су ме да покушам установити тзв. међуструктуру коју чини заплет или заплети.

2.1. Чиниоци заплета

Управо због специфичности драмског писма (мултимедијалност, пракса означавања, лудички образац), уочава се потреба за динамичким моделом међуструктуре, јер се актанцијалним моделом само фиксирају поједини општи токови и фазе развоја заплета. Међутим, „тражење драмских структура треба да буде више један метод структурисања него какава фотографија структуре“ (Павис, 2002: 95).

Најпре ћу подсетити на актанте актанцијалног модела који се мимо цртежа могу навести следећим редом: пошиљалац (конкретан, апстарктан) – субјекат – објекат (жеље) помоћници – противници – прималац (конкретан, апстарктан)¹⁰. Актанти помоћника и противника најмање су категоризујуће уопштени, јер се јасно диференцирају у површинској структури, као и њихово прелажење из једне у другу позицију. Са субјектом стоје ствари другачије. Иберсфелд актант субјекат одређује у односу на радњу и објекат, па је за њу „субјекат оно или онај око чије се *жеље* организује радња“, односно „онај чија позитивност *жеље* и све препреке на које

¹⁰ Видети детаљније Иберсфелд, 1982: 45-82.

ова наилази покрећу механизам целог текста“ (1982: 60). Оставићу засад по страни актанте пошилаоца и примаоца који суштински припадају систему мотивације.

Модел заплета технички делим на ниво фигура заплета и ниво радње, предиката - у пракси они су недељиви. Фигуре у вези са драмским теском први помиње Етјен Сурио у својој гласовитој студији *Двеста хиљада драмских ситуација*. Испитујући дубинску структуру, Сурио креће (донкле) и ка међуструктури коју овде успостављам, па распоред сила доводи у везу, као и ситуације, са шаховским фигурама, пољима. Заплет драмског, комичког текста такође разликује субјекат, овде фигуру субјекта, затим фигуре коректора, интриганта, лика-режисера, окидача. Ово су фигуре регулатори, покретачи заплета, односно фигуре од којих зависи радња. Поред њих многи заплети насељени су техничким фигурама (објекти радње, пасивни ликови, ликови посматрачи, ликови чије се учешће своди на одређена кретања). На нивоу радње јавља се систем препрека и/или проблемских чворова и број ситуација сегмената радње и напослетку циљ. Фигура субјекат заплета не мора се поклапати увек са актантом субјектом (о томе у наредном поглављу). Фигуру коректора попуњавају актант помоћници из дубинске структуре. Фигуру интриганта најчешће попуњава актант противник мада то није правило. Специфичан је статус лика-режисера, чију фигуру, зависно од радње заплета, могу попунити актант помоћник и противник. Препреке, ако су персонализоване, такође попуњава актант противник. С друге стране, проблемски чворови, редовно апстрактни, немају одговарајући актант. Објекат актанцијалног модела конкретизован је фигуром циља/циљева.

Модел заплета:

субјекат радње

коректор

интригант

режисер

окидач

техничка фигура

препреке

проблемски чворови
ситуације сегменти радње

циљ/циљеви.

Заплет заузима највећи део радње (изузев расплета и делимично експозиције). За структуру заплета нужно је постојање фигуре субјекта која је носилац, регулатор радње. Субјекат може имати и своје варијације у делимично аутономним функцијама коректора заплета, режисера, интриганта. За покретање заплета нужна је жеља, потом намера да се она оствари (спроведе у дело) и самим тим циљ радње заплета (апстарктан, конкретан). На путу до остварења жеља може се налазити систем препрека, проблемских чворова. За ритам заплета важан је и степен ангажованости ликова (активност, пасивност, пренос радње; лик који је објекат театрализације, изражава жељу, али је из одређених разлога не спроводи, па се радња преноси на други лик који радњом омогућава да се жеља оствари). Пошто је овде реч о (реалистичком) комичком заплету, важна су и комичка средства.

Општа структура драмског текста и заплета може се на следећи начин ремизирати:

1. прича/фабула → сиже → радња → заплет(и),
2. заплет: однос ликова; субјекат, коректор, интригант, лик-режисер – циљ; окидач радње; кретање ка циљу театрализовано серијом ситуација (жеља, намера, препреке, проблеми, преокрети, радња и противрадња ликова),
3. ситуација:
 - а) иницијативна (унутар ње – *окидач* у сценској ситуацији; окидач може бити мотив, догађај, вест, или техника *режије погледа*, априорност),
 - б) базична ситуација (некад анегдотског типа у комедији, суштински однос, проблем, догађај; радња може кренути од ње, а може и водити ка њој или бити разложена заплетом),
 - в) сегмент (фаза) радње заплета,
 - г) сценска ситуација (ситуација унутар сцене),
 - д) гранична ситуација (заустављање заплета и отварање ка расплету).

2.2. Субјекат

Полазећи о актанта субјекта (актанцијални модел Ан Иберсфелд), вршим одређене корекције и конкретизације. Наиме, субјекат заплета (међуструктуре) је лик који нешто жели, али, што је пресудно, и намерава и извршава чин радње. Користим исти термин јер се овом фигуром радња поставља у односу на одређену личност, која радњу врши искључиво за себе при чему долазе у обзир сва средства (преваре, лажи). Избегавам идеолошко читање, и у томе је највећа разлика у односу на субјекат дубинске структуре. Више се не ради о позитивности жеље, жеља може бити и негативна, јасно предочена и мора, што је кључно за ову фигуру, прећи у радњу. Исто тако, може жеља бити позитивна (освојити девојку, сачувати је од другог) а да се лик служи преваром, подвалом. Дакле овде је ирелевантна етика жеље (позитивност, негативност). Уколико нема радње, већ се јавља само жеља, субјекат је блокиран, његова фигура се повлачи у корист других, његових алтернатија. У том случају такав лик је субјекат актанат дубинске структуре, не и субјекат заплета. Следећа кључна разлика између актанта субјекта и фигуре субјекта је та што се субјекат у сложеним заплетима мултиплицира, односно легитимна је конфигурација два или три субјекта (ређе четири). Ту су театризовани антагонистички односи, радња и противрадња, с тим да драмски фокус фаворизује одређен лик; ређи су случајеви када је фокус равномерно распоређен. Актанцијални модел не познаје такву могућност. Тако је у моделу један субјекат, али Иберсфелд указује и на вишеструке моделе, постојање у том случају два субјекта у радњи. Међутим, не развија детаљно то запажање.

Фигуру субјекта заплета попуњавају одређени ликови које покреће жеља, намера да предузму радњу и дођу до циља (главни јунаци, односно актанти субјекти). Пут до циља прече отежавајуће околности, препреке, а може се јавити и противрадња, шири круг противника, помоћника, више ситуација сегмената радње. У површинској структури лик може бити и пасиван (постојање жеље, али одсуство сценског чина, па уместо густо фокализованог лика дејствује актант помоћник, односно фигура коректора или режисер). Субјекат заплета може бити и антагониста (антагонистичка игра). У том случају јасно се дефинише објекат театризованије,

носилац углавном врлина, или лик кога ће антагонистичка игра поправити или казнити. У науци је већ указано на тај случај, па се говори о антисубјекту. С обзиром да антагонист припада драматургији, површинској структури, овде ћу се користити и термином антисубјекат. Постојање антисубјекта у комедији неминовно је условљено идеологијом радње, интенцијом. У таквој конфигурацији субјекат је у комедији редовно позитивно профилисан. Циљеви антисубјекта супротни су субјектовим и он је такође у потрази за објектом (Принс, 2011: 21-22). Дobar пример антисубјекта/антагонисте је заплет Шекспировог *Отела*. Јаго је антисубјекат радње заплета, док је Отело објекат театрализације. Отелова радња је пројектовна Јаговом радњом, није самосталана, планска.

Ан Иберсфелд истиче да субјекат у актанцијалном моделу не може бити лик који нешто поседује и жели да то очува. Према томе, субјекат заплета је лик који жели, намерава и врши радњу за себе и при том наилази на препреке (вољни моменат типичан за драматургију 19. века). Препреке омогућавају да се његова радња кристалише, искаже вољни моменат, учврсти намера, динамизује кретање ка циљу жеље. Субјекат заплета не мора бити изразито фокализован, тј. не мора бити субјекат театрализације. Ако неки лик предузима ове радње, функције субјекта, али радњу не врши за себе, ради се о коректору заплета или режисеру. Може рецимо изостати субјекат, као у спиралном заплету, јер су ту ликови у власти страсти и изразити објекти, али и ту се чувају основне функције субјекта заплета. У таквој констелацији треба разликовати објекат радње дубинске структуре (потраге је сувише узак појам) и објекат театрализације у површинској структури.

Не треба губити из вида разлику између субјекта радње, заплета и субјекта приче. Многи истраживачи, не узимајући ову дистинкцију у обзир, западали би у ћорсокак када би покушавали да лоцирају субјекат у актанцијалном моделу и главног јунака радње. Како се прича драмског текста као највиши ниво апстракције накнадно склапа, реконструише, долази често до забуне ко је заиста актант субјекат у актанцијалном моделу. Ређи су превиди кад се покушава лоцирати главни лик/јунак. Овде се опет треба вратити на разликовање површинских (ликови, реплике) и дубинских структура (општи модел). Тако на нивоу приче може се открити главни лик, субјекат, али да приликом конструкције сижеа и заплета тај

лик не буде театризован као субјекат радње (присуство жеље, одсуство намере, конкретне радње). Стога треба обратити нарочиту пажњу на ликове који своје жеље претварају у дела. Тиме се удаљава од субјекта актанцијалног модела (дубинска структура), али се још не прилази главном јунаку (површинска структура). Одатле се и структурална типологија заплета смешта у међупростор, средишњи ниво - међуструктуру.

НАПОМЕНА: Сматрајући да заплет творе ликови који делају, Аристотелову типологију јунака (неки ликови су бољи, неки гори) Фрај узима за разврставање фикционалних дела „према јунаковој моћи дјеловања, која може бити већа од наше, мања или отприлике једнака“ (2000: 45-46).

Стожерна позиција субјекта заплета може се сажети на следећи начин: жеља > намера > радња > препреке > извршен, неизвршен чин/дело > циљ.

Субјекат једног заплета може бити и субјекат у другом нпр. Глишићева *Подвала* (Неша). У одређеним комедијама радња је дисперзивна, па су ликови чиниоци једног заплета, чак и субјекти чиниоци другог заплета. Линије радње су тад укрштене, симултане или јукстапониране. Некад је унутрашњи драмски фокус нестабилан. У тим техничким омашкама као разграничење треба узети у обзир који је циљ примарнији, односно који највише окупира одређену групу ликова. У комедији *Наши сељани* Мите Поповића најпре се театризује заплет брањене љубави (сукоб породица) који се потом усложњава активирањем другог заплета (задуживање, пропадање), па се љубавни заплет компликује кретањем ка љубавном троуглу, и новом препреком, односно забраном виђања младих. Заплет о пропадању породице семантички је надређен, али унутрашњи фокус благу предност даје љубавном заплету.

Да не би дошло до забуне, фигура субјекта јесте важна за заплет, али то не значи да је један лик мора целим током радње попуњавати. Овде се не ради о типовима (површинска структура) или актантима (дубинска структура) на основу којих се ликови прецизно класификују, већ су у питању структурни чиниоци заплета, његови регулатори. У том смислу фигура субјекта се може објаснити на

примерима Стеријине *Покондирене тикве* и Нушићевог *Народног посланика*. Стеријина Фема жели и мења своју личност (аутотеатрализација), мења односе, жели да уда кћер за филозофа, жели да живи као велике госпође, потом се јави жеља, намера да се уда за филозофа. Целим током заплета Фема је активна, поред жеље изражене су намере, радња и стога она све време попуњава фигуру субјекта. Нушићев Јеврем такође има жељу (кандидатура, победа), јавља се и намера (ангажовање Срете), али кад треба и формално намеру преточити у радњу, наступају блокаде. Јевремова сценска радња одвија се не без отпора, док је нешто активнији ван сцене (скривена радња) и у директном сукобу са Ивковићем (отказ собе и веридбе). За разлику од Феме, Јеврем не попуњава све време фигуру субјекта, те стога уместо његове радње (агитација, сплеткарење) дејствују Срета и Секулић као актери помоћници, односно фигуре коректора и интриганта.

2.3. Коректор

У међуструктури поред субјекта нарочито се издаваја фигура коректора заплета. Коректор заплета је лик који битно утиче на радњу – његова функција јесте да поправља ситуационе односе, преусмерава радњу ка циљу којем стреми фигура субјекта (помаже усмеравању и/или преусмеравању радње заплета). Чешће се активира кад је субјекат блокиран, мада може се јавити и паралелно са субјектом (тада је попуњена актером помоћником). Коректор заплета исправља одређене погрешке лика, помаже му да дође до циља или отклања препреке, или последице антагонистичке радње. Нема личног интереса, односно не дели исти циљ са субјектом. Јавља се већ у експозицији, неретко је и узрочник радње заплета. Коректор заплета је општија фигура од помоћника и противника иако се може користити њиховим функцијама, одликама. Ову фигуру често попуњавају резонер (површинска структура) и/или актант помоћник (дубинска структура). У класицистичкој комедиографији резонер је био заступник ауторског става, профилисан у односу на дидактику заплета. У делокруг резонера спада кажњавање или прекореваче негативних ликова, исправљање („лечење“) неморалних поступака и награђиваче, афирмисање позитивних ликова и вредности, махом

примарно фокализован у завршној фази заплета и у расплету. И у српској комедиогарфији изучаваног периода препознају се функције резонера. Међутим, аутори развијају и нове типове из актера резонера. Фигуру коректора може попунити и негативно атрибуиран лик који из својих интереса доприноси повољном расплету (зеленаш у Илићевој комедији *Два весеља*). Коректор заплета је нарочито чест у комедијама које немају изразите субјекте, односно у радњама у којима ликови исказују жеље, али не предузимају радњу, па у тим случајевима коректор заплета обавља радњу уместо њих (користи се функцијом субјекта заплета). Уколико се јаве у радњи обе функције, једна претеже утицајем на радњу, док је друга у односу на њу пасивнија. У Нушићевом *Народном посланику* субјекат радње је Јеврем, али његово учешће у радњи заплета у дефанзиви је наспрам утицаја Срете (коректор). Заплет се креће наизменичним акционим позиционирањем субјекат и коректора.

2.4. Режиер

Режиер је кључна фигура лудичког заплета (Структурално-семантичка типологија →). Ова фигура је специфична у односу на остале јер је видљива у површинској структури, односно конкретизована је ликом у чијој радњи се јасно уочава семантика режије. Стога је режиер једновремено и фигура и актер (површинска структура), као што је случај са актантом помоћником и актером помоћника. За разлику од других фигура, фигуру режиера све време попуњава одређен лик, ретко напуштајући је, али се може десити и да дође до замене (уместо једног лика, други; Михат и Гордана, *Ускокова љуба*). Пошто су ишчезли богови као творци другостепене фикције, у драмским текстовима лик-режиер све више се персонализује и постаје активни, присутни део света текста. Режиер задржава и неретко испољава свест о глуми и манипулацији при чему су други ликови као објекти његове радње мање или више у власти лудичке варке. Режиер конституише радњу (чаробњак у Шекспировој *Бури*), усмерава интеракцију ликова, иницира или подстиче глуму (игру улоге) или, а што је ретко, иступа као позоришни редитељ (Хамлет и путујући глумци). У комедијама које негују

дидактички став код фигуре режисера препознаје се и актер резонер. Режисер затим може имати и улогу помоћника који води радњу, помаже кретању ка повољном исходу. Такође може преузети ингеренције коректора. Основна разлика међу њима је у лудичком чину, док их спаја одсуство личног интереса у досезању циља. Фигуру режисера могу попунити и актер помоћник и актер противник. У неким случајевима режисер у себи обједињује ове супротстављене актере, али не једновремено (прелазак из једне у другу позицију). Такав је случај у Костићевој *Ускоковој љуби*. Ускок Мргуд најпре је противник (издаје Вукосава), потом помоћник (спасавање Вукосава).

2.5. Интригант

У науци су функције ликова који се користе сплетком, подвалом, лажима, редовно обједињаване термином сплеткар/интригант. Иако се ради о сплеткарењу, подваљивању, сматрам да су те радње ипак диференциране. Тим радњама користе се фигуре режисера, коректора, интриганта, па и субјекта. Субјекат се може служити ингеренцијама фигуре интриганта (подвала, превара, лаж), али то не значи да лик прелази из фигуре субјекта у фигуру интриганта све док су те радње подвале, преваре средство његовог кретања ка циљу. Интригант, напротив, користи се подвалом, преваром као основном радњом, неусловљеном планским циљем. Преваре, подвале, обмане чиниоци су артефакта, лудизма (минимални услови позоришта у тексту) фигуре режисера. Насупрот режисеру, интригант не иницира глуму, нити сам глуми, али у делокруг активности иду лажи, манипулација, пројекција радње одређених ликова.

Фигура интриганта има ингеренције субјекта, али као и коректор није управљена ка субјектовом циљу, али може бити у служби другог субјекта/антисубјекта. Лик који попуњава ову фигуру ради за другог (директно или индиректно). Међутим, не мора изостати ни радња у своју корист, с тим што не укључује кретање ка субјектовом циљу. Интригант се ређе служи преварама, шалама у односу на подвале и само у толико се може довести у везу са комичким типом интриганта. За разлику од коректора, интригант је фигура која не исправља

грешке лика, већ преварама може преусмерити радњу у негативном, неповољном смеру по главни лик. Док фигура коректор утиче на побољшање радње интересно везане за фигуру субјекта (побољшање може бити релативно, дати различите резултате), дотле фигура интригант утиче на негативну динамику драмског света, односно на процесе погоршања¹¹. Тип интриганта (површинска структура) редовно сплеткари ЗА СЕБЕ, подваљује, лаже због својих интереса и у жељи да науди, обично изузетно позитивно профилисаном лику/главном јунаку. Фигура интриганта има шири делокруг активности у заплету. Важно је знати да она није све време активна, већ се спорадично активира по потреби развоја. Није ретко да одређени лик током заплета прелази из једне у другу, трећу фигуру (коректор, интригант, режисер). Ову фигуру попуњава актер противник, али и може се у тој позицији наћи и актер помоћник. Фигура интриганта је динамичка и узрочник поремећаја ситуационих односа, односно кретања ка негативним, напетим односима. У површинском слоју тако лик може попунити фигуру интриганта, а да је дијаметрално удаљен од типа интриганта. У Трифковићевој једночинки *Честитам*, слушкиња преносом вести, изавештајам (где је жена, с ким је отишла, где је муж, шта је наумио) доприноси поремећају, динамици, ритму заплета.

Распоред фигура у кретању заплета може се објаснити на једноставном примеру Стеријине *Лаже и паралаже*. Алекса, жели, намерава да дође до доброг obroка, па да искористи лаковерну Јелицу, ожени се чак њоме. Кад се јави препрека у виду Батића, потом писма, па Марије, он неће доћи до коначног циља. На нивоу развоја заплета Алекса попуњава фигуру субјекта, а у ситуацијама игре барона/улоге (аутотетрализација) попуњава фигуру интриганта (погоршање ситуације по јеличиног вереника и саму Јелицу) и режисера. Међутим, фигура субјекта је надређена, јер су лажи, преваре, игре улоге само средства да би се дошло до циља. У делокругу фигура интриганта и режисера најпре спадају преваре, манипулације, подвале, затим мењање тока заплета и, кад их попуњавају различити ликови, утицај на субјектову жељу, намеру. Указао сам већ да се и фигуре субјекта и коректора могу послужити средствима лажи преваре, али то није примарни

¹¹ Процеси побољшања и погоршања неопходни су у развоју приповести, али још пре у драмској радњи (Бремон, 1978:77-80).

њихов чин. Субјектову радњу одликује плански, несамосталан, ненаметнут циљ. Управо је Алексина радња плод таквог планског циља. С друге стране радње фигура коректора, интриганта су несамосталније, јер иако могу имати циљ, он је наметнут, испровоциран нечијом радњом, односно није плански.

2.6. Окидач заплета

За покретање радње Густав Фрајтаг користи термин *покретачки моменат*. Тако у Фрајтаговој прирамиди покретачки моменат „долази на оно место драме где у души јунака настаје осећање или хтење, које ће бити повод доцнијем делу, или где противигра донесе одлуку да путем својих полуга покрене јунака“ (Стаменковић, 1985: 494). Свестан широко дефинисаног појма Фрајтаг упозорава да покретачки моменат може испунити једну сцену, али се може свести и на само пар речи (Стаменковић, 1985: 496). Покретачки моменат, ма колико био уопштен, јавља се и у комедији, односно кључан је структурни чинилац драмског текста. Предложио бих диференцијацију покретачког момента на техничко средство окидач, затим фигуру окидач и иницијативну ситуацију.

Окидач радње посебно разматрам јер се ради о комичком средству и фигури. О окидачу радње као комичком, техничком средству говорим поводом спољних, углавном материјалних узрочника радње. У том случају окидач је основа иницијативне ситуације. Као окидач радње може се јавити одређени мотив, догађај, вест, или техника *режије погледа*, априорност. Уколико је мотив љубомора, он се може театрализовати као узрочник/окидач радње заплета тако што лик (обично жене) испоље ту особину неким гестом, поступком, чиме испровоцирају одговор-радњу (из контре). Такав је случај у Калићевој комедији *Преки лек*.

Окидач се може јавити и као фигура међуструктуре у случајевима кад ту функцију попуњава одређени лик. Обично се јавља у међуфази - експозицији и иницијативној ситуацији заплета. У односу на коректора и интриганта, потпуно је та фигура изолована од радње. У неким комедијама (тип спиралног заплета) фигура окидача може се јавити да додатно покрене, убрза радњу. У другим случајевима, окидач се може јављати током заплета сваки пут да би је напред покренуо.

2.7. Објекат заплета

Фигура објекат такође је специфична премда њу попуњава одређени лик готово целим током радње. Такав лик је у средишту театрализације, па ће се лако препознати и у површинској структури лик који је објекат хумористичке оптике и радње одређеног лика. Не треба ову фигуру мешати са циљем радње заплета, она је инструментализована у путу ка циљу. Једноставн пример пружа Стеријина једночинка *Лажа и паралажа*. Јелица попуњава фигуру објекта. Она прима утиске, поседује жељу (идеализација живота) и инструмент је Алексићеве игре, преваре и циља (доћи до новца веридбом). Треба разликовати објекат театрализације од фигуре објекта. Објекат театрализације може бити и главни, делатни лик који попуњава фигуру субјекат – еклатантни су примери кир Јање и Живке министарке. Оба лика су објекти хумористичке театрализације (исмевање, магарчење). С друге стране фигура објекта подразумева да лик који је попуњава може бити и објекат театрализације. Такође, овде је лик чинилац радње субјекта, некад и антисубјекта.

2.8. Техничка фигура

Техничке фигуре могу поред споредних ликова попунити и ликови који су део радње заплета. Овом фигуром обављају се одређене техничке радње – премошћавање ситуационих прелаза, упознавање са амбијентом, давање извесног импулса развоју заплета. Неретко један лик попуњава и техничку и фигуру објекта. Тако у Нушићевој *Ожалошћеној породици* Даница већим делом попуњава техничку фигуру (послужење, коментари), да би након сазнања тестаментa попунила објекат (предмет Агатонове радње, манипулације). У пракси често техничка фигура кочи развој заплета и активирана је у амбијенталним ситуацијма, нарочито приликом епизације. Може је попунити наизменично или једновремено више ликова.

Следећа табела сажима сличности и разлике динамичких фигура.

	субјекат	коректор	интригант	режисер	окидач
жеља	+	+	+	+	-
лични интерес	+	-	- / +	- / +	-
општи интерес	-	+	+	- / +	-
намера	+	+	+	+	-
кретање	+	+	+	+	+
побољшање	+	+	-	+	-
погоршање	-	-	+	-	-
преокрет	-	+	+	+	+
преваре	- / +	+	+	+	+
подвале	- / +	-	+	+	+
лажи	+	+	+	+	+
напетост	-	+	+	+	+

Табела 1.

Једноставни заплети (степенести, линеарни, вертикални) структурирани су на активној, акционој фигури субјекту. Субјекат је стално истурен, покретач радње, док су друге фигуре скрајнуте, повремено активне, па поред субјекта најчеће су акционо присутне техничке фигуре. Код сложених заплета активно је више фигура субјеката и антисубјеката. На основу позиционирања субјекта, затим броја субјеката, као и других динамичких фигура (коректор и интригант у првом реду) структурирају се различити заплети. Опречне су могућности фигуре објекта која може бити статична, као гравитационо средиште окупљати друге фигуре, али може бити и динамичка када је попуњава активан лик. У том смислу није необично да одређен лик попуњава наизменично и фигуру субјекта и објекта.

2.9. Препреке

Препреке у комичком заплету које стоје на путу жеља, намера, циља ликова могу бити други ликови (обично родитељи), али могу бити и апстрактне. За препреке Фрај истиче да „творе радњу комедије, а надвладавање тих препрека је комичко разрјешење“ (2000: 187).

Препреке се могу формирати на облицима (не)знања. Обично су то априорни судови, непотпуни увиди, погрешни закључци који одатле производе, а неретко су мотивисани театрализацијом измештеног фокуса (*режија погледа*). Често се из такве иницијативне ситуације развијају апстрактне препреке које се театрализују ситуацијама забуне. У Савићевој комедији *На леп начин* препрека срећном брачном животу је тобожња неверност супружникâ. Непотпуно знање ликова води погрешном закључивању, али таква перцепција ликова мотивисана је концепцијом карактера (несигурност, склоност љубомори, сумњичавост). Апстрактна препрека театрализована је у Нушићевом *Обичном човеку* (фасцинација идеализованом личношћу песника Дамјановића). Нарочито је фреквентна конкретизација препреке театрализована вољом другог лика.

Број и значај препрека, поред фигуре субјекта, структурира тип заплета. Наравно, овде се ради о театрализованим препрекама. Донекле се узимају у обзир (зависно од ситуација) препреке из скривене радње, док су препреке из приче ирелевантне. За тип заплета биће важно да ли лик више пута покушава да премости препреку (убетити други лик у нешто) или се током радње потенцира препрека путем дискурса.

2.10. Проблемски чвор

Овде предложени термин *проблемски чвор* не треба доводити у везу са драмским чвором којим се локализују „(...) изванредни догађаји и околности, при којима воља хероја стиче карактер јединствене тежње.“ (Волкенштајн, 1966: 12) Кад пише о класицистичкој драми В. Краљ каже: „драматични чвор је нека

тешкоћа, препрека, тренутак у позоришној игри кад заплет долази до своје суштинске тачке и ту застаје још неодлучан, неодређен“ (1966: 84).

Проблемски чвор је подврста комедиографске (и драмксе) препреке. Ради се о проблемским базичним ситуацијама које су најчешће апстрактне, мада не изостаје ни конкретизација, материјализација проблема, често метонимична. Апстарктни проблемски чвор препознаје се у спиралним заплетима. У Трифковићевој једночинки *Честитам* апстарктни проблем је тобожње женино неверство. Погрешни закључак да га жена вара, покреће лик да проблем разреши убиством супарника. Проблемска околност се потенцира јурњавом и мимоилажењем са „супарником“, односно стрицем и женом. У *Аналафabetи* Бранислава Нушића заплет почива на загонци, проблемској базичној ситуацији, која генерише све друге ситуације (ко су аналафете у мом срезу?), и апстарктној препреци која се намеће, у овом случају то је незнање/необразовање Начелника.

Материјалност проблемског чвора упућује на бајковну структуру, односно проблем решавања одређеног задатка. У комедији Марка Цара *На муци се познају јунаци*, да би добио руку вољене лик (субјекат) мора да стекне одређену суму новца помоћу свог образовања.

2.11. Циљ

Циљ заплета је конкретизација актанта објекта, мада се и у актанцијалном моделу наводи конкретан објекат потраге/циљ. Стога је ово разграничење више техничко. Међутим, нисам задржао термин објекат (као што сам то урадио у случају субјекта), јер у површинској структури разликујем ОБЈЕКАТ театрализације (редовно је лик, некад предмет). Користим термин ЦИЉ и због тога што део објекта може бити више циљева. Другим речима циљева може бити више у радњи (заплетима) не само у односу на број субјеката. Звездасти заплет, рецимо, разликује више циљева. Посебан је случај са етапним заплетом (*Структурална типологија*).

Као и препреке, и циљ у комичком заплету може бити апстрактан или конкретан/материјализован. Како на тематском нивоу преовладавају љубавни

заплети, јасни су њихови циљеви. Наравно, у комедији нису ретки циљеви као новац, положај, предмет.

2.12. Ситуације сегменти радње

Како сам и истакао у поглављу *Драмска ситуација*, ради се о фазама заплета, већим ситуационим јединицама, које припадају искључиво сценској радњи. Како сср чини неколико мотива, важно је да ли они молекуларно развијају нове, уједно и нове сср. Углавном сср заузимају већи број сцена, појава, али то није правило. Наиме, важно је уочити да ли сср доноси нешто ново у ситуацијским односима, интеракцији ликова, њиховој судбини, статусу у свету радње. Поред препрека, проблемских чворова за тип заплета важан је и број сср. Каузалност сср зависи од покретача радње (субјекта, интриганта, режисера, коректора; окидача). Узајамност лика и ситуације потврђује се тиме што лик нешто учини, одлучи, изврши, па самим тим створи нову ситуацију, а потом нова ситуација утиче на лик, изазива реакцију (или других ликова). Некада сср могу бити велике, па заузети читав чин или два (*Капетан-Пантелијина посла*), као што има и случајева када су понегде театризоване само сценом. У *Госпођи министарки* сср посета фамилије театризује се само једном сценом, исто тако и посета Нинковића јесте једна фаза заплета, односно сср. И једна и друга сср театризована је низом сценских ситуација.

2.13. Комичке технике заплета

У најопштија средства комичких заплета сврставају се ситуације: непотпуни увиди, априорни судови, забуне, замене идентитета, игра улоге (глума), погрешне процене, владајуће, доминантне страсти ликова (склоност ирационалном расуђивању), узајамни неспоразуми, недореченост, што води до два нивоа комуникације, као и ситуације инконгруенције, (не)компатибилности. Ове ситуације дистрибуирају се сродним техникама монтаже и режије погледа, затим техником грудве снега и домино-ефектом.

Монтажна техника карактеристична је за комичку структуру, нарочито водвиљ и комедију ситуације, забуна. Монтажа се театрализује спољашњом фокализацијом (селекција сср и њихов распоред). У питању су сцене изненадних, конструисаних сусрета, улазака на сцену, проналазака предмета (обично писма), присуствовања ситуацији кад лик не би требало да види оно што види, што може бити завршна сценска ситуација у конституисању ситуације сегмента радње – проблемског чвора, препреке или може градити радњу заплета. Овде зато треба издвојити поступак случајности у развоју заплета. Не ради се о ирационалности случаја, судбине (често у трагедији) присутној и у романтизму. Техника случаја у комедији јесте неочекивани, смехотворно мотивисани сплет ситуација и иманентана је логици комичког света.¹² Монтажном техником спајају се две ситуације сегменти радње, које су у логичкој вези, али не морају рецимо бити временски условљене. У Нушићевој *Кирији* након што је Отац као вођа пута вратио породицу у отаџбину, најавио прелазак границе и царинике, појављују се (баш у том тренутку) жандрам и судски извршитељ ради пописа ствари, које отац деци театрализује као царинике.

Техника *режије погледа* (манипулација унутрашњим фокусом) искоришћава се за ситуациону динамику, дистрибуцију информација/знања. Типична ситуација кад важан разговор из прикрајка прислушкује, посматра трећи лик који је управо тада случајно наишао. На тај начин се (повременим измештање унутрашњег фокуса) сцена чита и његовим очима. Неретко сведок оно што гледа и слуша пропраћа коментарима (говор за себе). Посебан комички учинак постиже се игром знања публике/читалаца и ликова, као и знањем унутар света ликова. Измештањем унутрашњег фокуса осветљава се ситуација из различитих углова, што може бити основни поступак грађења заплета. Групне сцене решаване су тако што би гласан говор смењивало шапутање, па би се унутрашњим фокусом као камером посебно театрализовала свака група ликова (*Ново доба*, М. Илић; *Мој џеп*, Калић). На тај начин семантизује се простор (простор сукоба, неразумевања, нескалда). Режијом

¹² Макс Десоар у својој *Естетици* из 1906. године судбини, на којој се темељи принцип трагичког, супротставља случај. „Могло би се рећи да је све комично концентрирано и чулно упадљиво приказивање владавине случаја; јер оно повезује несличне ствари и на необуздан начин замењује смисаоно бесмисленим.“ (З. Лешић, 1990: 390).

погледа могу настати ситуације забуне, априорних судова (погрешне процене), неспоразуми. Често се режијом погледа може подићи ниво напетости ако ситуацију из прикрајка посматра трећа особа, поготово ако се ње тиче. У Савићевој једночинки *Наживио се* младић најављује жени свог пријатеља како ће се попут Дожд Жуана поиграти њеном пријатељицом, а притом их, да они то не знају, посматра потенцијална „жртва“. Режија погледа може бити и театризована фокализацијом одређеног лика који долази до важног сазнања. Тако у *Госпођи министарки*, када се Живка загрдне од дуванског дима док је читала Нинковићево љубавно писмо, сви јој притрче, а Чеда прочита писмо користећи општу узрујаност. Овде је Чедина когнитивна тачка гледишта унутрашњом фокализацијом изолована, па режија погледа сугерише издвојено гледање/читање ситуације.

Монтажном техником и режијом погледа могу се театризовати изразите комичке ситуације априорности, забуне. Дobar пример је Илићева комедија *Ново доба* кад параноични Максим упадне у собу и види подстанара у наручју своје жене. Подстанар Драгомир пијан посрће, а Максимова жена покушава да га придржи у тренутку кад се Максим појавио на вратима. У овој ситуацији активирана је фигура окидач ОКИДАЧ (попуњава је Драгомир). Љубоморни Максим после тога доноси одлуку да се освети, што усложњава главни заплет.

О комичкој ситуацији грудве снега убедљиво је писао Бергсон (2004: 70-77). Полазећи од општег Бергсоновог одређења ове комичке ситуације где незнатан узрок на почетку, током развоја нараста, изазивајући све веће последице све до неочекиваног исхода (2004: 71), утврђујем драмску технику. Наиме, не спорим постојање таквих комичких ситуација (на њима се развија водвиљ), али указујем да се овде више ради о драмској техници него о структури ситуације. ситуације се могу консекутивно фокализovati, ада при том немју комички потенцијал, али, што је и основа ове технике, подижу драмску напетост. *Техника грудве снега* – ситуације провоцирају једна другу стим што долази до градирања ситуација, потенцирања основне. *Техника домино-ефекта* такође разликује молекуларни развој ситуација једна из друге, али изостаје градирање, увећање проблема. Обе технике одликује доминација ситуација у односу на ликове, субјекте. Ликови су инструменти ситуација, комичког случаја.

Заплети могу бити засновани и на техничким средствима: предметима, писмима (често), новинским написима (вести).

3.0. Епизација

О техникама епског посредовања информација као и драмском и епском начин у драми постоји обимна литература¹³. Уоштено говорећи Пфистер епизирање је изграђен комуникацијски канал између света ликова и читачлаца/гледалаца (1998: 115- 117). Проблематичноо је Пфистерово неукључивање експозицијских прича и гласничких извештаја из епске комуникацијске структуре, само зато што припадају унутрашњем комуникацијском каналу (1998: 134). Епизација, како је схватам, укључује све оне информације које се не преносе драмском прогресијом, односно интеракцијом ликова, већ се театрализују причањима/приповедањима ликова у ситуацијама и у монолошкој форми. Ситуације причања присутне су и након експозиције. Такође издвајају се амбијенталне ситуације карактеристичне за реалистичку поетику. Бирају се фокализацијом одређене ситуације, које приповедањем дати одређене информације о средини, ликовима, наравима.

У технику епизације, као споредног комуникацијског канала, иде и апарте. У науци се неретко не раздава *говор за себе* и *говор у страну*¹⁴. Проблем свакако представља што ни аутори нису доследни у идентификовању ових говора. У реалистичким комедијама тако преовладава лексикализација говора за себе. Говор за себе посредује монолошке реплике, које се могу развити до монолошке структуре, али су чешће сведене на једну реплику. Говорима за себе често се износе осећања, намере, ликова, ток мисли. Међутим, проблем представља кад лик даје коментар ситуације, другог лика и то аутор обележи говором за себе, а јасно је да је таква реплика упућена читаоцима/гледаоцима. Чини ми се да се не ради толико о ауторској омашци колико о повиновању реалистичкој поетици четвртог зида, која

¹³ Дobar преглед даје Пфистер, који усталом и разрађује технику епизације, коју овде донекле употпуњујем, негде и проблематизујем Пфистерово истраживање (1998: 115- 137).

¹⁴ Волкенштај је обједињује говор у страну и говор за себе термином апарте. Тако, на пример, драматичари често прибегавали говору *à parte* желећи да покажу права осећања лица које води лажну игру, настојећи да га изобличи пред гледаоцем (новија драмска техника избацује *à parte*, оставља изношење емоционалне напетости у целини самом глумцу). (1966: 24).

подразумева одвојеност света ликова од публике. Стога је у реалистичкој комедији изузетно редак говор у страну, који води порекло од парабазе (кокетовање са публиком).

О техникама епизације, које су овде само због простора назначене, биће више речи током налазизе комедија у *Структуралној типологији*. Једино ће се теоријски рашчланити врсте дидаскалија као веома важног дела текста за анализу заплета

3.1. Дидаскалије

Приликом анализе заплета мора се паралелно анализирати примарни (реплике) и секундарни драмски текст (дидаскалије). Укрштај драмске и епске технике грађења текста најпре се препознаје у дидаскалијама. Дидаскалије су нужни информациони чинилац радње ликова. Дидаскалије су једно од обележаја (поред лексике, тема, типова) реалистичке поетике. Употреба дидаскалија у реалистичкој комедији расте сразмерно са развојем драмске технике, па се и оне укључују у систем мотивације. Код аутора првог периода дидаскалије се ређе јављају на почетку чина (углавном штуре назнаке о простору), док су нешто чешће уз реплике (апарте). Код аутора задњег периода користе се преимућства приповедача – сигнализација увида, перцепције ликова, емотивних стања (*Капетан- Пантелијина посла*). Аутори средњег периода нарочито у дидаскалијама сугеришу промењен фокус (режија погледа) што има важне последице за развој радње и театрализацију.

Добар преглед врста дидаскалија даје Андреј Инкрет. Подела се врши према техничком критеријуму, па се тако у дидаскалијама идентификује лик који говори, затим индивидуалност лика, интонација, модулација говора, покрети, гримасе, доласци; изласци ликова, кретање у простору, опис простора, аудитивне промене (1987: 92-93). Полазећи од овог пописа индикација, предложићу следећу типологију дидаскалија на основу значења и структуре. Тако се у драмском тексту, као и у комедији овог периода, јављају следећи облици дидаскалија:

Сценографске. Овим дидаскалијама описује се детаљно или сведено сценски простор. Може се јавити и приповедна стилизација. Веома су значајне не само за локализовање простора радње, већ и за разумевање сценских могућности и мотивацију. Сцена на отвореном простору (башта) отвара могућност технике *режије погледа* (појава лика који из прикрајка посматра друге ликове).

Интерпретативне. Налазе се унутар реплика или испред реплика (поред имена лика). Њима се сугерише начин изговарања реплика, па су оне двосмерног карактера – уједно намењене читаоцима и глумцима. Важне су за разумевање ситуације, радње лика, као и психолошка стања, а такође и за мотивацију. Није свеједно ако нпр. уз реплику „Стварно ?“ стоји напомена (знатижељно, равнодушно, иронично), јер се њима управо усмерава правац тумачења, који може у инсценацији бити другачији. Против интерпретативних дидаскалија неретко устају позоришни практичари јер се њима, сматрају, ограничавају интерпретативне могућности практичара. Чини се ипак да се превиђа да је текст једна окамењена форма, а да је представа само једна од многих могућности текста, и да је текст, за разлику од представе, трајнији. Одсуство интерпретативних дидаскалија, иако некад пружа слободу стварања менталне слике код читалаца и њихово веће ангажовање у тумачењу и разумевању ликова, није поуздан путоказ у тумачењу радње ликова.

Пантомимичне. Значај пантомимичних дидаскалија у потпуности су схватили реалистички аутори. Пантомимичним дидаскалијама описује се нема, невербална радња ликова. Стринберг је већ у свом гласовитом *Писму позоришту* истакао значај пантомиме која сценски успешно замењује монолог. Нема радња ликова ту ступа на место реторике монолога и непосредног преноса мисли, осећања и намера лика. Овим дидаскалијама потврђује се колико су аутори овладали сценским простором. Пантомимичне дидаскалије такође указују на повлашћен положај читаоца. Ове дидаскалије, пре него ситуације исказивања, „обезбеђују читаоцу менталну представу сцене и игре“ (Павис, 2003:23). Овај тип дидаскалија заступа епски принцип конструисања текста и када је у питању смена реплика, конфигурација ликова (улазак, излазак) и протока времена. Пантомимичне дидаскалије не преносе само нему радњу/пантомиму, већ и описују положај,

држање ликова, њихов говор тела у одређеним ситуацијама, одређени гест, макар узгредан покрет руке. Пантомима је с друге стране шири појам. Будући да се овим типом дидаскалија најчешће преноси пантомима, предлажем овај термин, рачунајући на шире значење пантомиме, односно описивање сваког сценског покрета, радње ликова. У многим пантомимичним дидаскалијама театризатор преузима ингеренције редитеља недвосмислено сугеришући своју сценску поставку. Некад су оне спољашњом фокализацијом сукцесивно распоређене монтажним резом.

Персоналне. Често се ове дидаскалије синкретизују са другим врстама (сценографске, пантомимичне) али се такође могу јавити и изоловано. Реч је опису изгледа ликова, некад и карактера. У комедији овим дидаскалијама сугерише се мимика или гест (обично гротескно) и то у комичким ситуацијама.

Аудитивне. Аудитивним дидаскалијама, између осталог потврђује се мултимедијалност драмског текста. Најшире узев описују звуке на сцени и ван сцене (кораци, пад, тресак, песма, цвркулт, вика, смех и сл). Преко звукова може се театризовати напетост између скривене и сценске радње, њена сикхронизација. Овде се рачунају гласови ликова (вика, претња, свађа, скандирање). У граничној ситуацији заплета *Народног посланика* долазе бирачи (какофонија гласова), док су на сцени Ивковић и Јеврем. Аудитивним путем театризују се гласачи, њихове реакције као неименовано мноштво.

Унутрашње. За разлику од других врста дидаскалија унутрашње нису графички издвојене, већ су уграђене у реплике ликова. Препознају се нарочито у епским тачкама гледишта ликова синтетизујући сценографке, пантомимичне, интерпретативне, аудитивне, и персоналне дидаскалије. Запажања ликова, најшире узев, спољашњости, увек су субјективно обојена и разликују се од театризаторовог дискурса. Театризатор такође може бити пристрасан приликом описа простора (сценографска), ликова (пантомимична, персонална).

Ретко се ове врсте дидаскалија, што потврђује пример унутрашњих, налазе у чистом облику. Обично уводне дидаскалије чина синкретизују неколико врста, нпр. опис простора, положај и изглед ликова. У тим случајевима говорићу о сценографским, пантомимичним, персоналним итд. елементима.

4.0. АСПЕКТИ ТЕАТРАЛИЗАЦИЈЕ¹⁵

Напомена: у раду су коришћене моје студије: *Фокализација у драми, Позориште у комедијама Милована Глишића, Фокализација у Глишићевим комедијама, Драмски свет Симе Матавуља, Театрализација другости у Стеријиним комедијама*, као и студија *Театрализација власти: комедије Бранислава Нушића*. Одређени теоријски ставови овде су унеколико допуњени, проширени и појашњени што доприноси кохерентности изложене теорије заплета и међуструктуре драмског текста.

4.1. Театрализација¹⁶

Театрализацију дефинишем као специфично театарски текстуализовани комуникацијски чин којим се артикулише драмска прича, сиже и заплет, односно конструише радња према позоришним условностима (процес/развој радње, заплета, активност ликова, чиновни, сцене, дидаскалије, представљање теме). На тај начин театрализација као термин замењује у науци устаљену синтагму „драмска наративација“. Како *театрализацију* везујем за процес, то надаље укључује и *начин* његовог реализовања (посредовање приче), затим испитивање игре значења коју покрећу ликови својом радњом, као и могућност(и) сценске интерпретације. Тако схваћена театрализација била би у извесном смислу аналогна комуникацијском чину приповедања у епизи. Комуникацијски чин *театрализације* (радње, заплета, ликова, теме) зависи од драмске *фокализације*, односно *како* се театрализација приче фокализује (избор и распоред фаза приче, догађаја, потом избор сцена/слика/појава). Театрализација означава двоструку природу драмског текста (мултимедијалност) као конхерентан систем приказивања радње и ликова и као склапање радње и заплета (начин представљања). Као аналитички појам театрализација обухвата и перформативну страну драмског текста. Преформативна вредност се препознаје у „матрицама представљачког“ (Иберсфелд, 1982: 17),

¹⁵ У овом поглављу коришћене су студије: Пејчић, 2008, 2012.

¹⁶ О театрализацији сам опширније писао у својој књизи *Театрализација власти: комедије Бранислава Нушића*.

односно у кодовима позоришне уметности који су традицијски и поетички уписани у текст (*позориште у тексту*). Једновремено се дакле приказује/театрализује радња и ликови (за разлику од ликова у приповедним текстовима, ликови у драми се самообјашњавају, театрализују репликама и поступцима) и склапа радња и заплет.

4.2. Театрализатор

С обзиром на то да дефинишем театрализацију као процес, ток радње, лако је претпоставити да одређена инстанца руководи тим процесом. Моја следећа интервенција полази управо од статуса инстанце (скриптора рекла би Иберсфелд), *имплицитног аутора*. Није ретко да се у студијама о драми али и о филмском сценарију говори о наравици у драми/филму. Премда је фабула, односно прича заједнички именоване за епiku и драму термин *приповедање* иманентнији је епици. Ако теорија драме оправдано користи термин *прича*, дискутабилно је што присваја термин *приповедање*, обично у синтагми - драмска наравиција. На томе инсистира Ан Иберсфелд која тврди да је приповедање „у основи епског позоришта, но њега није лишена ниједна врста позоришта.“ (1997: 112). Ако постоји приповедање очекивано је да „неко“ спроводи тај чин – приповедач. Теоретичари драме и театролози избегавају ту замку тако што говоре о аутору или о драматичару (драмском писцу). Међутим, о приповедачу у сасвим другом контексту говори Леман: „Приповједача у контексту постдрамске естетике не ваља разумјети једноставно као традиционалну епско-књижевну функцију. Његово приповиједање овдје манифестира изравни контакт са публиком“ (2004: 149) Ипак ни Леман у разматрању естетике драмског театра не напушта термин *наравиција*, где га везује за развој фабуле/приче, односно постојање фабуле као параметар наравиције у драми. Оно што се одмах може приметити јесте да је наравиција (готово) неизбежни конституент површинске структуре драме, односно разложена је у интерном комуникацијском систему (реплике, ситуације причања, извештавања). Према томе, драма је упућена (необходно) на приповедање, али посредством ликова (предрадња, биографије, извештаји о скривеној радњи, монолози, ретроспекције у репликама). Драмски текст без елемената епског готово је немогућ, јер би се тиме екстремно

нагласио сценски презент (не само што се тиче протока времена између делова сценске радње, већ и историје ликова) и створила комуникацијска конфузија. Највише се сценском презенту приближио Бекет (*Чекајући Годоа*) – мало се зна ко су ти ликови, одакле долазе, али се и ту предочава проток времена између чинова (дрво). О нарацији као структуралном обрасцу комуникације најпре би се могло говорити у контексту монодраме. Форма монодраме сродна је фолклорној форми приповедања где се подразумевају најмање два конституента. На једној страни фолклорни причалац, а на другој, најмање један слушалац. При том, фолклорни причалац, као и глумац/лик на сцени/у тексту, уноси у своју причу естетику драмске интерпретације (паузе, промена интонације, симулирање гласова ликова). Разлика је донекле у употреби приповедног лица. Међутим, истанца која конструише форму монодраме само се условно може одредити као приповедач будући да у монодрами изостаје оквир који у епици запоседа приповедачки глас. У дидаскалијама које некада насељавају текст монодраме исказује се свест о позоришном чину, и то углавном сведено на место/простор радње и изглед сценографије.

Током историје развоја теорије драме *драматичар*, који би одговарао статусу инстанце, имплицитног аутора и био еквивалент приповедачу у епици, уврежио се у свом основном значењу - писац драме. Прескриптивне поетике, тзв. приручници за писање драма почев од Фрајтагове *Технике драме* (1863) у *драматичару* виде писца и прилично експлоатишу тај термин. Ако би се ишло ка промени значења термина, онда би се његов комуникацијски чин могао одредити као *драматизација*. Међутим, и тај термин је прилично значењски укотвљен у позоришним и књижевно-теоријским речницима да га је тешко прекодирати¹⁷. Чак и ако се у будућности крене у том правцу, искрсао би нови проблем. Како драматизацију схваћену као презентовање радње функционално равноправно примењивати у анализи трагедије, комедије и драме будући да егзистирају термини – трагичар (писац трагедија) и комедиограф (писац комедија)? Са своје стране Жан-Пјер Саразак драмску инстанцу дефинише као *рапсодијског субјекта* „који, мање више

¹⁷ „ДРАМАТИЗАЦИЈА, стварање драмског комада прерадом дела неког другог жанра, најчешће епског (нпр. хронике, романа, приповетке, кратке приче и сл), при чему се нарација трансформише у дијалоге и монологе.“ (Т. Поповић, 2007: 157-158; уп. Здравковић, 2006: 36).

видљив, подешава, монтира елементе 'материјала' да би од њих начинио сиже“ (2009: 45). Овде ћу се позвати и на компаративну анализу комуникацијског система Манфреда Пфистера¹⁸. Пфистер констатује да се темељна разлика између наративног и драмског текста уочава у чињеници да у драми одсуствује фикционални наратор и фикционални рецепијент (1998: 24-26). Делови наративне функције, сматра, могу бити пребачени у интерни комуникацијски систем (свет драме, ликова). Такође епска функција може се запазити у многим драмама и посредством дидаскалија које нарочито у модерној драми нису само строго дескриптивног карактера. Надаље Пфистер примећује да се и у драмском и у приповедном тексту издваја трећи пошљалац, односно идеални аутор који се појављује као субјекат читавог дела. Управо на овом месту, следећи Пфистера и Саразака говорим о *театрализатору* као неком ко селекује информације у драмском тексту (*театрализатора* изводим из термина *театрализација*). Ромчевић истиче да „свако ремећење принципа сукцесије у драмској презентацији (театрализацији код мене, прим. АП) показује тенденцију стварања посредничког комуникацијског система, односно функције приповедача – убачено с намером интерпретирања приче.“ (2004: 201) Међутим, и свако аранжирање сцена по принципу сукцесије¹⁹ указује на постојање посредничког комуникацијског система, у случају драме - *театрализатора*. Према томе, *театрализатор* је истанца одговорна за чин театрализације (развоја приче). Иако се театрализатор директно јавља посредством дидаскалија (дескрипција ликова, осећања, њихова радња – детаљно или сведено), он НИЈЕ приповедач, већ се само користи преимућствима приповедача. *Театрализатор* НИЈЕ глас који преноси предфабулу, ни историју ликова, епизоде њиховог живота, није учесник, ни сведок, ни надзирућа свест, тзв. свезнајући или уопште приповедач. Ипак, театрализатор јесте надзирућа свест утолико што је имплицитни посредник театрализације приче. А ако се и јави као учесник, сведок (Вирипајев, *Живот бр. 2*²⁰), он је претежно драмски лик, а не аутор

¹⁸ Пфистерове комуникацијске моделе доноси и Ромчевић у својој дисертацији, *Ране комедије Јована Стерије Поповића*, 2004.

¹⁹ „Принцип сукцесије важи за све фазе радње које се представљају сценски (...)“, (Ромчевић 2004:201)

²⁰ Овде се сам аутор (Вирипајев) уплиће у театрализацију, Иван Вирипајев, *Време кисеоника, најновије руске драме*, Београд, 2007.

и што је најважније, не преноси мисли других ликова као што то чини приповедач у епици. Унутрашње, психолошко стање ликова може бити сигнализирано у дидасталијама театрализаторовим гласом, рестрикцијом осећања: „весело, тужно, љутито, раздрагано“ итд²¹. У тим случајевима театрализатор се такође служи ингеренцијама приповедача, али без приповедне стилизације (*Капетан-Пантелијина посла*). У драмском тексту елементи дескриптивног своде се најчешће на изглед сценографије, а ту се може јавити коментар (*Народни посланик*). Иако може доћи (у постдрамској естетици нарочито) до активирања епских чинилаца у драмском тексту, то није довољно да би се говорило о приповедној инстанци будући да је посредничка улога у највећој мери препуштена драмским ликовима. Аналогно приповедачу у епици, театрализатор је, дакле, посредник у комуникацијском систему, али посредник који на себе понекад преузима епску улогу. Таква улога театрализатора је присутна у савременој драми – коментарисање ликова, радње, контакт са читаоцима, дескрипција мисли и осећања. Одавде се јасно може успоставити, донекле упрошћено, дистинкција приповедног и драмског модела комуникације:

ЕПИКА: ПРИЧА > ПРИПОВЕДАЧ > ПРИПОВЕДАЊЕ

ДРАМА: ПРИЧА > ТЕАТРАЛИЗАТОР > ТЕАТРАЛИЗАЦИЈА

Узме ли се у обзир и представа, може се направити још једна паралела:

ТЕКСТ: ПРИЧА > ТЕАТРАЛИЗАТОР > ТЕАТРАЛИЗАЦИЈА

ПРЕСТАВА: ТЕКСТ > РЕДИТЕЉ > РЕЖИЈА/ТЕАТРАЛИЗАЦИЈА

На основу свог редитељског искуства Мирослав Беловић дошао је до закључка да су „даровити драмски писци потенцијални редитељи, у најбољем смислу те речи“ (1994: 38). Управо је инстанца тетрализатора, блиска редитељској у смислу поставке, склопа сцена изгледа простора, описа радње ликова. Ту се долази до тесне везе, прожимања, драмског и позоришног писма. Писац, аутор

²¹ У постдрамској форми облик унутрашњег монолога постаје опште место чиме се додатно слабе границе међу жанровима.

стварајући драмско дело јавља се као први, условно речено, редитељ. Пишући он размишља о поставци, о представи. Идеје које преносе, заступају ликови, наравно да не мора делити аутор. Занимљиво је у прилог овој тврдњи навести Ибзенове речи: „Мене позивају на одговорност због мишљења појединих драмских ликова, а у цијелој се књизи не појављује ниједан једини став, ниједна једина изјава која би се могла приписати аутору“ (Пфистер, 1998: 26). Проблем који је имао Ибзен са *Сабластима* и који се и данас јавља у науци управо је у томе, што се мисли да је одсуствује драмска инстанца. У обради, карактеризацији, психолошкој профилизацији ликова аутор се (театрализатор) ставља у глумачку позицију, улазећи у сваки лик понаособ. Театрализатор је тако надзирућа свест радње, драме, одговорна за текст театрализације, као што је то инстанца приповедача.

4.3. Драмска фокализација²²

Термин *фокализација* преузет из филма, филмске технике, познат је као методолошко средство наратолошких анализа. Значење које му овде дајем донекле је блиско оном у наратологији и подразумева најпре *начин* на који су догађаји приказани у драмском тексту посредством сцена (и чинова). Неизбежно је овде, ма колико се драмски текст разликовао од приповедног, да се успостави извесна веза са наратологијом у делу који се тиче проблема фокализације. Израелска теоретичарка Шломит Римон-Кенан настоји да измири супротстављена становишта Женета²³ и Мике Бал, делом прихватајући Балову ревизију Женетове теорије²⁴. Римон-Кенан фокализацију схвата као „угао гледања кроз који се прича пропушта у текст, и вербално је формулисана од стране приповедача“ (2007: 58). С друге стране, филмски фокус, прецизније фокус којим барата филмски сценарио има свој прамодел у елизабетанској драматургији (Шекспир је добар пример): комбинација

²² О драмској фокализацији видети и Пејчић, 2012: 18-23.

²³ Женет, који први уводи термин, каже: „под фокализацијом подразумевам сужење 'поља', то јест селекцију наративне информације у односу на оно што се традиционално означавало појмом свезнање, који је у чистој фикцији, дословно схваћен, бесмислен (писац нема шта да 'зна' јер све измишља) и који би било боље заменити *потпуном информацијом*, захваљујући којој читалац постаје свезнајући.“ (1995: 85.)

²⁴ Иако је временом ревизионизам Мике Бал постао утицајан, Римон-Кенан не говори о фокализатору, односно не прави аналогију између фокализације и приповедања.

сукцесије и јукстапозиције (хронолошко везивање сцена и симултано аранжирање) приказивање географски удаљених места збивања, монтажа, али и селектовање фаза приче, извлачење појединих у први план на уштрб других које постају део немизасценске радње. Условно говорећи, само враћам фокализацију драми, односно користим термин који је наратологија, Женет најпре, афирмисала да опишем начин *театрализације* сижејног тока драмског текста. Не желећи да се упуштам у наратолошко разматрање проблема фокализације, сматрам да се у драми она може испитивати и у односу *на лик* о чему Балова пише. Као што је познато Женет је у одбрани свог методолошког приступа био експлицитан: „За мене не постоји лик који фокализује или бива фокализован: *фокализован* може бити само наративни исказ, а реч *фокализатор* (...) могла би се односити искључиво на онога ко *фокализује* приповедање, односно на приповедача (...)“ (1995: 84). У драми не само да су фокализирани делови/фазе приче, ситуације, већ исто тако и њихови носиоци, при чему се фокализација текста и представе најчешће не поклапа. У том смислу, правећи аналогију између сценске/позоришне и филмске монтаже у постдрамском театру, Леман говори о „режији погледа“ у инсценицији, могућности да гледалац скрене поглед са фокуса на неки детаљ (2004: 219-220). Овде се опет долази до инстанце *театрализатора*. Иако нема приповедача (филм чешће барата функцијом наратора), то ипак не значи да не постоји извесна (драмска) инстанца, неко ко селектује сцене (фазе догађаја из приче), филтрира информације посредством ликова упућене (имплицитном) читаоцу/гледаоцу, сажима временски ток – уопште конструише радњу. Па би фокализација како је овде схватам у одређеној мери кореспондирала са спољашном фокализацијом у Женетовој интерпретацији (искључивање извештавања о мислима и осећањима лика). За овај рад нарочито је било инспиративно Пфистерово (1998) истраживање на пољу приче (сегментација фаза догађаја из приче на сценску и наративно посредовану радњу), као и времена и простора у драми²⁵. Такође Пфистер скреће пажњу да су термин фокус увели у драму Брукс и Хилмен 1945. године. „Ефекат фокуса налази се према њима 'у усмеравању читатељеве пажње у првом реду на један лик, једну ситуацију или један концепт и у подвргавању споредних интереса ономе

²⁵ Видети и Ромчевић, 2004.

средишњему', а сам фокус 'стоји функционално у вези са ауторовим ставом – он је средство исказивања његова стајалишта' " (1998: 109). Моје истраживање у доброј мери дугује и Суриовој студији *Двеста хиљада драмских ситуација*, који је први експлицитније разматрао питање „угла гледања“. Међутим, Сурио пише о *тачки гледања* и разматра је претежно из сценоцентричне перспективе²⁶, али њоме обухвата и композициони „распоред сила“ у тексту, те питање остаје отворено. Ромчевић, с друге стране, проширује терминолошку апаратуру у својој дисертацији, па претежно говори о фокусу представе/комада, перспективи радње/комада и ликова, али и о тачки гледишта. У савременој теорији драме паралелно се употребљавају термини гледиште/фокусирање/перспектива. У најкраћем, како прецизира Саразак следећи Патриса Пависа, за усмеравање гледаочеве перцепције „најзначајнији су фокусирање или сужавање поља, и структура перспективâ, што ће рећи констелација гледишта које карактери имају о свету и о другим карактерима“ (2009: 61). Оно што у највећој мери мој методолошки приступ разликује од наратолошког јесте паралелно са фокализацијом употреба термина *тачка гледишта лика*. Овде бих нагласио да у овом раду настојим да (ре)дефинишем ове термине за потребе анализе драмског текста те их стога не треба доводити у непосредну везу са наратологијом.

У историји развоја драме дуго се водила полемика, почев од Аристотела, које ситуације аутор треба, а које не треба да сценски прикаже. Издвајала су се два опречна става. Један, према коме би „ужасне и страшне догађаје“ требало оставити изван сценског збивања а ефекте њихове радње поверити гласницима (тако у Еурипидовој трагедији није приказано убиство Медејине деце) на чему нарочито инсистира Хорације. Други став, напротив, истакнут још код ренесансних теоретичара (Ђиралди), приклањао се овој другој могућности (сценска презентација) аргументујући своју позицију да је рецептивни ефекат „драматичнији“ од аудитивног. Заступници овог другог става утемељење за своју тезу изводили су из премисе да је драмски текст предодређен за извођење, односно да је мултимедијалног потенцијала (Хегел је чак сматрао да драмске текстове не

²⁶ „ У одређивању тачке гледања (распоређивању сила) реч је о улазним вратима кроз која гледалац види унутрашњост ситуације“ (Сурио, 1982: 92).

треба штампати). И заиста, театрализација, рецимо, убиства у некој сцени текста нема одговарајуће катарзично дејство аналогно оном у представи. У овом смислу говорим о фокализацији као о информационом каналу којим се селекује сценски приказ, конструише радња.

Ако се узму у обзир утицајне нормативне поетике 19. и 20. века (Фрајтаг, Арчер, Пристли, Бејкер, Балухати) у погледу одабира, распореда и обраде сцена, може се запазити да се оне заснивају на категорији начина, односно фокализације²⁷. Испитивање фокализације у драми полази и од Пфистеровог запажања: „Одабир између сценског приказа и наративног посредовања омогућује драматичару да неке фазе приче наглашава, а друге, пак, да задржава у позадини“ (1998: 300). Будући да се прича реконструише пред читаоцима/гледаоцима, важан је избора фаза радње за театрализацију. Фокализација се одатле може поједностављено схватити и као одређивање сижеа у односу на фабулу о чему се руски формалисти расправљали. За тумачење драмског текста важно је испитати који догађаји припадају предрадњи, односно темпоралној димензији приче, и колико они утичу на форму.

Разликујем спољашњу и унутрашњу драмску фокализацију. Спољашња фокализација усмерава се на питање *шта* је театрализовано из приче (накнадно склопљене, конструисане), док унутрашња фокализација на питање *како* је театрализовано и који ликови, односно чије тачке гледишта су носиоци те театрализације. Дакле драмска фокализација испитује се на два нивоа. Првом нивоу припада спољашња фокализација. Спољашња фокализација односи се на информациони канал - избор радњи, догађаја из приче па се самим тим односи и на начин њихове дистрибуције путем чинова, сцена и/или појава (сценска и скривена радња). Другом нивоу припада унутрашња фокализација (фокализовање унутар сцена), која се односи на театрализацију радње (ликови, гестови, конструкција чинова, сцена). Драмска фокализација (спољашња и унутрашња) филтрира све оно што се сценски може видети и/или прочитати, а *тачка гледишта лика* све оно о чему се може сценски чути и/или прочитати. Раздвајам дакле аспекте театрализације приче, радње, заплета, односно начине на који ликови виде

²⁷ „Драмски писац врши избор епизода, сцена, говорних делова прилагођавајући се ограниченим или особеним могућностима сцене.“ (Балухати; Миочиновић, 1981: 52)

ситуацију (њихова тачка гледишта) од начина виђења театрализације приче/радње од стране театрализатора и читалаца.

Спољашња фокализација потом третира питање суспензије времена, однос сценске и скривене радње. Да би се на ваљан начин испитала спољашња фокализација неопходно је најпре реконструисати причу. Њоме се, као информативним филтером, бира да ли ће одређени догађаји, ситуације бити подређени неком лику или различитим ликовима. С друге стране, унутрашња фокализација везана је за ликове као фокализација унутар сцене, ситуације. Некад се интерес радње спољашњом фокализацијом може подредити одређеном лику, али се током заплета унутрашњом фокализацијом не мора стриктно фокализовати. Поред испитивања сценске радње и уједно *тачке гледишта лика*, унутрашња фокализација укључује и питање драмског и епског модела комуникације и нарочито проблем заплета. Фокализацијом лик(ов)а носилаца заплета може се, рецимо, бирати могућност између театрализације синхроних, паралелних заплета (*Краљ Лир*, пресликавање односа родитеља и деце) и координације једног заплета и неколико подзаплета, који су тада претежно изван унутрашње фокализације²⁸. Унутрашња фокализација може бити *променљива* (равноправно, наизменично обухвата протагонисту и антагонисту), *доминирајућа* (фаворизује један лик или више главних ликова), *измештена* (фаворизује антагонисту), која је ређа у односу на *нестабилну* унутрашњу фокализацију (претежно обухвата субјекта радње, али често скреће у правцу противника и/или помоћника који тако добијају знатнији простор у радњи). Унутрашња фокализација затим може бити *скоковита*. Реч је о случајевима када се театрализују групне сцене.

Спољашња драмска фокализација плодотворна је такође за испитивање простора у драмском тексту. Не само сценског простора колико семантичког, оног који детерминишу ликови својом радњом (поготово глумом) и улогом/персоналношћу (нпр. краљ). На основу дискурса ликова, поред биографије и темпоралне димензије драмске приче, може се реконструисати и сва предузета радња. У првом реду скривена радња, и посредством фокализације прецизније

²⁸ Има примера када је функционално доминантни заплет квантитативно подређен другим заплетима и подзаплетима који су претешно фокализовани (нпр. Глишићева *Подвала*).

анализирати напетост између драмског и приповедног начина. У грчким трагедијама, на шта Фолкер Клоц указује, „насилнички догађаји“ дају се у стилизованим гласничким извештајима (1995: 25), блиско приповедном дискурсу. Одатле, за тумачење нису безазлена питања - због чега су одређени делови приче препуштени скривеној радњи или остављени као предрадња и какви учинци/последнице иза тога настају по драмску кохезију и напетост.

Други чинилац театрализације, поред фокализације, јесте *тачка гледишта лика*. Пошто театрализатор није непосредно присутан, *тачке гледишта ликова* јављају се као погодно средство за филтрирање информација, превасходно намењених читаоцима/гледаоцима. Питања *ко види?* и *како види?* везујем за тачку гледишта лика/ликова. *Тачка гледишта* посредује осећања ликова, ставове, рефлексије, увиде, препознавања, коментаре себе и других, тематске ситуације, другим речима, може бити коментаришућа, психолошка, етичка и конгнитивна. Поред тога тачка гледишта лика у функцији је и експлицитне карактеризације, али и временског сажимања, које је често неодвојиво од епског извештаја. Тачка гледишта често има епску улогу – дескрипција карактера, нефокализованих делова приче, коментари ситуације и ликова. Тако детерминисани инструменти анализе испитују који лик и како види одређену ситуацију и друге ликове и сходно томе колико је такав лик фокализован, па према томе и која је његова позиција у заплету. Али исто тако *тачка гледишта* је ту и да посредује „скривене мисли лика“ (Уна Елис-Фермор) које су од великог значаја за тумачење. У том смислу, изразито епску функцију имају оне тачке гледишта ликова које у експозиционом делу монолошким путем преносе елементе предрадње, а где су уметнути и делови биографије и скривене намере лика (упоредити Еурипидову и Гетеову *Ифигенију*). Такође је важан начин на који фокализовани лик реагује на реплике других, али и на догађаје/радњу што има одређене последице за развој заплета. Како сам раније навео, Сурио, испитујући „тачку гледања“, под њом подразумева начин како се ситуација конструише у односу на позицију ликова у радњи, али уједно подразумева и посредовање приче, рецепцију композиције, структуру радње, односно меша аспекте театрализације. На сличне нејасноће може се наићи и у

савременим приступима филмском сценарију²⁹ Стога и разликујем *фокализацију* коју разматрам у односу на театрализоване сегменте приче, али и у односу на ликове унутар сцена и ситуација. *Тачку гледишта* испитујем као угао перцепирања ситуације од стране ликова, која је такође подређена фокализацији (нарочито унутрашњој).

Испитивањем унутрашње фокализације разматрају се врсте ситуација и тачке гледишта ликова које су унутар ситуације фокализоване. Другим речима, техника театрализације се огледа у спољашњој фокализацији, селекцији сцена/појава од стране театрализатора, и унутрашњој фокализацији ликова унутар сцене, ситуације. Док се у постдрамској форми препознаје тенденција приближавања приповедном начину, пробоју жанровских граница, њихова растегљивост, дотле су у класичном драмском тексту ситуације кључни ентитет театрализације и јасно су маркиране. Најпре треба раздвојити макроситуацију (основну, почетну) од микроситуација које се из ње развијају на основу интеракције ликова. У традиционалној форми разграничење микроситуација регулисано је махом променом конфигурације ликова, док унутар једне конфигурације демаркативна функција углавном почива на промени теме разговора. Стен Јансен (Миочиновић, 1981: 152-200), на чија се истраживања овде ослањам, разликује унутар ситуације (када је то уочљиво) средиште интереса и оквир (нему радњу). Јансеново „средиште интереса“ поклапа се са мојом фокализацијом унутар сцене, ситуације. Ликови, на пример у комедији, који се активирају упадицама или понављањем реплика, иако комички избијају у први план, представљају оквир за фокус у ком се налази лик коме су те реплике упућене.

Унутар сцене и ситуације фокализована је претежно тачка гледишта субјекта радње. Али, унутрашња фокализација обухвата и субјекта ситуације, односно друге ликове у одсуству субјекта и/или објекта заплета. Издвајају се два типична случаја: 1) фокус на једном лику и доминирајућој тачки гледишта другог лика; 2) другом типу припада ситуација сукоба два лика који су равноправно

²⁹ Ендру Хортон се чак непосредно служи нараторским приступом приликом прескиптивне анализе сценарија, па тачку гледишта дефинише као приповедачки глас. „Мора да постоји неки приповедачки глас који можемо одредити као угао из кога морамо да посматрамо причу. У класичној холивудској нарацији тај глас је традиционално био свезнајући далеки неименовани приповедач: другим речима, неприметна свевидећа камера.“ (подвукао А.П.) (Хортон, 2004: 133).

фокализирани. Дијалогски, што се тиче густине реплика, нико није у подређеном положају, већ се подређеност ишчитава на реторичком плану – побеђен/поражен. Сложенији тип овог ситуацијског односа је фокализација ликова носилаца позитивних/негативних ставова или прихватљивих/неприхватљивих ставова конструисано да изазове опредељење читалаца/гледалаца (Чеда/Живка, *Госпођа министарка*).

Параметри за фокализацију лика:

- 1) густина реплика (условно је треба узимати у обзир), укључује и број појављивања током сценске радње (уп. Маркус, 1974: 62),
- 2) семантика реплика (говорна радња, елементи аутокарактеризације, психолошко стање, акционо усмерење),
- 3) конструкција ситуације (саопштавање важне информације, утицај догађаја споља, развој напетости, када лик треба да „одговори“ репликом, поступком – чињење/нечињење, вербализовање/невербализовање), и заплета (позиција у причи),
- 4) посредна, реторичка театрализација, односно који лик/ликови су најчешће део дискурса других ликова, њихових тачки гледишта, тј. *колико* се помињу и *како*, и у ком контексту.

Овде би требало скренути пажњу да се драмска фокализација текста и представе ретко кад поклапа, осим у случају малог броја лица. Драмску фокализацију у тексту усмерава театрализатор, а у представи је условљавају глумци и с њима редитељ. У рецепцији представе шири се видно поље па обухвата и сценски чин, равномерно с репликама, нема лица, а затим и лица која су повремено учесници дијалога. Таква лица могу да привуку већу пажњу од оне која им припада у односу на број реплика – својим сценским изразом.

4.4. Позиција театрализације

Сада се долази до следећег важног аспекта – позиције театрализације приче и заплета. Позиција театрализације приче испитује се посредством техника драмске фокализације (спољашња и унутрашња). Радња приче може бити постављена у

односу на један лик, у том случају требало би да и унутрашња фокализација прати спољашњу, односно да се материјализује та позиција (перспектива). На тај начин долази се до оне поставке коју је још Е. Сурио заговарао. Наиме, Сурио говори о распореду сила, позицији, улазним вратима кроз која гледамо сценски микрокосмос. Уколико аутор изабере такву позицију, сценски свет се театрализује у односу на ту привилеговану позицију. „Сва позоришна уметност састоји се у томе да се пронађе из ког угла гледања је свет кога треба приказати занимљивији, живописнији, необичнији, устрепталији, бољи преносилац сопственог значења“ (1982: 101). Такав начин театрализације има и идеолошке импликације (рецепција, читалачки одговор, емпатија). Сходно томе доминираће и етичка, психолошка тачка гледишта тог лика. Таква театрализација драмске приче и заплета биће субјективистичка³⁰. Управо је то случај у Шекспировом *Хамлету*. Драмска прича је подређена позицији лика. До овог закључка долази се преко анализе делова догађаја из приче, ситуација и средишта интереса развоја заплета (спољашња фокализација), такође и преко анализе доминирајућих когнитивних, етичких, коментаришућих тачака гледишта лика/Хамлета (унутрашња фокализација). Важно је пратити који лик има интереса од одређеног развоја или је више ликова уплетено (протагониста и антагониста). Међутим, може доћи и до померања спољашње, па и унутрашње фокализације, као у четвртом чину. Овај начин театрализације близак се статусу приповедача у првом лицу. Опречно овом поступку, присутнијем у реалистичкој и модерној драми, јесте спољашња фокализација приче, радње у односу на неколико ликова (дисперзивне радње драма), театрализовање више заплета, при чему може доћи до одступања у синронизацији са унутрашњом фокализацијом, односно да се унутрашња фокализација додатно помера у правцу више ликова. У тим случајевима што се тиче густине реплика теже се издваја главни лик, јунак радње. Код успешних реалистичких драма, комедија, нарочито у Нушићевој драматургији, претеже случај када се спољашњом фокализацијом театрализује неколико ликова а унутрашња фокализација је тад усклађена са спољашњом. То су случајеви радње и противрадње (*Госпођа министарка*). Овај опречни пример са објективистичком

³⁰ Сурио говори и о ликовима који могу бити морално, естетички и структурно стављени у прво или треће лице. (1982: 95).

спољашњом фокализацијом (театрализација радње није позиционирана у односу на привилегован лик) такође се може довести у везу са приповедачем у трећем лицу. У класичној драмској форми претеже доминирајућа (унутрашња) фокализација која се позиционира у односу на лик(ове) као средиште одакле се театризује прича, односно макроситуација. У питању су издвојене фигуре тзв. главних јунака. У *Хамлету* прича је постављена у односу на лик Хамлета и посредством фокализације доминира његова тачка гледишта (Сурио би рекао „сценски космос гледамо његовим очима“³¹). Да је спољашња фокализација приче одређена у односу на Клаудија (братоубица, узурпатор престола), уместо театрализације освете могла би се добити театрализација властољубља, кајања, немирне савести, слично заплету *Магбета*. Занимљив пример за променљиву фокализацију пружа Расинова *Береника*. Фокализацијом три доминантне тачке гледишта Тита, Беренике и Антиоха театризује се тема љубавног троугла на тематској позадини класицистичког осећаја дужности. Антиох и Тит воле Беренику, а Береника Тита. Ситуација се гради око Антихових прикриваних, па изречених осећања и немогућности да се Тит ожени Береником. Театризују се три несрећне љубави – Береника не узвраћа љубав Антиоху, а Тит мора против своје воље да се одрекне Беренике. Равноправном фокализацијом тачки гледишта театризују се супротна, упадљиво субјективна виђења макроситуације.

Веома је важна координација фокализација. Уопштено се може рећи да је фокализација зависна од жанра. У драми у ужем смислу претежно равноправно фокализују се супротне тачке гледишта ликова (*променљива*) служећи објективизацији радње и односа (сукоба). У трагедији и класичној комедији, с друге стране, фокализација фаворизује одређен лик (*доминирајућа*), његову тачку гледишта, па се субјективност јавља као једно од начела театрализације.

Промена фокализације лика не служи само да би се предочила тачка гледишта неког другог лика у виду коментара. Напротив, мењањем фокализације може се театризовати контрарадња, било симултаношћу, било јукстапозицијом (припрема коначног обрачуна у *Магбету*). У савременој, постдрамској форми где

³¹ Сурио истиче да посредством главног лика, његове тачке гледања видимо ситуацију, сценски свет, односно да „у њега постављамо средиште наше перцепције.“ (1982: 93)

долази до симбиозе приповедног и драмског начина, као и у оним драмама где је радња разбијена на епизоде (тзв. фрагментарна драматургија), природно не постоји доминирајућа фокализација (фокализација везана за тзв. главног јунака). Децентрирану причу театризатор везује за доминантну тему, а не лик(ове) као чинилац обједињавања. Дакле, фокализација делова приче је позиција театризатора сценске радње и везује се за лик(ове) и/или тему као чинилац обједињавања, и није нужно фиксна. Традиционална форма са својом поделом на чинове, сцене, појаве, односно устаљеним деловима радње, фокализацију везује за одређени лик и макроситуацију одакле се развија театризаторација. На пример, у Софокловом *Цару Едипу* фокализација је везана за Едипа, прича се театризује из његове позиције с тим што се након расплета помера у правцу града.

На крају би се могло резимирати на следећи начин. Уметнички квалитет театризаторације зависан је од фокализације (спољашње и унутрашње). Театризатор руководи фокализацијом тако што испушта поједине делове радње на уштрб других, прави временске искорак. Али поред времена, театризатор фокализује и различита места – удаљене просторе или симболичке просторе које собом театризују ликови. Фокализација је важна за театризаторацију приче (селекција делова приче, догађаја), али и за театризаторацију радње заплета (фокализовање ликова, субјекта ситуације, чинова, сцена, простора). Без обзира да ли је фокализација фиксна (везана за одређене ликове) или није (паралелно обухвата више ликова и заплета) или је тематски усредсређена, поготово у овом последњем случају, фокализација обухвата најчешће све тачке гледишта ликова. Тачка гледишта лика јесте субјективно виђење ситуација и других ликова (когнитивна, етичка, естетичка, психолошка, епска). Фокализацијом тачки гледишта које одликује приповедна стилизација посредно је театризована скривена радња (радња која је говором театризована на сцени).

5.0. ТИПОЛОГИЈА ЗАПЛЕТА

Општа хијерахија заплета изводи се на основу фокализованости: главни/тематски заплет и споредни заплети. Разграничење заплета, уколико их има више у радњи (обично, два, ређе три), врши се према циљу радње субјекта. Разграничење је овде теоријско, техничко, док су у тексту заплети неретко преплетени.

Унутар хијерархије заплета успоставља се трипатитна типологија на основу:

- тематике
- структуре радње
- семантике радње

Тип заплета дефинише се у односу на субјекат радње, затим циљ и начин како се одвија радња, односно развија радња у кретању ка циљу. Пресудни чиниоци су број субјеката, препреке и проблемски чворови и преокрети (број и значај), затим динамика сср.

5.1. Хијерархија заплета

На основу фокализованости издвајају се: главни заплет, затим оквирни и интеграциони. Оквирни и интеграциони заплет врсте су споредних заплета. Споредни заплети некад могу бити без субјекта радње. У неким случајевима код ликова споредних заплета присутна је жеља, не и намера (пасивност). Некад ликови споредног заплета предузимају радњу ван сцене (скривена радња) или само у једној сцени. У свим тим случајевима њихова радња се помера и решава уз помоћ главног. Међутим, чешће и оквирни и интеграциони разликују субјекат или коректора. Разлика се успоставља на основу функције коју имају у радњи. Оквирни и интеграциони заплети јављају се у дисперзивним и сложеним радњама. Обично је оквирни заплет ретко фокализован у односу на интеграциони.

Оквирни заплет развија радњу која није тешње везана за главни/тематски заплет. Радња оквирног заплета држи на окупу сценски свет. Ретко је фокализован, обично се њиме отвара радња и може имати самосталан, одвојен расплет у односу

на главни. Оквирним заплетом театрализују се кључне фазе приче на крајевима (некад и почецима) чинова. Обично је конституисан на ситуационом чвору троугла. У Глишићевој *Подвали* оквирни заплет чини љубавни троугао: Петко – Нера – Неша (Неша жели Неру, љубоморан је на Петка, Петко жели Неру, Нера благо фаворизује Петка). Основна радња овог заплета је писање и потурање пасквила и настојање да се аутор пронађе и казни.

Интеграциони заплет је квантитативно заступљенији, гушће фокализован. У правом смислу ово је подзаплет. Интеграциони заплет даје имуплс радњи главног/тематског заплета. Основна одлика је да се улива/уплиће (интегрише) у радњу главног заплета. Најчешће се активира након главног заплета. Неретко радња интеграционог заплета омогућава превазилажење, савлађивање препреке главног/тематског заплета. Што се тиче структуре радње ово су претежно спирални или степенести заплети.

Главни заплет је примарно фокализован, па са јасно издвојеним главним ликом или ређе, кад се јавља више заплета, ликовима. Главним заплетом театрализује се основна тема, што не значи да и споредни заплети немају своју тму, али оне нису примарно фокализоване. Главни заплет заузима највећи простор радње у односу на споредне заплете. У српској реалистичкој комедији нема пуно примера текстова са више заплета (*Подвала, Два цванцика, Наши сељани, Ново доба, Максим, Бидо* и *Дорћолска посла*), обично је фокализован једаноставан или сложен заплет. По себи се разуме да једночинке структурирају један заплет.

Приликом издвајања заплета у Тематској и Структурално-семантичкој типологији неизбежно је водити рачуна о међуструктури, односно о фигурама субјекта, у првом реду, коректора, интриганта, режисера.

I ТЕМАТСКА ПОДЕЛА

Када се погледају бројни радови о типологији, зависно од теоријске школе, заплета/сижеа/дискурса, уочава се да су се они понајвише бавили темом целе радње (садржина, односи и намере ликова; теме и мотиви) и на основу ње изводили

дефиниције³². Овде ћу се такође бавити тематиком радње појединачних заплета. Узима се водећи мотивски комплекс радње, који је често допуњен другим, подређеним мотивима. Тако, на пример, у српској комедији љубавне теме и мотиви често се прожимају са социјалним (љубави младих препрека може бити социјални статус, сиромаштво). Неретко један заплет развија различите односе (љубавне, социјалне, породичне, брачне, политичке) у тим случајевима важно је осмотрити водећи мотивски корпус као и фокализованост и удео у конституисању радње заплета. Узима се дакле у обзир доминатно фокализована и театрализована радња ликова. Прати се интерес ликова и хијерархија семантике догађаја/ситуација (да ли брањена љубав пројцира социјалну тематику или обрнуто). Трифковићев *Француско-пруски рат* иде у ред оних комедија које развијају вишезначне односе. У сукобу очева јасно се препознаје театрализација политичких мотива израслих на различитом социјалном статусу и амбиваленцији (богат паор – сиромашан господин) укључивањем и мајки и удвостручавањем сукоба театрализује се породични однос (мотив сукоба породица). Међутим, конструкцијом заплета семантички доминира однос младих (љубав је у средишту интереса), те се и јасно класификује љубавна тематика. У српској реалистичкој комедији управо и претеже тематско-мотивски корпус љубави, односно љубавни заплет.

Овде ће се поћи од општеприхваћене поделе на љубавни, социјални, политички, криминалистички, који изостаје овде, заплет, али ће се у анализи указати и на дистиктивна обележја, установити подтипови и структуре. Иако се анализира тематика свих заплета (главни, оквирни, интеграциони), за главни заплет користићу алтернативни назив *тематски* јер је његова тема примарно фокализована.

У анализи тематске типологије бавићу се површинским структурама. Тако ће своје место наћи комички прототипови (варалица, хвалисавац, наивко, резонер итд), такође и амблематични ликови какви се срећу у српском реализму. Реалистичког јунака (превасходно у приповедној прози) одликује миметичност, хронотопочност и типичност (Вукићевић/Иванић, 2007: 94-117), што се у извесној мери препознаје и у комедији. Издвојиће се типски сижеи, сукоби, систем комичке

³² „Тема је јединство значења појединих састојака дела“ (Томашевски, 1972: 139).

мотивације, и делом ће се указати на неке технике театрализације (далеко исцрпније у *Структуралној типологији*).

У српској комедији овог периода уочавају се следећи тематски заплети: љубавни, породични, брачни, социјални и политички.

1. ЉУБАВНИ заплет

Љубавна тематика својствена је комедији од најранијих времена, одатле су и кодификоване типичне улоге, жанровски условљене – строги отац, парови младих, повереници (слуге). Типска радња римске комедије (*ludifactio* – прављење лудуса) „води лукави роб или заменик, паразит, а у кориост младића жртве свог оца, сводника или пак војника који му прече пут до девојке коју воли, често куртизане“ (Дипон, 2011: 132). Ова схема, делом наслеђена из грчке комедије, препознаје се и у српској комедији. Функције лукавог роба или паразита, као односно заступника младића, ређе девојке, јављају се и у српској комедији који попуњавају фигуру коректора и интриганта, некад режисера.

Љубавна тематика заплета може бити оквир радње комедије (оквирни заплет), али такође може бити фокализована као подређена линија радње неког заплета. У тим случајевима, поготово ако је спољашња фокализација некосеквентна па помера тежиште драмске приче, добијају се гранични случајеви између љубавне и друге тематике, нпр. социјалне (*Мој џен*). Љубавним заплетима театрализују се различити куртуролошки светови. Отатле је у реалистичкој комедији честа опозиција старо – ново (млади – стари, изражавање љубави, опирање ауторитету). Љубавним заплетима редовно се театрализује тријумф младости, ослобађање од ауторитета оца породице (некад ту позицију попуњава мајка, поред пасивног оца, што такође проговара о свету на који реферира комедија). Различит је степен активности ликова. Није ретко да уместо пасивног лика дејствује помоћник. Љубавни заплети погодни су били да се у мотивском корпусу сатирички театрализују социјални, политички мотиви. Нарочито су за реалистички љубавни заплет карактеристичне типске ситуације, сукоби, сижеи, што је нарочито

карактеристично за фолклорне комедије. Реалистичка комедија преузима кодификоване типове и прилагођава својој поетици. Типски ликови, зависно од аутора, разликују веће или мање индивидуалне црте.

Љубавни класификују се на основу радње појединих ликова, препрека и циљева на: заплет браћене љубави, заплет љубавних освајања и заплет љубавног троугла.

2. ПОРОДИЧНИ заплет

У основи овог заплета такође се издваја мотив љубави, само што је у подређеном положају. Породични заплет групише се односима родитељи – деца и муж – жена, затим односима унутар старијих чланова породице. У српској комедији изучаваног периода ретки су породични заплети иако доминирају типови очева и мајки, али тематски ниво превасходно образују млади, односно љубавни односи. Овим заплетом театрализује се одређена породица, односи чланова, ситуације које утичу на породични живот. Стога је овај заплет некад веома сродан социјалном. Такав је рецимо тематски заплет комедије *Наши сељани* Мите Поповића. Театрализује се однос две породице (свађа, омраза), затим задуживање, пропадање породице, које се усложњава синовљевим пијанчењем због браћене љубави. За породични заплет карактеристично је да се поред супружника јавља још један члан породице чија радња утиче на развој заплета, какав је случај, рецимо, у Калићевој *Свекрви* (мајка/свекрва жели да млади брачни пар на свој начин подучи стварном, реалном животу).

3. БРАЧНИ заплет

Брачним заплетом театрализују се супружнички односи, односно покрећу се питања везана за супружнички живот, што је такође део комичког наслеђа. Хумористички се обрађују типичне ситуације наметања воље, надметања мушкараца и жене, затим и проблеми везани за љубомору. У овом последњем примеру, радња заплета недвосмислено је дидактички устројена и нарочито се

акцентује друштвена улога комедије (и позоришта). Такозвано лечење љубоморне (заблуделе) особе/супружника открива недвосмислену тенденцију комедије. Претежу типови љубоморних, размажених жена, чији навалентни поступци (константна контрола, сумњичење, преслишавање) испровоцирају мужа (тип оданог, часног, смиреног мушкарца) да се послужи грубом шалом, посредно понуђеним материјалом (проналажење фиктивне љубавнице) не би ли је излечили од љубоморе. Некада љубомора може бити врста окидача радње као у Трифковићевој једночинки *Љубавно писмо*. У тој комедији у расплету театрализоваће се ситуација излечења супруге иако то није била планска радња (видети *Спирални заплет*). Брачним заплетом може се театрализовати и други вид „лечења“ супружника/жене и то од преваре (*Божји суд на Мендином брду*). У тим примерима обично је муж старији, а жена изразито млађа. Такава концепција ликова потентна је бројним комичким могућностима. Парадигматичан је пример једночинка Леле Давичовице *Балска ноћ* за базичну ситуацију надметања, наметња воље супружнику.

У брачном заплету фокализовани су превасходно супружници, али не морају изостаи ни други чланови породице као и ликови ван породичног круга. Унутрашња фокализација може бити подређена једном супружнику или их заједно обухватати.

НАПОМЕНА: Основна разлика између сродних породичних и брачних заплета јесте у броју ликова и мрежи односа.

Брачни

муж и жена
некад и члан родбине

надметање,
натурање воље,

Породични

поред мужа, жене и
други чланови породице

интерес заједнице
сукоб с другом породицом

„лечење“,
брачна превара

4. СОЦИЈАЛНИ заплет

Термином социјални заплет обухватају се разнолике али семантички сродне радње. У првом реду домирају мотиви/теме друштвеног, државног уређења, затим друштвени, законодавни односи, начини споровођења закона (полицијски апрат) и блиски су политичкој тематици. Неретко се у средишту радње налазе и чланови породице, као и релација породица – друштво. После љубавних социјални заплети су најбројнији у реалистичкој комедији. Поред тематских социјални заплети запајају се у оквирним, ређе интеграционим. Социјална тематика тесно је у комедији везана са љубавном, брачном и нарочито породичном. Стога приликом апстраховања одређеног заплета треба водити рачуна о надређености мотива приликом театрализације. Некад се унутрашњом фокализацијом и тачком гледишта лика провлачи одређени мотивски корпус, али без значајнијег утицаја на радњу заплета. Далеко су сложенији случајеви кад одређени мотив испровоцира радњу. Најчешће комедија ангажман испољава у социјалним (и политичким) заплетима. Театрализују се одређене ниже социјалне групе, некад и у сукобу са вишим друштвеним слојевима, са различитим расплетима. У европској комедији редовно аристократе губе (*Ревизор*), код нас, премда изостају ликови аристократа, другачија су социјална трвења, најчешће између примитивних и богатих на једној страни и образованих, продуховљених на другој страни.

5. ПОЛИТИЧКИ заплет

Политички заплет готово је запостављен у српској комедији све до Нушића и његових послератних комедија (после Првог светског рата)³³. Ипак политички мотиви (сукоб партија, различита политичка убеђења, критика представника

³³ На основу критика јасно је да текст премијерног *Народног посланика* претрпео значајне имене.

власти, државног уређења) стидљиво се провлаче дискурсом многих комедија. Политички заплет театрализује се интеграционим заплетима. После прве српске политичке комедије (*Вучићевци и књажевци*) непознате до данашњих дана³⁴, написао је Трифковић (недовршена) комедију *Пошто-пото посланик*³⁵, такође откривена знатно касније. У овим комедијама политички заплети су квантитативно доминанти, припадају главном заплету. У политичким заплетима, редовни су представници партија, власти, државних чиновника како је то већ приметно у Нушићевим комедијама. Због јаке цензуре некад су политички мотиви алегорички театрализовани изборима за кмета у сеоском свету, са свим махинацијама које прате такве догађаје (*Бидо*). Редовно је политика повезана са љубавним мотивима, обично се јавља као извесна препрека младима (*Ново доба*). У овим заплетима изостају највиши представници власти. Само је Матавуљ театрализовао политички живот „иза кулиса“. У овим заплетима редован је ривалски однос, постојање субјекта и антисубјекта, поред интриганта, коректора и окидача заплета.

³⁴ Објављена тек 2005. године.

³⁵ Пронашао ју је Васо Милинчевић као и недовршену комедију *Јазавца*.

II СТРУКТУРАЛНА ПОДЕЛА

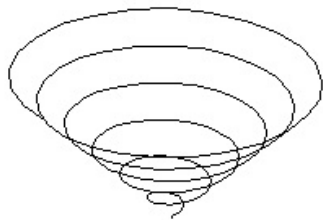
Структурална типологија је трансформациона, односно она је конкретизација дубинске структуре (пут трансформације у површинску структуру). У основи овде ће највише током анализе бити речи о површинској структури. Најпре јер су сви модели дубинске структуре индуктивни – до њих се долази проучавањем површинских структура, и стога им се изнова мора враћати.

Називи заплета заснивају се на графичким, геометријским моделима, линијама радње. Заплети најпре разврстају према броју субјекта и циљева радње. У једноставне заплете сврставају се: линеарни, вертикални, етапни, степенести, јер разликују разликују само једног субјекта. Спирални заплет има само једног покретача и регулатора радње (коректор, интригант), па такође спада у ову групу. Насупрот њима су сложени заплети, јер имају више субјеката: зракасти, лепезасти и паралелни.

НАПОМЕНА: Позната је Фрајева тврдња да „комедија има заплет³⁶ у облику слова U са радњом која тоне у дубоке и потенцијално трагичке преокрете да би се изненада окренула навише ка срећном крају“ (1991: 42). Овде се врши другачија типологија и не треба је доводи у везу са Фрајевом, која својом општошћу провоцира бројне примедбе, нпр. шта ћемо са комедијама које немају потенцијално трагичке преокрете?

1. СПИРАЛНИ заплет

³⁶ За Фраја је заплет склоп догађаја, њиме означава целу радњу.



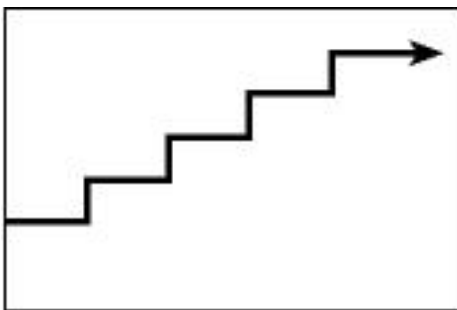
Сл. 1

Овај тип заплета за разлику од других нема изразитог субјекта као ни планског циља. Радња се не заснива на лику, карактеру (свесни, вољни чин је неважан), већ групи ликова (најмање двоје). Ликови нису субјекти радње, већ објекти театрализације. И кад раде, раде непосредно на своју штету. Театрализација се

заснива на домино-ефекту и претежно консекутивни низ пројектује радњу (јавља се и сукцесија) и ситуације погоршања. У односу на препреке доминирају проблемски чворови који су бројни и зависни од монтажних поступака (погрешни увиди, сударања). ОКИДАЧ радње је случај (априорност, забуна, погрешни увид), незнатни догађај који буди/развија одређену страст код ликова, тако да се театрализују као марионете ситуација (техника ин медиас рес, иницијативна ситуација). Може се јавити градирање проблема и напетости. Радња неретко скреће у неповољном правцу по ликове објекте фокализације. Динамични су преокрети, а ситуације сегменти радње могу бити и јукстапонирани (одсуство каузалне везе). Спирални заплет типичан је за водвиљ, комедије ситуације, заплета, забуне. Дobar пример је Трифковићева једночинка *Честитам*. Радња се од незнатног догађаја пење, градира напетост ка врхунцу; једна ситуација по инерцији провоцира другу (домино-ефекат). Користи се техником забуне, априорног закључивања, непотпуних увида, јаког ритма и темпа (радња кривуда); ова структура се препознаје нарочито код лудичког заплета (*Семантичка типологија*). Поред априорног, погрешног закључивања, веома је потентна и техника *режије погледа* (измештена фокализација, два угла посматрања). У почетној фази спиралног заплета честа је техника домино-ефекта.

Иако нема субјекта, спирални заплет разликује циљ радње - или да се одређене личности или лик исмеју, намагарче или да радњом овог заплета дође до брачне везе.

2. СТЕПЕНАСТИ заплет



Сл.2

Код степенастог заплета јасно је истакнут циљ субјекта радње. Радња заплета структурира се низањем ситуација степена (драмске, комичке) напетости, уз обрте, кулминације. Основна карактеристика степенастог заплета је да *ситуације сегменти радње* потенцирају препреку (проблемски чвор), све до изразите кулминације. Ликови су активни. Користи се техником „грудве снега“ (*Свекрва*, Калић), односно фоаклизује се увећавања проблема, нагомилавање препрека, те се стога и радња мора пети, градирати. Код овог типа комичког заплета радња се може користити забуном, која се такођа степенује. Сукцесивно се нижу, развијају препреке из основне. Доминира фигура субјекта у односу на коректора, интриганта, режисера.

Ради илустрације узеће се овде пример Нушићеве једночинке *Аналфабета*. Театрализују се четири кључне фазе приче:

0. експозиција. Телеграм из министарства. Тражи се попис аналфабета. (Комичким асоцијацијама и силогизмима од захтева да се попишу неписмени људи долази се до хапшења „опасног преступника“, државног непријатеља, за ту прилику оптуженог школског надзорника)

Заплет:

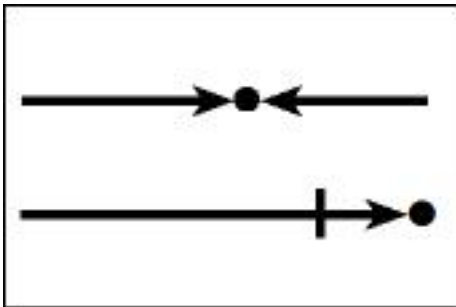
1. Тражење аналфабете (тумачење речи, откривање погодне личности за кривца),
2. ступњевито „откривање“ значења речи (срр),
3. слање телеграма, оптужба надзорника (срр),
4. дојава да се надзорник и свастика Мица виђају (срр). Забрана даљих сусрета, иницира брзи расплет.

Овај тип заплета веома је сродан опису опште радње драме код Волкенштајна (графички је идентичан). Приговарајући графичком приказу Фрајтагове схеме, као и структури, Волкенштајн нуди скицу степенасте структуре (доказује примерима из трагедија и модерне драме). „Снажење радње није непрекидно, моменти кратких падова или 'силажења' смењују се са снажењем, уздизањем радње (1966: 20).

НАПОМЕНА: Спиралним и степенастим заплетима влада монтажна техника и *режија погледа* (погрешни увиди, случајни, нехотични сусрети, априорна

погрешна закључивања, забуне, изненађења, сплеткарења, подвале, преваре). Једна од кључних разлика, иначе структурно сродног спиралног и степенастог заплета, јесте у субјекту радње (присуство, одсуство) и свесном вољном чину, постојању циља, пројектовању радње.

3. ЛИНЕАРНИ заплет

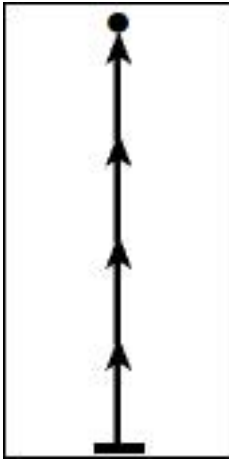


Сл. 3

Ово је чест тип заплета у српској комедиографији 19. века. Ради се о једноставном заплету. Једноставна линија радње, једна проблемска ситуација/чвор или препрека. Нема динамике преокрета, па се стога радња мора динамизовати другим, техничким, средствима, односно ситуацијама забуна, подвале/преваре. Разликује више ситуација сегмената радње којима се наглашава препрека и/или проблемски чвор. Да би се радња учинила динамичнијом, јавиће се поступци понављања (одређена радња и контрарадња се понавља) или преваре/подвале. У једночинкама овај тип заплета сведен је на одређени згуснути догађај. Често се театрализује једноставна усмереност ка једном проблему, препреци, укрштајима хтења из чијег судара излази непосредно расплет (судар игре и противигре). Неретко се линеарни заплет користи ситуацијом троугла. Радња се заснива на потенцирању кључне препреке, затим на прогресији. Поред базичне јављају се и друге прогресивне сср. Типичан пример је комедија *На муци се познају јунаци* Марка Цара. Троделна конструкција линеарног заплета ове комедије (три чина) може се представити овако: А – проблем (први чин), Б – решавање, уз преокрет (други чин), В – кретање ка повољном исходу (уводни део трећег чина) и потом -

расплет. Линерани заплет може бити динамичнији уколико се јаве два сучељена субјекта. Такав линерани заплет хомологан је агоничком заплету (Структурално-семантичка типологија); ривалском односу ликова, ситуацијама надметања (*Два цванцика*; *Мића и Кића*).

4. ВЕРТИКАЛНИ заплет

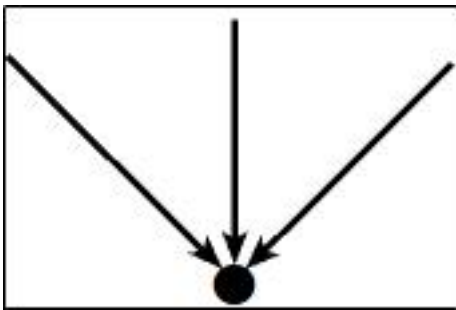


Сл. 4

Радња се заснива на једној базичној ситуацији (ср), и пење се ка кулминацији. Театрализује се једна препрека или проблемска ситуација сегмент радње (проблемски чвор). Нема развоја нових, већих ср, које мењају односе ликова, сем у кулминацији, расплету (обично само једна). Радња се градира, али га од степенастог разликује одсуство више сегмената радње. Радња базичне ситуације се исцрпљује, а не развија дакле нову већу ситуацију која би допринела динамици збивања, па се мора прибећи техничким средствима. Честа је у једночинкама, али и тзв. целовечерње комедије могу имати вертикални заплет. Категорије времена и простора најпре су релевантне за овај заплет, јер се радња обично одвија у једном простору и згуснутом времену. Има случајева већег временског опсега као и богатијег простора. Као контролони примери могу се издвојити Стеријина једночинка *Лажа и паралажа* и Нушићева трочинска комедија *Ожалошћена породица*. У Стеријиној комедији заплет је сведен на базичну ситуацију подвале/преваре и исцрпљује се радња њоме, док је далеко сложенији случај у

Нушићевој комедији. Најпре веома је активна фигура субјекта, коју највећим делом попуњава Агатон, али и други ликови (током усељења, крађе). Техничке фигуре припадају већим делом породици. Заплет је сведен на базичну ситуацију ишчекивања, након сазнавања садржине тестамена, следи само једна сср. Већим делом активан је проблемски чвор, а потом препрека. Адвокат наизменично попуњава делимично активне фигуре коректора и интриганта.

5. ЛЕПЕЗАСТИ заплет

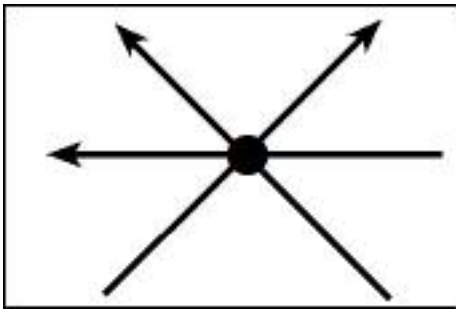


Сл.5

Ради се о сложеном заплету. Одваја га од осталих типова више ликова субјеката радње, при чему не морају сви бити изразити субјекти. Субјекти су независно устремљени ка истом циљу и њихова радња је симултана и одвојено фокализована. Радње су најчешће театрализоване преко сценске и скривене радње, док је симултаност ситуација ретка у српској комедиографији овог периода. Систем препрека је углавном једноставнији, нема гомилања, некад се градационо потенцира препрека. Свака линија радње субјекта наилази на препреку, али је систем преошћавања далеко једноставнији него што је то случај са линеарним заплетом. Често се користи системом градње и разградње троугла, па и преусмеравањем стрелица у лепези, као у *Избирачици*. Најпре Бранко, Тошица и Штанцика желе Малчику, а она их заводи, потом се развија нова базична ситуација где Малчика жели Бранка, па Штанцику, па потом узима Тошицу. Добар пример пружа Стеријина *Трдица*. Мишић, Кир Јања и Јуца попуњавају три фигуре субјекта које су окренуте истом циљу – стицању новца. Најизраженија је Јањина и

Мишићева радња. Јања спекулацијама са кир Димом и чивутима жели да увећа благо, такође и да га сачува. Насупрот њему мишић се довија како да дође до новца, док Јуца такође жели дновац театрализованом њеним захтевима за гардеробом (шешир). По правилу, један само субјекат долази до циља, у овом случају Мишић. Главна радња Нушићевог *Покојника* (након предигре првог чина) фокализована је етапно. Марић доследно попуњава фигуру субјекта, такође и Спасоје, делом и Анта, и јавља се блокирани субјекат којег попуњавају остали ликови (махом жеља, одсуство радње, намере). Међутим, остали ликови наследници попуњавају фигуре коректора (побољшање ситуације у корист једног субјекта).

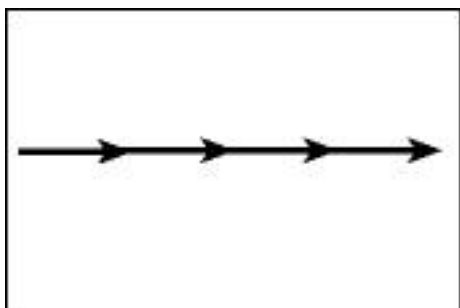
6. ЗВЕЗДАСТИ заплет



Сл. 6

Звездасти заплет структурира више субјеката (обично три) чији се интереси, циљеви укрштају у проблемској тачки, препреци или им се радње укрштају. Радња се тад може градити (ритам преокрета). Линије радње укрштене су око једног чвора, проблемске ситуације која се налази на путу циља/циљева. У односу на лезести заплет, циљеви радње су различити (аутономност жеља субјеката). Иако су циљеви различити, проблемска ситуација је заједничка за све субјекте. Линије радње се укрштају у тачки базичне проблемске ситуације. Заракасти заплет може имати и само два субјекта радње. Трифковићева комедија *Пошто-пото посланик*, разликује три субјекта (Петровић, Милан и Јазавац) чијим остварењима циља на путу стоје други субјекти са својим намерама, и наравно проблемска базична ситуација (избор посланика).

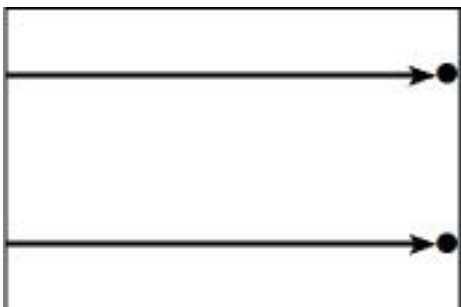
7. ЕТАПНИ заплет



Сл. 7

Код етапног постоји плански циљ одређеног лика који попуњава фигуру субјекта, али главни циљ није истакнут, већ се постепено открива преко споредних циљева. Ликови остварују етапне делове циља, што је одлика отворене драме. У аранжману сцена, ситуација води се рачуна о сукцесији. Чинови, као и поједине ситуације могу бити јукстапонирани. Обично се развија сукцесија ситуација и јукстапозиција сцена. Чест је овај тип код Нушића (*Сумњиво лице*). Радња је распоређена по чиновима као заокруженим целинама. Неретко етапе радње заплета (обично први и/или последњи чин) развијају микрозаплете (вертикалне или линеарне, ређе звездасте, лепезасте). Етапе су прецизно омеђене чиновима, сваки чин разликује базичну ситуацију која се радњом исцрпљује. Етапни се може јавити и у једночинки као згуснута радња (*На Бадњи дан*) кад се издвајају мањи успутни циљеви и препреке и иде се ка дефинисању, откривању главног циља и конституисању једне озбиљне препреке. Пре Нушића етапни заплет се јавио у Стеријиним *Родољупцима*. Коначан циљ родољубаца је материјално благостање остварено пљачком, до кога се долази секундарним циљевима, који се формирају у зависности од односа снага на ратишту. У сваком чину активна је једна фигура субјекта (Жутилов, Зеленићка) и интригант и окидач, који покрећу радњу, али не диманички.

8. ПАРАЛЕЛНИ заплет



Сл. 8

Паралелни заплет структуриран је симултаном радњом два субјекта. Овај тип заплета заснива се на прецизној геометрији ситуација у квадрату, ређе у троуглу. Пар ликова субјеката радње предузима у договору радњу. Ликови субјекти настоје да заједно, удружено савладају препреке, разреше проблемски чвор и дођу до својих циљева или заједничког циља. У Савићевој комедији *На леп начин* циљ је бољи брачни живот, а препреке су супружничке љубоморе.

НАПОМЕНА: Приликом анализе структуре заплета морају се у обзир узимати следећи чиниоци:

- важно питање је из чије позиције се театрализује радња, као и одређивање субјекта (или субјеката) заплета, да ли је један или више ликова усмерено ка циљу.
- које су динамичке фигуре нарочито активне (коректор, интригант, режисер, окидач), колико доприносе развоју.
- да ли су ликови носиоци ситуација, или ситуације господаре ликовима. Какав је акциони статус ликова (пасивни, активни); заснива ли се театрализација на протагонисти или је субјекат антагониста (субјекат и антисубјекат). Каква је радња ликова: сегментирана или не, долази ли до секундарних циљева или је прогресивна, управљена ка јасно дефинисаном циљу у експозицији.
- кретање ка циљу одређује тип заплета, као и степен свесног, вољног учешћа (активност/пасивност).

- колико има препрека; да ли се једна препрека потенцира (усложњава) или јавља више каузалних препрека или се радња усмерава само на једну препреку.
 - колико има ситуација сегмената радње (фазе заплета); да ли сср провоцира једна другу или не, да ли су јукстапониране, али логички повезане. Да ли су сср у каузалном односу или не. Да ли се можда јавља нова базична ситуација. Дистинктивно обележје сср јесте предузимање неке радње неког лика.
 - води се рачуна да конституисање заплета укључује типове експозиције (прогресивна, одложена, одвојена, директна).
 - у површинској структури анализира се и аранжман сцена: консекутивност, сукцесија, јукстапозиција, симултаност, укрштеност.
 - Доминантни тип ситуација (ситуације забуне, преваре, априорности, итд). Да ли се радња заснива на низању или градирању ситуација напетости.
 - испитује се које технике користи заплет:
- Монтажа: ситуације изненадних, неочекиваних улазака, присуствовања нечему што не би требало да виде, чују; *режија погледа* (измештена унутрашња фокализација) када се ситуација посматра и из угла скривеног, неприметног лика, лика сведока, посматрача такође и домино-ефекат као и техника грудве снега.
- систем МОТИВАЦИЈЕ је кључан за поједине типове заплета, нпр. СПИРАЛНИ, где ако није брижљиво театрализован систем мотивације, руши се цео концепт радње. За комичку мотивацију важне су ситуације изазивања судбине (кад лик изјави да се нешто не би требало или сигурно неће десити, јасан је сигнал, и ствар комедиографске конвенције, да ће то бити важна ситуација, догађај који следи).

III СТРУКТУРАЛНО-СЕМАНТИЧКА ПОДЕЛА

Успостављањем треће типологије заплета улази се у најшире схваћену интерпретацију. На почетку је важно истаћи да се структурално-семантичка типологија бави семантиком и симболиком радње заплета и ликова. Извесна апстархованост радње ликова заплета може довести до архетипског сижеа, открити, што драми и није страно, ритуалну подлогу. Све то не значи да су аутори свесно посезали за таквим облицима, већ је ближе истини преузимање већ постојећих сижеа из европске традиције, као и утицај домаће/српске културе, етнографије, која се недвосмислено уписује у текстове српских реалиста.

Још је раније у науци уочено и указано на симболику и семантику одређених радњи драма и трагедија. Тако Емил Штајгер (1973), за њим Владимир Волкенштајн (1966: 21-22) и Нортроп Фрај издвајају судски заплет. При том мисле на структуру радње као и семантику која је сродна, слична судском процесу. Волкенштајн нарочито у том смислу испитује ситуације сазнавања, па поред *Цара Едипа* наводи још један еклатантан пример – Клајстов *Разбијени кричаг*. Касније ће далеко темељније и студиозније кренути Фрај, после гласовите *Анатомије критике* и у *Миту и структури*. Фрај у новој комедији (од времена антике до 19. века) издваја телеолошки заплет (одбачени младић на крају успева да добије девојку, оствари „сексуалне жеље“). „Нова комедија“, запажа Фрај, „достиге свој телос у завршној сцени, која је у површном смислу венчање, а у дубљем, поновно рођење“ (1991: 160). Међутим, превиђа да постојање циља (телоса) одликује све радње и заплете и да би се сви могли подвести под тај термин. Касније ће Ленард Дејвис издвојити телеогенетички и консекутивни заплет. По Дејвису телеогенетички заплет заснива се на завршној ситуацији, расплету, који пресумерава значење тока радње, односно отвара ново читање³⁷, док консекутивни заплет означава низање ситуација, односно развој по принципу „и-онда-и-онда“. Овде се неће заобићи ни истраживања Емила Штајгера и Владимира Волкенштајна.

³⁷ *Професионалац* Душана Ковачевића завршава се тако што Лука Лабан открије Теји да је управо написао и једну драму, прву у свом животу (цела дотадашња радња снимана је кришом).

Структурално-семантичка типологија у доброј мери дугује митолошко-ритуалној теорији, чији се резултати уз све примедбе³⁸, не могу заобићи приликом испитивања драме и позоришта. У основи ради се о јасно издвојеним облицима развоја поједних заплета, који се запажају у овом корпусу комедија. Поред већ наведеног судског заплета, ту су лудички, енигматски, агонички, ритуални, циклични и заплет стицања. Када се говори о ритуалном, цикличном заплету, неизбежно је успоставити везу са митолошко-ритуалним концептом. Међутим, скрећем пажњу да се у поједним комедијама може лако открити семантика одређених сценских чинова који кореспондирају са ритуалом, односно ритуалним и митолошким радњама, што значи да се не ради о ритуалима у садржинском смислу. Стога су овде узимана у обзир и истраживања из поља теорије културе.

Према је код моје типологије примарна семантика, симболика радње, незаобилазни су структурни чиниоци. Стога у наслову овог поглавља први део сложенице стоји придев структурално. Структуре више нису чврсте, фиксирани, већ долази до померања, прилагођавања законима комичког жанра. Овде издвојени типови заплета (судски, лудички, енигматски, агонички итд) нису само присутни у комедији.

1. ЛУДИЧКИ заплет

Лудички заплет један је од најчешћих типова заплета у драмској књижевности, нарочито комедији. С обзиром на то да се заснива се на елементима *позоришта у тексту* (глума, драма у драми, дијалогичност, облици игре, лик режисер)³⁹ предлажем термин лудички. Термин се изводи из корена lud- (игра) и обухвата већи семантички распон игре као антрополошке и уметничке активности. Невезано да ли су ликови „прави“ глумци, што је ређе, јасно се лудичка семантика препознаје већ на рудиментарном нивоу – у претварању. Другим речима, о лудичком заплету пишем кад кохерентна радња ликови и заплета семантизује

³⁸ Видети посебно, Мелетински, 1983: 119-121.

³⁹ О *позоришту у тексту* исцрпно сам писао у својој књизи *Театрализација власти: комедије Бранислава Нушића*, 2012.

позоришни образац. Овде се дакле не узимају у обзир спорадични сценски чинови и елементи позоришта у тексту који чине само етапу развоја.

Флоренс Дипон испитујући римско позориште и комедију у контексту ритуала игара изводи термин *лудизам* који означава одбацивање озбиљности у корист игре, плеса и привида. Указујући да римска комедија измиче аристотелизму истиче да је „римска позоришна представа лудички перформанс“ (2011: 109-110). Дипон скреће пажњу да римске комедије треба читати у лудистичком кључу мимо аристотелове поетике⁴⁰, али лудистичка форма није страна ни аристотеловској концепцији позоришта и драме. Ради се о саоднесу различитих концепција позоришта и драме које се никако не искључују. Драмско позориште, као и постдрамско и позориште игре, које Дипон испитује, додирују се управо преко игре/лудизма. Разлика је наравно у облицима лудизма, којих се ни реалистичка поетика није лишавала, већ их је прилагођавала и драмском писму и сценском изразу (Пејчић, 2012: 23-24). У драмском позоришту, супротно позоришту игре, лудизам је средство позоришног чина, али неретко и циљ, форма заплета. Облицима игре у драмском тексту долази се до обликовања другостепене фикције као и метафикционалне равни. Ради се о наслеђу старе грчке и римске комедије. Лудички заплет нема само семантику и симболику позоришног чина, већ се унутар радње јављају средства позоришне уметности (израза). Структурира се на основу глуме или због глуме и игре или се генерише из иницијативне лудичке ситуације, па развија један њен сегмент или последицу. Одавде се могу издвојити четири кључне компоненте лудичког заплета: проблем и циљ радње и на другој страни средства и начини (обмана/превара, сплетка, лаж, маска, костим, сценографија; имитација, подражавање више идентитета стварних или фиктивних). Карактерише га такође и драмска фокализација различитих нивоа знања ликова. Према томе, да би се говорило о лудичком заплету морају се задовољити следећи критеријуми:

- лик режисер
- глумачка активност појединих или већине ликова

⁴⁰ „Позориште игре, за разлику од драмског позоришта, јесте перформанс чији циљ није да представи причу, већ да слави онај ритуал који Римљани називају 'игре' (*ludi*). Тако је римски позоришни перформанс укључен у ритуално време игара и нужно се потчињава њиховим вредностима“ (Дипон, 2011: 110).

- циљ радње/глуме, игре
- жеља, намера, радња, препреке
- драма у драми није неопходна форма, мада је иманентна заплету.

Постојање лика-режисера је нужно за конституисање лудичког заплета. Лик-режисер није само фигура у структури радње, већ и конкретизација игре, глуме. У игри такав лик експериментално поступа, манипулише ликовима. У случају глумачког чина, лик-режисер је творац глуме, обично покретач, а неретко и непосредни учесник. Води порекло, или боље сједињује типове ериона (варалица, сплеткарош) и преузима, зависно од комедије, и одлике резонера у комедијама које негују дидактички став.

Приликом анализе овог заплета треба бити опрезан због двоструке исказне природе текста (уведе ли се и позоришни/сценски код – троструке). Свака радња коју изазива лик режисер има своју конотативну вредност и чита се у лудичком/позоришном коду. Нарочито то важи за ликове које се служе средством глуме не би ли дошли до својих циљева.

Поред формалне структуре *позоришта у тексту*, лудички заплет се отвара ка театрализацији театра и театрализацији живота (живот „обичних“ људи/ликова театрализован по позоришном моделу). Међутим, овај заплет подразумева позориште у тексту, али позориште у тексту не подразумева лудички заплет. Наиме, може се јавити *драма у драми* као реакција на неку сцену, ситуацију, као део неког типа другог заплета. Лудички заплет укључује читаву серију ситуација, радњи и противрадњи, преокрета, уклањање препрека театрализованих у лудичком (игривом) кључу. Циљ је јасно истакнут, а радња заплета по правилу је иреалистичка или нуди своју игриву реалност. Основно средство лудичког заплета јесте глума ликова. Тако се унутар драмског фикционалног света (света текста) јавља и други свет, углавном партикуларизован, као другостепена фикција. Носилац другостепене фикције најчешће је један лик, неретко удружен с помоћником, и редовно се другостепеном фикцијом имплицира метадрамски модел. Ликови који глуме пројектују своју фикционализацију (другостепена фикција) у стварност света текста (првостепена фикција), док други, у сукобу са

њима, не прихватају такву игру (претежно експлицирано у коментарима) и поступају као квари-игра. Одатле се учинак комичног може запазити и у амбивалентности погледа на стварност код актера „глумаца“ и у супротстављености тачки гледишта осталих ликова.

Најједноставнији и најчешћи облик представљања, односно *позоришта у тексту* јесте дијалогичност. Иако је Бахтин спорио постојање дијалогичности у драмском тексту, Ан Иберсфелд је проницљиво доказала да је дијалогичност „основ позоришног дијалога“ (1982: 224). „Кад Бахтин не признаје дијалогичност позоришта, он има право пошто види да ту постоји једно заједничко језгро; но он нема право, јер управо та заједничка претпоставка омогућује сударање, слагање, монтажу и колаж тих разнородних гласова“ (Иберсфелд, 1982: 224-225). Не занемарујући ову дефиницију дијалогичности утемељену на проучавању различитих дискурса у драмском тексту, под дијалогичношћу као важном елементу позоришта у тексту разматрам различите исказе унутар реплике лика. Унутар реплике лик може цитирати нечији прави и чешће фиктивни говор, а такође и тобожњи свој говор. Поред реплике у реплици, јављају се и примери са дијалогом унутар реплике лика. Овакви облици дијалогичности иманентни су лудичкој форми – посредно представљање другог лика. Затим могу бити део аутотеатрализације кад је стварни или лажни/фиктивни говор део знаковног система комуникације.

Облици позоришта у тексту могу се јавити унутар другог типа заплета и то обично у каснијим деловима развоја, пред кулминативне сцене (драма у драми).

2. ЕНИГМАТСКИ заплет

Одређени типови заплета семантички су читљивији од других, што је случај са енигматским заплетом. Енигматски заплет, који подразумева у најосновнијем смислу тајновитост, усмереност радње ка одгонетању уз сразмерно подизање, мотивисање напетости, недвосмислено се детектује већ у тривијалној књижевности, као и у детективским делима (романи, драме). Добар преглед прича

са тајном доноси Лубомир Долежел (2008: 136-137). Не запостављајући досадашња истраживања на том пољу, овде се бавим семантиком радње.

Бројни су сижеи не само у драмској књижевности који се заснивају на тајни, пажљиво контролисаном знању, дистрибуирању информација. Тајновитост, непознатост подједнако се односи на свет ликова и на екстерни комуникацијски ниво (читаоци, гледаоци). Први сегмент радње заплета заснован је на тајни у најширем смислу, а радња се потом грана ка откривању, уклањању непознаница, демистификацији или демаскирању ликова, откривању истине. Енигматским заплетом најчешће се користе криминалистичка, детективска дела. На нивоу структуре најједноставније су приче са тајном, али на нивоу семантике радње могу бити веома разноврсне. У комедији је нарочито потентна ситуација тајне. Радња енигматског заплета креће се од непотпуног до потпуног сазнања, препознавања. Често се радња мотивише у једном правцу, супротном од стварног исхода (Калићев *Максим*, сумњичење официра да је злогласни разбојник). Откривање тајне, загонетке (у најширем смилу - све оно што је тренутно несазнатљиво) тесно је везано за унутрашњу фокализацију, стога је знање публике/читалаца у погледу знања незнатно веће од ликова, а често већим делом заплета уравнотежено знању унутар комичког света. Проблемске ситуације чешће су у односу на препреке. Овај тип заплета већ је издвојио у својој типологији Норман Фридман и дефинисао као заплет радње. Најпре сам сматрао да термин треба променити (свака драма мора имати радњу), а потом, иако истиче да тај заплет настаје око основног круга загонетке и решења (авантуристички, каубојски, детективски романи), не одликује га једнодимензионалност ликова, а не поготово само једина вредност у неизвесности радње (1982: 118). Радефорд је потом издвојио три фазе енигме: настанак, интензивирање одложеним и претпостављеним решењима и разрешење (Долежел, 2008: 137).

Типична схема енигматског заплета укључује радњу и противрадњу ликова током откривања, скривања тајне. Један лик нарочито жели да дође до одређеног (са)знања, што је основни предуслов да би се говорило о семантици енигматског заплета. У расплетима тајна се разоткрива радњом лика или скривеном радњом, низом ситуација (монтажна техника). За илустрацију може послужити Ибзенова

драма *Авети*. Тајна породичног проклетства, болести брижљиво је чувана, нарочито због ауторитета оца, али се радњом нехотице долази до сазнања, рушења илузија о безгрешном оцу и природи наследне болести. Треба бити опрезан приликом локализовања овог заплета, јер неће свака тајновитост, енигматичност упућивати на семантичке чиниоце овог заплета. Гогољев *Ревизор* се користи семантиком тајне (техника забуне у личности, замене личности), с том разликом што су ликови несвесни незнања, па и не покушавају да допру до (са)знања. У нашој комедији, може се поново указати на Нушићеву једночинку *Аналфабета*. Пред полицијски апарат/Начелника постављен је „тежак“ задатак, својеврсна загонетка – пописати аналфабете. Одатле се покреће друго питање – ко су аналфабете? Надаље системом априорног и асоцијативног закључивања следи да су у питању антидржавни елементи (алтерација политичког система, личности и државе – атак на личност, имплицира удар и на државу). Након тога креће лицитација потенцијалних криваца. Овде је енигматска радња – настојање ликова да из позиције незанања дођу у суверену позицију знања, за разлику од драмске, недвосмислена, што је важно за комички учинак. Поседовање тајне привилегована је позиција, сродна иницијацијској, ритуалној форми.

У зависности од нивоа знања, у комедији преовладава случај да се радња позиционира у односу на један лик, његову когнитивну тачку гледишта и тада је присутна шема:

- тајна,
- свесна, вољна намера лика да дође до сазнања,
- одлагања, скретања од сазнања,
- комичко сазнање, препознавање.

Уколико је знање екстерног и интерног комуникацијског нивоа уравнотежено, цела се радња позиционира у односу на демистификацију лика, догађаја или у односу на сазнавање неке тајне. У том случају типична шема је:

- заблуда,
- ситуације априорности (сумњичење, оптуживање одређених ликова),
- постепено назначивање тајне, која се у првим фазама перцепира као заблуда, погрешка,

- напетост, подиже се са уобличавањем тајне,
- највиши ступањ напетости (кулминација) води разрешењу, односно комичком препознавању.

На семантици енигматског заплета заснива се криминалистички заплет (тематска типологија). Међутим, криминалистички заплет није уобичајен у комедији. За разлику од драме или приповедних врста, криминалистички заплет у комедији редуциран је на оне сср и сценске ситуације, које преступна/кривична дела театрализују из наглашене хумористичке позиције. У овим заплетима редовни су ликови полицајца, затим ликови који имају овлашћења полицајца, нпр. кмет у сеоском амбијенту кад се диже потера за хајдуцима. Ликови преступника не морају бити театрализовани, као што је то случај у Калићевом *Максиму*. У криминалистичким заплетима где су представници полицијског апарата примарно фокализовани, театрализује се њихов комички неуспех, параноја, успут и репресивни систем (ове карактеристике приметне су у заплетима комедија *Максим* и *Капетан-Пантелијина посла*). Другу групу чине комедије које нарочито маркирају преступнике (инеграциони заплет *Два цванџика*).

3. СУДСКИ заплет

У дефинисању судског (процесног) заплета, како сам раније и навео, полазим од Штајгерових, Волкенштајнових и Фрајових запажања о радњи (суђење ликовима). Издвајајући драме конструисане на компактној сцени сазнавања (*Цар Едип*), Волкенштајн уочава да се такве драме развијају као „судски процес, као сцене истраге“ (1966: 22). Анализирајући две могућности драмског стила патетичну и проблемску, Емил Штајгер потенцира драмског писца који „из грађе бира само оно што му помаже да донесе праведну пресуду“ (1978: 165). Потом на примерима *Орестије*, *Цара Едипа*, *Антигоне*, *Разбијеног крчага*, *Валеништајна* доказује да „драма изнутра тежи спољашњој форми суда“ (1978: 166). Касније ће Нортроп Фрај у *Анатомiji критике* уочити процесну/судску радњу и у комедији: „Радња комедије у својем кретању од једног друштвеног средишта до другог није без

сличности с радњом судбеног процеса у којему оптужба и одбрана састављају различите верзије исте ситуације да би напосљетку једна била оцијењена збиљском, а друга неодрживом. Та сличност реторике комедије и реторике правосуђа препознаје се од најранијих времена“ (2000: 189). Олга Фрејденборг у својој капиталној студији *Поетика сижеса и жанра* говори о метафори суда који је у митском мишљењу, обредима и старим сижеима досуђивао победу, па „у кометенцији суда нису пресуде него агони, ко је кога савладао, ко је победник (...)“ (2011: 114). Ово запажање Фрејденбергове о старом суђењу које се дешавало под отвореним небом, релевантније је за семантику агоничког заплета. У новије време Жан-Пјер Саразак разрађује тезу на примерима савремених драма потврђујући да „између позоришта и (судског) процеса постоји сличност заснована на структуралној сродности“ (2009: 145).

Како је заплет (један или више) део радње, овде се разматра само семантика радње ликова која има структуру судског процеса: начин изношења доказа, противдоказа, доласка до чињеница, противаргумената, односно ток радње до расплета (пресуде). Као и у случају енигматског заплета и овде семантика може бити више или мање читљива. Другим речима, може се театрализовати судски процес (често у драматургији друге половине 20. века), а може се на основу развоја заплета, поступака, позиција ликова, открити судска семантика. Овим заплетом театрализује се ток прикупљања информација, сучељавање аргумената.

Форма судског процеса препознаје се у следећим функцијама:

- оптуженик (дефинисан или се током радње дефинише),
- тужилац (неретко долази до замене улога тужитеља и тужиоца, пример је Едип),
- присуство сведока као пороте,
- настојање да се дође до аргумента којим би се доказао став, однела победа и донела пресуда.
- арбитар.

Чиниоци судског заплета препознају се на дубинском, симболичком нивоу. Средишњи део судског заплета разликује агон, фазу радње старе атичке комедије (пример су Аристофанове *Жабе*; недметање Еурипида и Есхила; антагонисте и

протагонисте). Некад се радња може фокализацијом усредсредити претежно на стратегију одбране. Има случајева да се елементи судског заплета јаве као део другог семантичког типа, најчешће лудичког. Тако лудички заплет *Госпође министарке* у трећем чину активира фигуре тужиоца, и оптуженика, односно алтерира позиције ликова (Чеда од оптуженика до тужиоца), прикупљања, спремања доказа, чак се и јављају грађани као порота (сведоци кад је уместо Чедe у служавкиној соби затечен Никарагуа). Међутим, у *Госпођи министарки* не ради се о судском, већ о лудичком заплету, јер је надређена Живкина радња (игра улоге власти, глума као игра). Да је изостало *позориште у тексту*, добио би се судски заплет.

НАПОМЕНА: Такође неки од елемената *позоришта у тексту* (драма у драми у првом реду) могу се јавити у судском заплету као семантички и структурно подређени чиниоци развоја.

Радња судског заплета може бити заснована на два различита сижејна тока, односно на истражним (иследничким) и арбитрарним радњама. Семантика *истражне радње* упућује на истражне праксе:

- прикупљање доказа,
- потрага за кривцем (често у комедији унапред осуђен),
- сведочанство кривице, истраге.

Неретко се објективистички театрализује радња антагониста, па је знање екстерног нивоа доминирајуће у односу на свет ликова. Радња може бити и прогресивнија, па театрализовати радњу негативног лика, при чему се тзв. доказни материјал (преступи) сценски показују, као и последице његових радњи, а иде се за тим да се у расплету не поставља питање оправданости казне, него да се она подробно мотивише, и чак ишчекује. Напетост рачуна на емотивни, рецепцијски одговор (трагичку, комичку⁴¹) катарзу приликом хватања преступника. Јавља се у комедији са сижеом потере, потраге, управљење ка хватању, локализовању преступника, окривљених и потенцијално осуђених. У драми ове радње су

⁴¹ О комичкој катарзи писао је Мисаиловић (*Комедиографија Бранислава Нушића, Значења српске комедиографије*). Раније је Фрај препознао комичку катарзу навевши да „као што у трагедији постоји катарза сажаљења и страха, у старој комедији постоји катарза одговарајућих комичких емоција, а то је суосећање и исмијавање“ (Фрај, 2000: 57).

најзаступљеније на тематској равни детективских заплета. У комедији где су невино оптужени ликови (комика непотпуних увида, априорности, замене) у кулминацији тужитељ/гонитељ театрализује се као кривац, а некад се и оптуженик трансформише у судију.

Термин *арбитрарна радња* изводим из опште судске праксе. У теорији права арбитража се дефинише као вансудски поступак решавања спорова између заинтересованих страна, где се одлука доноси од стране заједнички изабраног арбитра који одлучује у вансудском поступку и према правилима која не морају бити еквивалентна правилима која важе у судском поступку. У судском заплету заснованом на *арбитрарности* ликови, носиоци позитивних вредности, посредно или непосредно запоседају улогу тужиоца (редовно су у питању неправде). У тим случајевима, кад препреке превазилазе њихове могућности, активна је фигура коректора заплета који исправља неправде. Главна функција је арбитар, али не у смислу који одређује Етјен Сурио (доделилац добра⁴²), а такође ни као део актанцијалног модела⁴³. Арбитар је као и субјекат део међуструктуре. Развој заплета конципира се изразитим препрекама ка циљу и све време је присутан лик (или само у делу радње) који треба да пресуди, додели добро јунаку. У *Школском надзорнику* Косте Трифковића млади учитељ и поред свих квалитета не може да дође ни до обичног учитељског места, док такву „пресуду“ не донесе арбитар, тј. надзорник. Фигура арбитра може бити покретљивија, односно може се њоме користити више ликова. У тим случајевима она је пре апстракција него конкретизација.

Нарочито је важна за арбитражни заплет фигура коректора, односно лик чија радња омогућава да се дође до повољног расплета по интересе главних, позитивних ликова. Коректор заплета редовно се јавља кад главни ликови не спроводе своје жеље (одуство способности, могућности), односно кад изостане субјекат заплета и у тим случајевима арбитражног заплета радња се креће ка расплету који театрализује преуређење света, успостављање правичнијег, често идиличног,

⁴² „Наравно, као и све остале силе, арбитар може да остане атмосферски или макрокосмички. Често чисти случај, судбина, фаталност, неки догађај, Бог или богови одлучују да ли ће страст добити оно што жели“ (Сурио, 1982: 75-77).

⁴³ Гремас, а потом и Иберсфелд избацују арбитра из актанцијалног модела сматрајући да нема синтаксичку функцију (Иберсфелд, 1982: 52-53).

пантеистичког света, поретка. Ређи су примери у српској комедији кад долази до сукоба, потраживања права две стране, па се радња креће у правцу пресуде.

Театрализацијом судског заплета бирају се стратегије за опредељивање читалаца/гледалаца. Веома је важан унутрашњи фокус за напетост и театрализацију нивоа знања. Сродан је *енигматском*, јер се и овде радња усмерава ка разјашњењу, потпунијем знању. Контардикторности, непотупни увиди скрећу радњу у супротним правцима, што гради напетост. Међутим, процесним заплетом театрализује се ток прикупљања информација, сучељавање аргумената. У Нушићевом *Сумњивом лицу* препознаје се семантика судског заплета и истражна радња.

4. АГОНИЧКИ заплет

Агон као део радње (фаза) води порекло из старе грчке драме (гр. агон – такмичење, борба, надметање), где се у средишњем делу развија такмичење, надметање између заступника опречних ставова (Аристофан, *Жабе*). Аристотел је истакао агон као суштину радње, а потом је теорија драме у 19. веку инсистирала на сукобу, борби као суштини драме (Бринетјер, Метјуз)⁴⁴, што свакако карактерише већи део драмских текстова, али не треба теорију сукоба поистоветити са агоничким заплетом. Код агоничког заплета ради се о семантици такмичења, надметања ликова, а сукоб је део тог процеса. Радња овог заплета некад и у огољеном виду театрализује такмичење, надметање, надмудривање ликова, што нарочито одликује римску и ренесансу комедију. У том смислу о агону је писао и Фрај поводом модерне комедије, па је дефинисао „литијску форму“ где „ликови нису функције заплета, већ покретачи или отеловљења такмичења“ (1991: 163). Испитујући метафору суда Олга Фрејденборг, како сам навео у претходном поглављу, истиче да у „обреду и обичају суд уопште није повезан са правом, са системом кажњавања: он прати такмичење, сваки меган и функција му је да – досуђује победу“ (2011: 114). Према томе структура таквог суда, арбитражног

⁴⁴ Касније је Виљем Арчер (1912) оповргавао Хегелом инспирисану теорију инсистирајући на кризи као основи драме.

карактера, битна је за агонички заплет утолико што се структурно смешта пред крај заплета и у расплет. У зависности од фокализације, односно шта је примарно театрализовано, може се обликовати агонички (примарно је надметање) или судски заплет. Касније је Фолкер Клоц у драми затворене форме препознао дуел као стожер радње. „(...) борба, дуел, са спознатим, профилисаним противником, према чврстим правилима игре, основна је фигура драмског збивања“ (Клоц, 1995: 23).

Полазећи од старогрчког термина, проширујем употребу на све оне радње заплета које се заснивају на семантици такмичења/надметања. Ради се о специфичним комичким сукобима у чијој основи је тежња ликова да наметну одређени став, надвисе у било ком погледу неки лик. Унутар агоничког заплета препознаје облик игре/лудизма, као и други чиниоци *позоришта у тексту*. Такмичење, изазивање противника почива на игри, тежњи за игром. Јохан Хојзинга истиче да: „игра 'представља' борбу за нешто, или пак натјечање у којем долази до изражаја колико нетко може нешто најбоље“ (1970: 25). Јасно је одатле колико је агонички заплет близак лудичком, те га зато и издвајам као аутономну подврсту лудичког (изостаје глума).

Основни чиниоци агона као *надметања* присутни су и у драми 19. века:

- опречни ставови (прецизно истакнути током експозиције),
- сукоб воља (почетак и развој заплета),
- настојање да се наметне, спроведе воља (надметање, надмудривање),
- напетост (градирање са развојем надметања)
- средства: преваре, подвале.
- семантика игре.

Семантика агона почива на ривалском односу ликова такмичара, при чему изостаје арбитар, јер долази до признавања пораза, озваничења победе, али зато је редовна функција резонера у површинској структури. Може се јавити симболичка функција арбитра, као и структура суда у граничној ситуацији заплета и у расплету. Уколико у интерном свету изостају посматрачи, сведоци игре, фокализацијом се може комички свет директно поставити у односу на позицију гледалаца/читалаца, што се театрализује метатеатралном располађеношћу лика у расплету (Малчика,

Избирачица). У међуструктури, поред фигуре субјекта, присутне су фигуре коректора и интриганта. Агонички заплет могу разликовати и различити тематски и структурални заплети (*По команди*, Калић; *Балска ноћ*, Давичовица). Чест је у љубавним заплетима са ситуацијама троугла, као и у брачним заплетима – надметање мушког и женског принципа, борба за превласт (*Јогунице*). Из ритуално-митолошке позиције Олга Фрејденборг у обичајном такмичењу, надметању мушкараца и жена, засипањем поругама, препознаје хтонички култ где је „објекат срамоћења и ругања – само божанство смрти“ (2011: 133). Ипак овде је важно издвојити семантичке чиниоце агоничког заплета, који се свакако у комедији могу отворити и ка дубљим ритуално-миотолошким истраживањима.

5. ЦИКЛИЧНИ заплет

Такође и циклични заплет кореспондира са ритуалним концептом, односно са митским мишљењем. Циклични заплет обухвата као у природи смену (циклусе) одређених фаза живота ликова: од неуспеха (пропасти наде) до успеха током радње, односно оне радње које симболизују природне циклусе враћања и развоја. Не фокализују се све фазе, већ једна која доводи до промена у свету ликова, с тим што се може претпоставити поновљивост радње новом неповољном ситуацијом. Кључно обележје цикличног заплета јесте враћање у почетну тачку, с тим што је враћање условно у почетну, јер се много тога догодило (ликови су богатији за ново искуство, па се ствара нови складан поредак); овим се мисли на Фрајову троделну конструкцију (АБА) којом је покушао да апстрахује све комичке заплете. „Тако имамо стабилан и складан поредак који је нарушен глупошћу опсесијом, заборављивошћу, 'поносом и предрасудом' или догађајима што их ни сами ликови не разумију, и затим поново успостављен“ (Фрај, 2000: 195). У теоријском делу већ сам нагласио да се може прихватити ова троделна структура само као општи модел. Међутим, кад се бавимо семантиком радње онда ће троделна структура наћи своје оправдање у овом типу заплета. Циклични заплет семантизује извесне промене ликова током искакања из нормалне линије живота, нова сазнања, кретање од

повољних ка неповољним ситуацијама и обратно што се привремено разрешава расплетом, али се може претпоставити ново кретање, искакање.

Обично су лик/ликови у неповољној ситуацији, јер не поседују што желе, па током развоја заплета долазе до добра, повољне ситуације и у граничној ситуацији заплета и расплету губе добро, враћају се у мање повољну ситуацију. Типична структура цикличног заплета је етапна, где се театрализују фазе радње лика (преовлађује хронотоп пута) током већег временског опсега. У етапном заплету семантика цикличности обележена је епизодама које се понављају по устаљеном образцу. Може се јавити и у спиралној структури за коју је карактеристично враћање у почетну тачку. Циклични заплет обједињује елементе агоничког, судског и ритуалног заплета (сазревање, укључивање, изопштавање, искушавање), али овде преовладава структура круга, поновљивости радње, а темпоралност није линерна, већ кружна/поновљива, која није не важна у разграничењу трагедије и комедије (Мелетински, 1983: 103). Да се овај тип заплета не би мешао са другим типовима, рецимо агоничким, важно је имати у виду да циклични заплет води расплету самоспознаје лика, схватања, прихватања заблуде, несупеха. Тако рецимо семантика главног заплета Нушићевог *Народног посланика* је лудичка којој је подређена агоничка семантика (надметање Јеврема и Ивковића), где у расплету не долази до правог враћања у почетну тачку. Нема самоспознаје лика (присутан је и даље занос политиком, функцијом), а током развоја Јеврем не поседује функцију посланика, сем што је убеђен да ће бити победник. С друге стране пример цикличног заплета је *Мистер долар*. Жан пролази фазе од ниподаштавања, омаловажавања, до потпуне прихваћености, али и постепеног удаљавања од Марушке, да би се у расплету ситуациони односи преокренули. Жан је богатији за једно важно искуство (прихватио је Матковићеву игру, вратио се Марушки). Код Нушића су и иначе чести потенцијално отворени расплети, а таква отвореност одликује и расплете цикличних заплета. Снобовско друштво *Мистер долара* може већ следећег дана поновити идентичну радњу.

Циклични заплет поред опште троделне структуре, разликује:

- комичке ситуације понављања,
- кретање (хронотопичност),

- владајућа страст,
- забуна,
- низање привидно повољних ситуација
- низање неповољних ситуација
- понављање истим редоследом.

6. РИТУАЛНИ заплет

О ритуалном карактеру драме, поготово античке постоји обимна литература, која се нарочито тиче порекла трагедије. Нортон Фрај у својој гласовитој студији *Анатомија критике*, није заобишао ранија истраживања, издвојивши ритуал као особеност драмског писма. „Књижевни је однос ритуала и драме, попут односа ма којег аспекта људског дјеловања и драме, искључиво однос садржаја и облика, а не исходишта и исхода“ (2000: 128). Фрај примећује да и у комедији постоје ритуали укључивања у новоформирано друштво већег броја људи, као и ритуали протеривања одређеног непоправљивог лика (2000: 188). Касније ће у студији *Мит и структура* издвојити битне одлике нове комедије телеолошког заплета. Комедија у расплету венчања достиже свој *телос* чији је дубљи смисао поновно рођење. „На позорници се у последњим тренуцима типичне нове комедије ствара ново друштво, што је често пропраћено сценом препознавања и враћања права стеченог рођењем (1991: 160). Приговарајући Фрајевом ритуално-митолошком концепту, Мелетински наглашава да „проучавање ритуалних модела, нарочито за античку, средњовековну и ренесансу драму, може бити врло корисно под условом да се пази на границе које раздвајају обред и уметност“ (1983: 104). Међутим, такође се и у реалистичкој драми, нарочито комедији могу запазити ритуални облици. Читање римске комедије на полеђини ритуала осветљава битне проблеме драмске књижевности (Дипон, 2011).

„Ритуал је веома сложена симболичка и практична активност једне религије, вере“ (С. Петровић, 2000: 298). У мојој типологији заплета термином *ритуални* обухватам радње чија семантика кореспондира са обредима сазревања, укључивања

и избацивања одређених ликова из неке групе⁴⁵, а којима се прикључују табуисане радње, као и кршење табуа. Ритуалним заплетом семантизује се победа младости, тријумф над старима, ослобађање од ауторитета старијих, осамостаљивање деце. Главни ликови су млади, који стварају нову заједницу позитивних вредности. Тематски, ритуални заплет може бити разнолик (љубавни, брачни, породични, социјални заплети). Такође ни искључивање из друштва не мора обухватити само негативно профилисане ликове (могу то бити и ликови родитеља који посредно угрожавају младе). Однос млади - стари може укључити ослобађање од утицаја, покровитељства, које некад може бити подстакнуто и радњом старијих (жеља да осамостале младе). У драмским ситуацијама уочава се семантика искушавања, преображаја, кажњавања, доказивања, потврђивања ликова. При томе ритуални заплети у реализму нису лако читљиви, што се запажа упореде ли се фолклорне са урбаним комедијама.

Ритуални заплет нарочито обухвата сазревање и мењање ликова. У науци већ је издвојен заплет лика, рашчлањен на заплет личности, заплет преображаја, заплет искушења, заплет изрођења (Норман Фридман; 1982: 120-122). Фридманова типологија заснива се на анализи површинске структуре приповедних и драмских текстова (радња, поступци ликова, мотиви). Сматрам да термин *заплет лика* није адекватан за драмску књижевност, премда се већ заплети заснивају на радњи ликова. Поред тога сазревање и мењање лика у драми и трагедији је често, док није особено за комички заплет, али се могу јавити такви случајеви. Под мењањем лика овде се мисли на промену, сазревање током радње. С друге стране, кад у комичким расплетима под утицајем кулминативне ситуације дође до промене лика, ради се о конвенционалним дидактичким расплетима који театрализују самоспознају порока, заблуде и преображај лика. Треба бити опрезан, јер може доћи до самоспознаје лика, али да одређена заблуда, порок не буду одбачени.

Семантика ритуалног заплета *сазревања* препознаје се у мењању лика, што није особеност комедије, током развоја; затим у осамостаљивању младих од

⁴⁵ „Ритуали би представљали поступке који су наметнути неким ауторитетом, политичким или верским путем, и који се механички понављају без размишљања.“ (С. Петровић, 2000: 301).

ауторитета старијих, формирањем нове брачне заједнице или учршћивањем заједнице.

Семантика ритуалног заплета *укључивања* уочава се у тежњама младих да обезбеде себи позицију у друштву, при чему пролазе одређена искушења, провере, савлађују препреке (семантика иницијације).

Семантика ритуалног заплета *искључивања* проблематизује утицај старих, нарочито негативно профилисаних ликова. Млади покушавају током развоја да се ослободе ауторитета старих, те се и овде издваја семантика искушавања.

Елементи ритуалног кажњавања, изопштавања, изоловања (у иницијацијској формули) као и интеграције присутни су нарочито у другим заплетима (судски, лудички). Неретко се семантика ритуала јавља у лудичким заплетима. Пример је Стеријина Фема. Лудички заплет *Покондиурене тикве* користи се ритуалним елементима (обред прелаза) приликом идентитетског измештања, идентификације са улогом. У Нушићевој *Госпођи министарки* наглашена је семантика лудичког заплета, па се овде елементи ритуала јављају током развоја, нарочито у расплету (У Живкином обраћању гледаоцима/читаоцима препознаје се семантика избацивања, изопштавања). Издваја се пример и *Народног посланика*, где је ритуал такође подређен лудичком принципу. Јеврем као комички иницијанд пролази фазе провере, искушавања (наметање бескруполозног сукоба са будућим зетом), изолације, неуспеле провере. Специфичан је ритуални заплет Нушићеве комедије *Др. Живота* Цвијовић руководи обредом прелаза, упињући се да му син постане угледни члан друштва. У ритуалном заплету иницијанд мора да попуни фигуру субјекта, што овде није случај, те се и на тај начин још у експозицији сугерише неуспешност прелаза.

7. ЗАПЛЕТ СТИЦАЊА

Термин заплет стицања обухвата радње прибављања и губитка материјалних добара у шта су укључени ликови старих и младих, а тенденција заплета јесте у стицању слободе, богатства и породице младих. Најједноставнији су заплети који се заснивају на типу тврдице. ГУБИТАК/ДОБИТАК материјалног добра/новца такође

припада комичком архетипу, водећи порекло од Плаутове комедије *Аулуларија*. У заплет ситицања инкорпорирана је семантика агоничког као и ритуалног заплета. Најопштије узето један лик покушава да сачува нешто своје, док други покушавају то да преотму или изненада преотимају током развоја. Поред Плаутове комедије семантика заплета ситицања очита је рецимо у Молијеровој *Тврдици*, затим Стеријиној *Тврдици*, затим једночинки *Превара за превару*. Већи део заплета стицања не мора бити заснован само на радњи тврдичења, већ и на радњи губитка/добитка, односно на радњама које доводе до привременог губитка преваром и потом повраћајем. Такве су комедије *Новела од станца* Марина Држића, затим Стеријина једночинка *Волшебни магарац*. У оба случаја ради се о неком материјалном добру или добру које метафоризује богатство (златан ћуп). Сложенији пример друге врсте овог заплета препозаје се у Нушићевом *Сумњивом лицу*. Јеротије, ухвативши Ђоку, верује да је стекао већ класу (новчана добит се подразумева), те Ђока у наметнутој улози сумњивог лица метафоризује златни ћуп, који у ситуацији комичког препознавања, Јеротије као негативно профилисан лик, губи, али се као добитник театрализује Марица, односно млади пар. Према томе заплет стицања иде у ред теже чиљивих заплета.

Семантика заплета стицања препознаје се на основу следећих параметара:

- Опседнутост лика (тврдица, старац) материјалним добром, чувањем,
- Ликови (обично млади) који покушавају да преотму материјално добро,
- Метафоризација или конкретизација богатства,
- Формирање новог друштва око младих, веридба,
- Преваре, подвале су основа радње,
- Позориште у тексту (није обавезно).

Нушићев *Покојник* разликује овај заплет, који се финализује завршном ситуацијом сегментом радње (наметање улоге окривљеног, и мртвог Марићу).

Потпуна анализа комичког заплета подразумева методологију структуралне анализе зато ће овде бити подробно испитана. У структуралној анализи заплета

неопходно је кретање од површинске ка међуструктури. Испитивање површинске структуре обухвата тачке гледишта ликова, унутрашњу фокализацију, епизацију, док се анализи међуструктуре прилази преко спољашње фокализације (избор делова приче за театрализацију). Тематска типологија више се бави површинским структурама (начини театрализације, ликови, теме, мотиви, мотивација, дискурси – језик, ситуационо-вербална комика), али не исцрпно, већ се само назначавaju основни структурни чиниоци неопходни за различита књижевнотеоријска истраживања. Већ у структурално-семантичкој типологији акценат је и на интерперетацији, испитивању слојева значења, задржавајући се у извесним границама, којима се више сугерише методолошки приступ.

КОМЕДИЈА У ЕПОСИ СРПСКОГ РЕАЛИЗМА

1.0. Још од античког доба⁴⁶ провлачи се теза о реалистичном карактеру комедије. Углавном се наводи блискост савременом животу (средина, карактери). Приликом придавања атрибута „реалистичан“ треба бити опрезан. Уочљив је парадоксалан статус комедије у реализму. Комедија се користи одговарајућим поступцима преувеличавања, карикирања, монтаже (изненадни уласци, изласци) који противрече искуственој реалности и логици. Отуда је критика у епоси реализма највише замерала комедији на тим њеним одликама, тражећи психолошко-социјалну вероватност, логичку каузалност. Тиме је само недвосмислено откривала неразумевање ове драмске врсте. С друге стране, јасно је да су комички ликови као и комички свет блиски савременом искуству, животу, да је дискурс такође приступачан, да се из језика губе тропи, узвишен стил (сем у функцији исмевања, пародирања), али то није довољно да би се успоставио канон реалистичке комедије. Реализам у комедији одређује се у односу на естетичку категорију и историјски одређен метод књижевног стварања (Иванић, 1996: 7), али

⁴⁶ Позната је Цицеронова примедба о реалистичности комедије: „Никада комедија не би у казалиштима могла приказивати своју бесрамност, да обичаји у животу нису још прије тога одобрили исту бесрамност. Комедија је само подражавање живота, огледало обичаја, слика истине“. (З.Лешић, 1977: 85)

и у односу на стилске тенденције у режији и глуми (драмски текст треба сагледавати и тумачити и у склопу инсценације, не и предлошка како заговара театралологија, јер се тиме посредно тврди ефемерност драмског писма). Приликом дефинисања реалистичке комедије пажњу треба усмерити на степен ангажованости (нове идеје, одраз текућег живота, репрезентност, критика), језичку профилизацију (различити стилови, дијалектизам), затим на амбијенталне сцене (ситуације које театрализују свакодневни, просечни дан у одређеној средини), тематизацију новог времена, реферирање на савремени живот (друштвене околности, геополитички тренутак, савакодневица, часописи) и нарочиту пажњу треба управити на драмску технику (мноштво простора, укидање класицистичког јединства времена и споредних комуникацијских канала).

1.1. Европску реалистичку и натуралистичку драму одликује висок степен миметичности, илузија вероватности, истинитости што се не препознаје само на нивоу радње, теме, концепције ликова, дијалога, већ и у драмској техници (Ибзен, Стриндберг) којом се обезбеђује уверљивост, миметичност света комедије. Још увек је актуелна и монтажна техника (случајности, ирационалности, нарушавање логике), присутна нарочито у француском водвиљу (Скриб, Фејдо, Сарду). Европска реалистичка драма се лишава споредних комуникацијских канала, као што су *говор у страну*, монолог, док употребу *говора за себе* настоји да подробно мотивише, али и тај поступак је редак. Аутори настоје да развијеним експозицијама (ситуације причања, контекстуалне ситуације, амбијенталне сцене) посредним путем прослеђују информације читаоцима/гледаоцима. У овом периоду дефинитивно се устаљује сцена-кутија, где се гледаоци постављају у позицију сведока, немих посматрача (метатеатрална располаућеност лика је изузетно ретка), што постаје уговорна конвенција⁴⁷. На тај начин „два света постоје заједно од којих један (сала) шпијунира други (сцену), без његовог знања“ (Дипон, 2011: 57). За разлику од српских комедија, овде сцена-кутија не фигурира као транзитни простор где ликови немотивисано долазе и одлазе са сцене. Комуникацијски проблем покушао се решити и аналитичком техником (Ибзен) што је резултирало

⁴⁷ О четвртом „зиду“ писао је још Дидро, али овај општеприхваћени израз формулисао је Жан Жилијен 1892. године (Дипон, 2011: 57).

проширеним експозицијама. Вештији аутори би проналазили одговарајућу амбијенталну ситуацију (несметано, спонтано упознавање са ликовима и околностима и местом радње и уједно увођење у проблемску ситуацију заплета) или контекстуалну (структурно сродна амбијенталној), на коју се надовезује иницијативна ситуација (динамички мотиви). У том погледу, што се такође мора узети у обзир приликом анализе заплета, расте значај дидаскалија.

Писци велику пажњу посвећују дидаскалијама. У реалистичкој комедији и драми развијају се сценографске дидаскалије (опис амбијента, простора, изгледа соба најчешће), затим персоналне (физички опис лика, неретко и елементи карактеризације и преношење мисли лика), пантомимичне (нема радња, гестови), интерпретативне (начин изговарања реплике) и аудитивне (звучи иза сцене, гласови), којима се театрализује скривена радња. Није ретко да су уводне дидаскалије синкретизоване (сценографске и пантомоимичне). Пантомимичним дидаскалијама, које највише преносе нему радњу, аутори надомешћују монолошку форму. О употреби и значају пантомиме писао још Дидро, а касније ће и Стриндберг дати значајан допринос теоријско-практичком разматрању пантомиме у предговору за своју *Госпођицу Јулију*. Приповедном тексту, што се нарочито запажа и у српској комедији, драма се приближава посредством интерпретативних и нарочито персоналних дидаскалија.

1.2. У историјама српске књижевности и позоришта најчешће се наводи да период реализма у комедији обележавају Коста Трифковић, Милован Глишић и Бранислав Нушић док изостају подаци о другим писцима или се њихов рад обезвређује. Међутим, у овом периоду стварала је немала група аутора (педесетак) чије су комедије штампане и/или извођене и радо гледане. Мало је познато да су током осамдесетих и деведесетих година 19. века позоришним сценама доминирали и Милан Савић, Мита Калић, Веља Миљковић, Илија Вукићевић, Драгомир Брзак, нарочито у сарадњи са Веселиновићем (*Бидо*). Неки аутори су тек у новије време на прави начин критички валоризовани (Мита Калић, Милан Јовановић Морски, Милутин Илић).⁴⁸ Издвајају се затим још неки аутори својим

⁴⁸ Видети: Максимовић, 2002, 2003, 2007, 2009, 2011.

добрим комедијама⁴⁹, које текућа критика није најбоље дочекала, али су њена мишљења беспоговорно усвајана и у каснијим периодима. Од посебне важности је што се крајем 19. века јављају и женски аутори Даница Бандићка, Лела Х. Давичовица и Милева Симићева, која је писала углавном комедије и драме за децу.

За разлику од приповетке, комедија у српском реализму има успорен развој, делом и што је не без отпора долазила на позорницу. Па тако кад се долази до дезинтеграције реализма у приповедној прози крајем 19. и почетком 20. века комедија тек тада улази у зрелу фазу на чијем крају стоји дело Бранислава Нушића. С обзиром на двојност драмског текста (поред читања, намењен извођењу) на развој драмског писма у духу поетике реализма утицало је позориште, стил глуме, касније издвајање статуса професионалног редитеља у процесу. До осамдесетих година српским позорницама у Београду и Новом Саду доминира романтичарски стил глуме (наглашена емоционалност, реторски стил), што утиче на успорен развој реалистичке комедије. Читавим 19. веком влада историјска драма и трагедија док је комедија заступљена махом преко страних аутора и посрба (издвајају се мађарски комади из народног живота). С Костом Трифковићем долази до одлучнијег заокрета. Трифковић бира тему грађанске свакодневице, где се театрализују некад и тривијални сукоби ликова. Инкорпорирани у тему љубави јављају се и мотиви политиканства, манипулације, острашћености (*Француско-пруски рат*), празне родољубиве реторике, доминације личних интереса (*Честитам*), затим озбиљни социјални проблеми, размимоилажење правде и правичности близу драмског исхода (*На Бадњи дан*). Позоришту се окрећу и други аутори који негују комички жанр (Мита Калић и Милан Савић). Већина других аутора јавила се са у просеку две комедије. Свакако да је разлог мале продукције и у затворености позоришта за српску комедију, и драму уопште. С једне стране комедија није посебно била цењена иако је имала многобројну публику (о томе најупечатљивије сведочи Бранислав Нушић у писму кћери Гити Предић). Такође су се и управе позоришта клониле ангажованих текстова из разумљивих политичких

⁴⁹ *Божји суд на Мендином брду*, М. Ибровац; *На слави*, С. Матавуљ; *На угледу*, Л. Бранковић; *Издаје стан под кирију*, С. Ћоровић.

разлога⁵⁰. Извесни проблем комедије у односу на приповедну прозу огледа се у специфичности жанра – намењеност извођењу. Овде се ради о занимљивом социолошком и културолошком феномену. Док се у приповеци могла јавити социјална и политичка тематика као и у лирици, што не значи да није изазивала одређене санкције (опет се Нушић намеће као пример), у позоришту је то било строже контролисано. С обзиром на јавност, утицајност јавног приказа и исмевања, није само власт била коректор, већ и патријархална култура. У партијархалном свету јасно су подељене сфере јавног и тајног општења (чему се може смејати, кад, у којим условима). Оно што је било дозвољено, прихватљиво у интимном кругу, није се могло (ни дозвољавало) јавно. Општепознати су тако проблеми око првобитне верзије Глишићеве *Подвале*, Нушићевог *Народног посланика*, па и отпор према комедији Годора Љ. Поповића *Капетан –Пантелијина посла*. Овде је важно навести мало познат инцидент са комедијом *Канцеларијско време* Чеде Поповића (чак ни текст комедије није сачуван) кад је Народном позоришту привремено укинута финансирање због узгредног исмевања државних чиновника (З. Т. Јовановић, 1997). Индикативно је да Ђорђе Малетић, иначе присталица Обреновића, не само да није штампао своју комедију *Вучићевци и књажевци* него је ни у једном свом тексту није навео.⁵¹ Разлог томе не треба тражити у добропознатој Малетићевој лојалности, која је исмејана у *Двобоју* Андре Гавриловића, већ и у томе што комедију није нарочито ценито.

Проблем слабе заступљености домаћих аутора (у овом периоду написано је стотинак текстова) треба тражити и у политичким превирањима. Иако је време задњих деценија 19. века обиловало материјалом за друштвену, сатиричку обраду, писци се нису усуђивали да се користе тим темама, јер ако би комедија и била постављена, касније би доживела судбину, рецимо, Сардуове комедије *Рабагас* када је представа прекинута јер су се присталице радикала препознале у радњи комада (исмева се неспособна, демагошка опозиција чије вође се брину само како ће доћи на власт). Стога су многи овде наведени аутори списатељску пажњу усмеравали на драму и чешће на историјску драму и трагедију. Многи текстови

⁵⁰ Видети: Волк, 1995: 115-129.

⁵¹ Комедија иначе исмева присталице Уставобранитеља.

остали су расути по часописима или су само једном штампани, а неретко се дешавало да нису ни у часописима објављени тако да је данас готово немогуће доћи до неких комедија које су рецимо биле често извођење, као што је случај са текстовима Драгомира Брзака, Вељка Милићевића. Треба указати и на акутни проблем између управа позоришта и домаћих аутора. Још од друге половине 19. века управе позоришта се жале на недостатак квалитетног домаћег текста (иста се жалопојка и данас чује) правдајући превелик број страних наслова на репертоару. Истина је да у том периоду не настају текстови високе уметничке вредности (делом јер и аутори нису добијали прилику да развијају свој израз, драмску технику што се постиже и учествовањем у стварању представе), али се многи издвајају својим квалитетом. Дешавало се (и данас такође) да проблем помодарства, примитивни стид од свог културног наслеђа, додворавања, утапања у другост (редовно у западни модел) инспирише управнике приликом састављања репертоара.

1.3. Занимљиво је упоредити комичке светове аутора из Војводине и кнежевине/краљевине Србије. Културолошка и цивилизацијска различитост најочитија је у театрализацији београдске и новосадске средине. Београдски свет стоји наспрам новосадског и сомборског као варош према граду. Малограђанство, примитивизам присутан је подједнако у варошицама и у Београду. Касније се и у Нушићевим комедијама (*Госпођа министарка*) бирају малограђански профилисани ликови, придошлице.

У комедијама писаца из Војводине претежу љубавне теме (заплети), љубоморе, брачне сумње, неспоразуми, ту су и архетипске препреке старијих младима; ретка је политичка и социјална тематика. Што се тиче места радње, у српској комедији поларизују се културно условљено на градски, варошки/паланачки и сеоски простор. Код аутора из Војводине градски амбијент има апсолутну превласт за разлику од комедија аутора из другог дела Србије, где се урбана средина препознаје понегде у Београду (*На слави, Срећа и људи, Мистер Долар*), док се у варошицама затиче тзв. грађанска култура у развоју са свим својим руралним аспектима што је неретко и срж комике. Међутим и у београдској средини може се театрализовати укрштај култура (*Госпођа министарка*). У београдској средини пажња се уредсређује на градске четврти (Дорћол, Палилула),

и ниже друштвене слојеве (занатлије, леванте, битанге). Комедија *Дорћолска посла* Чича Илије Станојевића театрализује стари Дорћол, живот занатлија, трговаца, младежи, склоност шали, некад грубој, песми, дерту, нераду, глуварењу, жељи да се лагоднијим путем дође до новца. Код војвођанских аутора градски сталеж је под утицајем западне културе и стоји према сеоском, занатлијском као виши слој/класа, присвајајући аристократске обрасце понашања (претежно облици покондирености), манире, узвишен стил опхођења што је такође део свакодневно-просечног амбијента дате средине. Такви обрасци понашања у Стеријим комедијама подвргавани су сатири (*Лажа и паралажа*, *Покондирена тиква*) махом као екцеси, док су код реалистичких аутора третирани као део свакодневице. Доминантна је такође и поларизација на малограђански, сеоски и градски свет, који има своју синтаксу, лексику, одговарајући код општења.

Важни елементи реалистичке комедије препознају се поред театрализације свакодневног живота (избор амбијенталних ситуација, тема, идеја блиских савременом искуству) и у дискурсу. Колоквијална лексика део је театрализације свакодневног живота (нарочито истакнуто у амбијенталним сценама). Говор ликова профилисан је образовањем, статусом, социјалним и географским пореклом (*Двобој*, Андра Гавриловић). У комедијама војвођанских аутора наглашен је диференциран стил. Образовани, богати поседници издвајају се начином говора, опхођења блиско аристократском духу, поготово ранијој традицији. Неретко овде стилизован говор служи и да истакне примитивност, заосталост нижих слојева, па је то срж комике. Не изостају такође ни типови покондирених учењака који се гнушају средине и желе да се говором додатно истакну, издвоје. С друге стране у варошким, градским световима аутора из Србије диференцирање се занима на функционалним стиловима. Образовани, друштвено позиционирани, угледни доминирају овим световима и одликује их администартивни стил (често доводи до комичких забуна, разговора глувих). Говор образованих (претежно просветни радници) није хумористички театрализован. Наравно у фолкорним комедијама доминира колоквијална реч, без изразитије стилске диференцијације. Преко примарно фокализованих ликова симболички се театрализује укрштај васпитних, културних образаца, поетичких стилова (узвишен, емфатички : непосредан,

природан свакидашњи). Рецимо, код Калића преовлађују функционални стилови - професионална лексика, туђице, жаргон, а код Савића је израженија тзв. салонска конверзација.

1.4. Типологија комедија. У књижевно-историјским студијама реалистички елементи уочавају се већ у Стеријиним комедијама (Скерлић, 1967: 173). Актуелност, ангажованост, колоквијалност, фразеологија присутни су још и у комедији Ђорђа Малетића (1816-1888) *Вучићевци и књажевци* (1844) која је објављена тек 2005. године. Насупрот Скерлићу и Миодрагу Поповићу, који Косту Трифковића сврставају у романтичаре, Душан Иванић указује да Трифковићеве комедије припадају протореалистичкој фази (1996: 131). Овде треба свакако сврстати и Змајеву симпатичну једночинку *Шаран* (1864).

Типолошки статус српске комедије истражен је у односу на студију Душана Иванића *Историјско-типолошки статус реализма у српској књижевности* (1996: 21-75). У обзир се узимају комедије писане и/или извођене током седамдесетих, осамдесетих, деведесетих година 19. века и у годинама до Првог светског рата. Седамдесетих година поред Трифковића јављају се Алекса Савић (*Мала јогуница*, 1870), Недељко Недељковић (*Лукавство и будалаштина*, 1970; *Кокотићева парница*, 1871), Антоније Хаџић (*Љубав није шала*⁵², 1873), Ђура Вукићевић (*Мушки метод и женска мајсторија*⁵³, 1875), Милан Савић (*Социјалне демократе*, 1877; *Фрише фире*, 1879; *Наживио се*, 1879), Јаков Игњатовић (*Адам и бербери први људи*, 1879), Велимир Ђорђевић (*Сви смо измирени*, 1975), Илија Округић Сремац (*Саћурица и шубара*, 1870), Ђура Страјић (*Цилиндар*, 1878), а у комедији се огледа и Лаза Костић (*Окупација*, 1878/1879). Осамдесетих година комедија (српска и преводна) запоседа репертоар народних позоришта у Београду и Новом Саду. Штампане се текстови у часописима (Јавор, Коло, Летопис Матице српске, Отаџбина), али и као посебна издања. Нарочито се издваја едиција Српског народног позоришта *Зборник позоришних дела*. У овој деценији изводе се или се само публикују комедије Милана Јовановића Морског (*Несуђени*, 1881), Николе Милана (*Без бркова*, 1881), Косте Костића (*Није злато све што сија*, 1883),

⁵² Идеја, тема није оригинална, али није ни посрба те се може укључити у анализу.

⁵³ Ова комедија је приказана као домаће дело, а у 20. веку је указано да се ради о преради.

Милована Глишића (*Два цванџика, Подвала*, 1883), Драгомира Брзака (*Мика практикант*, 1883, *Колера*, 1883, *Паланачке новине*, 1884, *Олуја*, 1889), Стевана Ј. Јевтића (*Четири милиона рубаља*, 1885), Мите Поповића (*Наши сељани*, 1885), Милана Шевића (*На позорници и у животу*, 1886), Данила А. Живаљевића (*Американски*, 1886), Милутина Илића (*Ново доба*, 1887), Мите Калића (*Преки лек*, 1887, *Мој џеп*, 1887, *Свекрва*, 1888) Милорада Поповића Шапчанина (*Госпођица као сељанка*, 1886; претходно 1869, једночинка *Источно питање*), Драгутина Илића (*Отмица*, 1887), анонимног аутора ЈСП (*Јогунце*, 1888), Косте Николића (*Расејани професор*, 1887), Марка Цара (*На муци се познају јунаци*, 1889), Божицара Борђошког (*Свилен рубац*, 1889), Светислава Ђурђевића (*Лажна исправа*, 1889), Бранислава Нушића (*Протекција*, 1889) и јавља се прва дама у српској комедиографији Лела Х. Давичовица са добром једночинком *Балска ноћ*, 1887. Деведесете године већ припадају комедији, па се уз Савића, Калића, Брзака, који стварају до краја века (Савић и почетком 20. века), јављају и нови аутори: Веља Миљковић (*Врачара*, 1891, *Потпоручник Микица*, 1898, драматизација Сремчеве *Ивкове славе*, 1898), Илија Вукићевић (*Срећа и људи*, 1894, *Лена була*, 1899), Јанко Веселиновић/Драгомир Брзак (*Ђидо*, 1892), Илија Станојевић/Јанко Веселиновић (*Потера*, 1895), Милун Т. Ибровац (*Божји суд на Мендином брду*, 1896), Светозар Ћоровић (*Љубомора*, 1891, *Поремећен план*, 1897, *Издаје стан под кирију*, 1899), краљ Никола I Петровић Његош (*Како се ко роди*, 1898), Илија Станојевић (*На студенцу*, 1899), и нови женски аутор Даница Бандић Телечкова запаженом једночинком *Еманципована*, 1895.

У годинама до почетка Балканских ратова афирмише се Нушић и поред извесног отпора у позоришној и културној јавности (династичка смена, политичка превирања). У овом завршном периоду јављају се аутори који нису успели да оставе значајнији траг у позоришту мада су настале и неке успешне комедије. Ради се о Михаилу Стевановићу (*Опозиција*, 1900), Илији Станојевићу (*Дорђолска посла*, 1909), Тодору Љ. Поповићу (*Капетан-Пантелијина посла*, 1908), Сими Матавуљу (*На слави*, 1904), Стевану Сремцу/Брзаку (*Ивкова слава*, 1901), Јовану Протићу (*Гуска*, 1904), Милутину Чекићу (*Ноћ иза кулиса*, 1906), Петру Крстоношићу (*Божјиње прасе*, 1909), Чедомиру Поповићу (*Канцеларијско време*, 1909),

Лукијану Т. Бранковић (*На угледу*, 1903), Михајлу Милановићу (*Шпикулант*, 190?), Јаши Томићу (*Старословен*, 1911, *Заробљени сватови*, 1912), Павлу Татићу (*Колера*, 1918).

1.5. Особеност драмског текста, нарочито комедије, јесте стилска разноликост. Мноштво ликова, примарност дијалогског текста, пружа могућност театрализовања различитих ставова, идеологија, усложњавања мотивског корпуса. За разлику од приповедног текста где је видљива инстанца која контролише причу, у драми је инстанца (театрализатор) дистанцирана, а свет драмског текста отворен ка хетрогености. У већој мери, дакле, него приповедну прозу реализма, комедију овог периода одликује отклон од монолитности стила. У многим комедијама запазиће се различите идеје, социјални слојеви, различита лексика, функционални стилови, и различите, неретко конфротативне тачке гледишта (етика, морал, државно уређење, вера, положај жене, власт), чак и у оквиру једног заплета, а комедија обично развија више заплета. Нема јасне сегментоване фазе развоја, што уз успорен развој (и продукцију) додатно отежава типологију. Рецимо у комедијама које не театрализују сеоски амбијент, могу се запазити фолклорни мотиви, као и у фолклорним комедијама обриси варошког, градског света. У Глишићевој *Подвали* готово равноправно се театрализује градски/варошки и сеоски свет.

С обзиром на разноликост идеја, одређених типолошких чинилаца занимљив је круг новосадских аутора, који делом баштине ранију, романтичарску традицију, поетику (Савић, Калић) а делом истовремено пишу протреалистичке комедије, па и реалистичке блиске зрелијој фази. Што је још један доказ стилске, поетичке разабрушености комедије српског реализма. Типолошки се могу без проблема сврстати комедије из сеоског живота. Оно што посебно одликује епоху реализма у комедији јесте овладавање програмским начелима реалистичке поетике коју једновремено не прати развој драмске технике. Тек ће Нушић у комедијама после Првог светског рата достићи онај степен занатске умешности који је већ крајем 19. века препознат код европских аутора (француски у првом реду).

Издвајају се комади с певањем, који се жанровски крећу између драме, мелодраме и комедије. Често се превиића да се певање јавља најпре у нашим историјским драмама на шта скреће пажњу Рашко Јовановић (1997: 31). Такође и у

многим комедијама инкорпориране су песме, као својеврсни дуг публици (Глишић, *Подвала*, Калић, *Максим*), али то није довољно за жанровско одређење. Међу комедијама са певањем доминирају оне фолклорног типа, сродне фолклорној реалистичкој приповеци. Фолклорне комедије, настале под утицајем мађарских комада (П. Марјановић, 1987: 10), афирмишу сеоски свет као аркадијски амбијент позитивних, пожељних и пројектованих вредности (често идеализованих) насупрот градској култури, која је редовно негативно профилисана у поређењу са селом⁵⁴. Поред фолклорног типа комедија са певањем, музички и кореографски елементи налазе се и у комедијама из варошког, па и градског живота у којима је такође присутан и кодован разговор песмама (*Мандарин*, Лукијан Бранковић; *Срећа и људи*, Илија Вукићевић; *Дорћолска посла*, Чича Илија Станојевић). Приликом прецизног жанровског дефинисања треба имати у виду да је од осамдесетих година 19. века употреба песама постала својеврсни маниризам. У том смислу добро је упоредити *Отмицу* Драгутина Илића, где су песме инкорпориране у радњу (певањем се чак и реплицира) и Глишићеву *Подвалу* где је само у четвртом чину певање мотивисано (сцена пијанчења).

Поред комедије карактера, интриге, нарави јавља се и мали број сентименталних комедија (*Обмана*, *Ноћ иза кулиса*). Важни су покушаји и у стварању историјске комедије (*Цар проводација*, Савић; *Ускокова љуба*, Костић) и њима сродне комедије са историјски познатим/значајним личностима (*Три депутације*, Драгутин Илић; *Ноћ иза кулиса*, Милутин Чекић; *Двобој*, Андра Гавриловић).

Извесне одлике поетичких фаза најприсутније су на нивоу дискурса одређених ликова за разлику од идејног, тематског плана главне радње. Дешава се у оквиру радње да заплети пружају могућност одвојених и различитих класификација. Што се тиче драмске технике уједначен је развој, с тим да код неких аутора постоји још колебање између приповедног и драмског начина писања (М. Цар, Т. Поповић).

⁵⁴ Позната је Скерлићева опска о мржњи према граду: „То је стара мржња сељака на варошко становништво, одјек оне борбе, о којој говори Јован Цвијић, између патријархалне културе наших села са византијско-цинцарском културом наших варошана и варошица.“ (

У протореалистичким комедијама присутни су романтичарски топоси, мотиви, стилизован негде говор, емфаза, позивање на ослобођење српства (цар Душан, Косово, кнез Лазар), еманципација, питање језика, идеје Омладине (*Адам и бербери први људи*, *Сви смо измирени*, *Двобој*, *Обмана*, *Честитам*). У Трифковићевим комедијама грађанска свакодневица заузима знатан простор, али се уједно театрализују и важна друштвена питања – проблем права и правичности, сиромаштва, отуђености (*На Бадњи дан*), проблем коцке, празне родољубиве реторике (*Честитам*), лошег васпитања (*Избирачица*), српске неслоге, сујете (*Пошто-пото посланик*), политиканства, острашћености (*Француско-пруски рат*). У Змајевом *Шарану*, поред актуализације женске еманципације (довођење лика у ситуацију да ода јавно признање женама), покрећу се и питања науке, образовања, окретања од црквене ка световној каријери. Стилска неуједначеност уочљива је и на дијахроном плану код појединих аутора где је несигуран правац даљег развоја израза. Тако се наилази на протореалистичке елементе и у комедијама из деведесетих година.

Утилитарност, једно од обележја *програмске фазе реализма*, нарочито се везује за позориште и комедију. Уз критичаре (Ђ. Малетић у првом реду) чак и неки аутори попут Милана Јовановића Морског сматрају да, следећи Стерију, комедија треба да велича моралне вредности⁵⁵. Утилитарност је стога веома присутна током развоја заплета, као и у расплетима. Поред дидактичких расплета, изражене функције резонера, иде залагање за ново доба, нов тип човека. У неким комедијама ненаметљиво, на нивоу радње и расплета (*Школски надзорник*, Трифковић), а касније током осамдесетих година театрализују се ликови, заступници социјалистичких идеја (*Ново доба*, М. Илић) или радња иде за тим да такве ликове дискредитује, исмеје у комедији из деведесетих година (*Како се ко роди*, краљ Никола Петровић). Начела програмског реализма препознају се у Калићевим комедијама. Залагање за реално посматрање ствари, појава, живота театрализовано је нарочито у првом чину комедије *Максим*. Здравко, повереник безбедности, противи се родољубивој романтичарској реторици као и

⁵⁵ У Енглеској и Француској грађанска класа је у 18. веку дефинисала позориште као школу за народ (З. Лешић, 1977: 314)

сентименталној лирици и залаже се за реално посматрање живота, а такође и да девојке не мере живот према фикцији/литератури⁵⁶. У комедији *По команди* овај став је још експлицитнији и драмски упечатљивији. Смерни богослов Глигорије наглашава да у историји не влада случај, већ власт разума, али и воља Божија. У Калићевој *Обмани* маркира се роматичарски свет, схватање, као превазиђено, извештачено, нарочито у ситуацији исмевања заноса, двобоја због увређене части. Извесне идеје програмског реализма пародирају се у комедијама почетком 20. века (*Старословен*, Ј. Томић).

Фолклорни тип комедија. С обзиром на театрализован свет најлакше је било издвојити фолклорни тип. Док у приповедној прози фолклорног реализма аутори „тематику из сеоског живота обликују у реторичко-стилским поступцима и на културном фону народне (усмене, фолклорне) традиције (Иванић, 1996: 40)“, дотле се у комедији жели приказати тај свет. Стога су честе ситуације живог причања/приповедања. Тематско-мотивски ове комедије следе линију приповетке - маска живе, колоквијалне речи села, обичаји, ставови, идиличне представе, веровања, сујеверја, ослањање на наслеђе усмене књижевности. Живи су фолклорни топоси, народне игре (краљице), прела (*Отмица*, Д. Илић, *Бидо*, Веселиновић/Брзак, *Потера*, Веселиновић/Станојевић). Присутне су стереотипне представе о паровима, типовима младих, које је још Скерлић истакао пишући о Веселиновићевим приповеткама из сеоског живота. Утицај усмене, народне књижевности, препознаје се на новоу тема (*Шаран*, *Цар проводација*, *Два цванцика*, *Ускокова љуба*), на нивоу мотива, наративних елемената у ситуацијама причања (*Наши сељани*, Мита Поповић; *Божји суд на Мендином Брду*, Милун Ибровац). Идилични хронотоп фолклорног реализма обележава комедије Глишића и Веселиновића, краља Николе Петровића.

За патријархални сеоски свет нарочито је карактеристичан дијалог у реплици, реплике у репликама (цитирање свог и/или туђег говора уз одговарајуће стилизовано интерпретирање). Као и у приповеци, и у комедији се актуализује сложен знаковни систем патријархалне културе – мрежа забрана, обичаја, значења.

⁵⁶ Овде се реферира на Стеријину *Лажу и паралажу*. У Калићевој поетици и иначе је присутан утицај Стеријиних комедија. Углавном се ради о преузимању одређених идеја и типова (*У резерви*) и сматра се настављачем Стеријине и Трифковићеве комедиографије (Максимовић, 2009: 674-675).

Обавезно се театрализује одговарајући патријархални кôд, систем комуникације заснован на посредном споразумевању. Важна мисао/порука саопштава се цитирањем тобожњег свог ранијег (раз)говора. Такође и говор у алузијама има исту функцију. Неретко се, што је жанровска специфичност ове врсте комедија, народна лирика користи за преношење осећања, изјаву љубави. Културолошка заосталост и примитивност сеоске средине очитује се нарочито у тим интимним ситуацијама, односно ситуацијама изјаве љубави, где ликовима по правилу недостаје одговарајућа лексика, што је свакако мотивисано и стидљивошћу. Такође је и специфичан хумор, другачији кодекс понашања у односу на грађане, грађанску средину, културу где се строго води рачуна о чему се прича, а новотарије у понашању, одевању редовно наилазе на осуду, подсмех (*Бидо, Како се ко роди*). Нарочито су присутне стереотипне „црно-беле“ карактеризације ликова. На идеализацију села, задруге, живота наилази се и у урбаним световима. У тим ситуацијама сеоски живот посредством тачке гледишта лика ставља се као противтежа варошком и градском (уводни монолог у Калићевом *Максиму*).

Поетски тип реализма „одбија да књижевност буде само копија стварности, већ од ње тражи да буде идеална допуна, да даје 'пречишћену слику стварности'“, односно да дело не буде фотографија живота на чему су инсистирале присталице програмског реализма (Иванић, 1996: 50). Овом типу могле би се придодати многе комедије са љубавном тематиком у основи, али и комедије које актуализују одређен друштвени проблем (коцка, неспособност за живот, лоше васпитање). Наилази се да један, љубавни, заплет разликује елементе поетског реализма док су у другом, рецимо, с политичком тематиком, присутни чиниоци програмског реализма (*Ново доба*). У љубавној тематици младима се супротстављају економски интереси, у другим случајевима различити васпитни модели (*Добре воље, Савић*). Уобичајене су идиличне, поетизоване ситуације љубавних односа. Девојке редовно следе своја осећања, а не материјалне разлоге, пристају на одрицања. Велича се женска еманципација која чува назоре патријархалне заједнице, представе о српској домаћици (*Еманципована, Наживио се, Сви смо измирени, Како се ко роди*). Има примера где се радња усмерава ка враћању младих у оквире патријархалне, домаћинске заједнице (*Свекрва*).

Зрела реалистичка фаза у српској комедији наговештена је неколиким текстовима. Најпре Савићева једночинка *На станици* успешно театрализује илузију вероватности – изостанак монолога, говора у страну, дијалог је контекстуализован (тражи се од читалаца, гледалаца да одгонетну односе ликова), одсуство дидактике, измењен однос младих и старијих, тематизовање љубавних односа без моралисања. Индикативна је такође комедија *Старословен* Јаше Томића. Овладале су позитивистичке идеје, које се и пародирају (познавање медицине комички се театрализује упоређењем жене и слезине – потпуно непотребне и слезина и жена) и формално – овде нема монолога ни говора у страну и за себе. С друге стране у невешто написаној комедији Марка Цара *На муци се познају јунаци* доводе се у питање важни друштвени постулати – обезвређена наука, образовање, поштење. Јунак долази до признања и новца изигравајући заморче, а упечатљива је и порука/коментар на крају у форми метатеатралне распоућености лика („од науке само труд, слава ретко, сиромаштво често, богатство никад“). Расплет ове комедије песимистички реплицира расплету Трифковићевог *Школског надзорника*. Тематско-мотивски многе комедије већ од деведесетих година зашле су у зрелу реалистичку фазу. Устаљујују се кључни чиниоци реалистичке поетике, прилагођени жанру. Актуелност, пажљива карактеризација, доследнија социјално-психолошка мотивација, утицај средине, колоквијалност, језичка диференцираност, театрализовање већих ситуација и карактера из више позиција. Унутрашњим фокусом жели се театрализовати обухватност света, уз унеколико развијену социјално-психолошку мотивацију, запажају се и етичка. Ситуације се посматрају из различитих углова као она у Калићевом *Максиму* која кореспондира са кључним догађајем у Глишићевој *Глави шећера*. Наиме, доводи се у непосредну везу алкохол и процена лика. Сељак је наоружаног официра који га је силом натерао да га ноћу повезе оптужио да је прерушени лопов Максим. Међутим, остају водећи проблеми везани за драмску технику – селекција, дистрибуција информација, фаза приче (још опстаје говор за себе и монолог). Тек касније комедије Бранислава Нушића у потпуности припадају зрелој/потпуној реалистичкој фази, која ће се и завршити његовом смрћу.

1.6. У комедији српског реализма присутне су кодоване фигуре комедиографске традиције као и ликови који се обликују у реалистичком стилу (репрезентативност). Премда је у комедији увек био доминантан нижи друштвени слој, сада се јавља друштвена хетерогеност. Оштрија поларизација ликова изводи се у односу на поседовање моћи, новца. Образовање више није стабилан коректор вредности, сад се сеоски свет, као и занатлије с извесном симпатијом театрализују. Издвајају се типови зеленаша, трговаца, сесоких газда, кметова, ауторитарних очева (фолклорна комедија), али и нижи представници власти као фигуре моћи и новца. У варошким, градским срединама доминантни су писари, адвокати, нарочито трговци и шегрти. У комедијама из градског, варошког живота нарочито се издвајају еманциповане, затим љубоморне жене, алапаче. Редовно се театрализују типизирани парови младих љубавника. Посебну групу чине слуге, чија је и функција у развоју заплета наглашена (*Љубавно писмо, Честитам, На Бадњи дан, Избирачица, Мој џеп, Максим, Јогунице*). Социјално блиски слугама су шегрти (*Адам и бербери први људи, Два весеља, Тера опозицију*), који неретко успевају да се радом, честитошћу издигну на друштвеној лествици и женидбом мајсторовом кћерком.

1.7. У комедији српског реализма најзаступљенији је љубавни тематско-мотивски корпус - љубав младих, сукобљавање са родитељима. Тиме се остаје у канонским оквирима комедије, али се посредно театрализују и важна политичка и друштвена питања - задуживање, пропадање сељака (*Наши сељани, 1885; Подвала 1885*).

Љубав младих најчешће је театрализована као ослобађање, превасходно синова, од очевог ауторитета приликом одабира жене мада се срећу и други примери кад девојка, посвојче устаје против фигуре оца (*Два џванџика*). У српској комедиографији чест је случај и да мајка попуњава фигуру строгог оца породице и брани кћери да се уда за вољеног младића. Тип агилне мајке која се искуствено руководи материјалним разлозима и редовно инсистира на отварању ка „свету“ за разлику од пасивних очева/мужева по питању удаје кћери присутан је још у протореалистичким комедијама (*Избирачица, Два весеља, Наши сељани, Адам и бербери први људи*). Од театрализације озбиљних препрека у вољи родитеља развој

иде ка флексибилнијем ставу у београдској средини на почетку 20. века (*Мандарин, На угледу*). Девојке бирају сиромашнијег, али духовног богатијег и доброг младића одбијајући друштвену угледне и богате, што је такође део идеологије текста, идеалистичке пројекције у поетској фази. Уз тему/мотив браћене љубави неретко се актуализује и опозиција старо – ново (деца – родитељи, зет – таст; љубав – некад и сад; девојке – некад и сад; обичаји - некад и сад). Управо овакве опозиције творе напетост у заплетима и чиниоци су препрека или проблемских чворова. У Калићевој једночинки *Свекрва* комички веома успело театрализују се садашње и некадашње домаћице кроз фигуре мајке и снаје (млади не знају ни да потпале ватру а камоли да скувају ручак). Некад се сукоб старог и новог театрализује преко освајања слободе младих у избору брачног партнера и у нарушавању ауторитета оца породице и умањењу његове моћи. У расплетима се такве ситуације ублажавају измиреношћу оца са ситуацијом, прихватању избора младих (*Ђудо*), те се на тај начин и чува основни патријархални поредак (изостаје урушавање система вредности), али се и креће у правцу цивилизацијског развоја. У другим случајевима се сучељавају супротне тачке гледишта старог (старији облик патријархалности, обичаји, отпор просвети, напретку, модернизацији) и новог (просвећеност, рационалност, материјализам, наука, власт новца). У комедији краља Николе *Како се ко роди* театрализује се ова двојност. На једној страни надриученост, помодност, присвајање атрибута и образаца понашања других/странаца, а на другој страни тиха, смерна ученост, просвећеност ликова који не запостављају обичаје, традицију зарад додворавања па и утапања у стране, западне узоре. Те се овом донекле идеалистичком симбиозом старог и новог ова комедија може сврстати у зrelu фазу, али с обзиром на комички свет и благо фаворизовање народне културе и у фолкорни тип. И на овом примеру јасно је колико стилска, естетичка и етичка разуђеност светова комедија отежава прецизну типолошку класификацију. Некад однос старог и новог сведочи о брзини промене, која је очита по питању религије. Театрализује се нов однос према вери (*Срећа и људи*) и начин слављења великих празника (*На слави*, Симо Матавуљ; *Божихње прасе*, Петар Крстоношић).

1.8. Нови друштвени односи театрализовани су и облицима женске еманципованости, која се као и образованост двојако тумачи – као извитопереност,

помодност и као прихватљиво усавршавање без последица по патријархални кодекс. Код војвођанских аутора еманципација убедљиво сведочи о друштвеним променама, ослобађању од стега патријархата, али и о модернизацији друштва науштрб строгог патријархалног морала. Жене пуше, јашу коње, иду у лов, окрећу леђа цркви. Тенденција једночинке *Еманципована* Данице Бандић иде у правцу афирмације еманципације жена и друштва које би уважавало основна начела патријархалног света и хришћанског морала, док се критички односи према извитоперености, изопачености еманципације, слепом присвајању моде. Стога се појављују два опречна женска карактера која театрализују ова опозитна схватања еманципације и модернизације. Исти став присутан је и у комедији краља Николе I Петровића *Како се ко роди*. Од Змајевог *Шарана*, где се актуализује и афирмише еманципација жена, иде се потом и ка недвосмисленој театрализацији погубности еманципованости где ослобађање жена од стега патријархата води у порок (коцкарска страст мајке у Савићевој комедији *Фрише фире*, 1879). Уједно се театрализује и промена мушко-женских односа. Радња једночинке *Балска ноћ* Леле Давичовице развија се у правцу освајања женске слободе. Жена сексуалном манипулацијом обезбеђује право на јаван живот (ако муж има право да изађе са друштвом, то исто право тражи и жена). Са ослобађањем жена од неприкосновеног ауторитета мужа иде и јасније испољавање женске осећајности, виђење брака (раније жена није имала право да процењује брак), али се идеологија текста усмерава и на реафирмацију патријархата и исконску потребу жене за чврстом руком мужа. (*Неће да се противи*, Милан Савић). Код аутора у Србији ова тема/мотив театрализује се касније, у комедијама с краја 19. века и потом код Нушића (*Дето*, *Ујез*). Занимљива је у том погледу комедија Милутина Ибровца *Божји суд на Медниом брду*. Промена културне парадигме театрализује се новим односима у сеоском свету (некажњива неверства жена, разводи). У ранијој културној традицији жена је сматрана одговорном ако пар нема деце, сада се имплицитно открива доба науке која је продрла и у сеоски свет (жене преносе одговорност на мужеве што су без порода). Јавља се и став да је срамота ударити жену, што све противречи кодексима раније патријархалне културе. С друге стране, у комедији Савића *На леп начин* жена у неколико наврата користи кодовану

синтагму „мој човек“, која је карактеристична за друге српске регије. Редовно се театрализује и комичка напетост између новог и некадашњег времена на друштвеном (еманципација), политичком и емотивном плану.

Жеља да се жена ослободи и отвори ка савременим токовима (привређивање, одвајање од огњишта) може бити и узрочник заплета (*Обмана*, Калић). У Калићевој комедији *По команди* најпотпуније се до тад театрализује улога васпитања, која је повезана са процесом еманципације жена. Знатно пре Нушићеве *Опасне игре* овде се посредно театрализује експеримент (Меланија је најпре била васпитавана у мушком, официрском духу, а потом се на сцени театрализује трансформација ка женственој особи). Упечатљив је у овој Калићевој комедији прилично слободан, понегде и бахат однос синовике према стричевима. Није случајно театрализован отпор ауторитету управо преко фигуре високог официра. Супротни систем васпитања, присутан у Шумадији, Мачви, Црној Гори (одсуство демократичности, ригидност, покорност), најпотпуније театрализује *Ђидо* Веселиновића и Брзака. Нови кмет Андрија у монологу се хвали како је изузетном строгошћу и батинама формирао слепо послушног, туђавог сина. Међутим, већ почетком века у комедији Јаше Томића *Старословен* проблематизује се еманципација жена од стране примарно фокализованог лика женомрсца, док радња иде за тим да оповргне његову вредносну тачку гледишта (жене нису непотребне као слезина). Иако је главни лик предмет хумористичке оптике (жене се театрализују као мудре, умешне, али и скромне), занимљив је његов став, за данашње доба, да ће доћи време кад ће девојке за младожењу бирати жену (у радњи једночинке улогу девера силом прилика добија жена). Мотив помодарства и у реализму подређен је еманципованости и стереотипно везан за жене, а новину представља Калићев пуковник Шарић (*По команди*), који тражи војно лице за зета. Иако је отпор према цивилном становништву мотивисан емотивним разлозима, приметно је да је код пуковника доминантна жеља за друштвеним угледом (индикативно је да је његов говор засићен туђицама), па када у расплету ипак пристане да му богослов буд зет, наговештава да ће му убрзо израдити висок свештенички чин. Проблем помодности може се јавити и на ширем културолошком и социјалном плану као приклањање читаве породице западној култури, односно

свесно и добровољно утапање, којој се супротставља клаустофобична затвореност, етноцентризам друге породице, па додиром крајности, сучељавањима настаје срж комике (*Госпођица као сељанка*, Шапчанин⁵⁷).

Процес модернизације јаче захвата градску средину, што се запажа и у промени односа родитеља и деце. Не само да девојке устају против очеве воље, већ и исповедају, поверавају своју љубав, признају без стида тајне састанке, па чак и прете законским одредбама о правима детета (*На муци се познају јунаци*, М. Цар). Више комичких ситуација развија промењен однос таште и зета у Савићевој једночинки *На станици*. Борба младих, зета у првом реду, за приватност (ташта жели да са младенцима иде на брачно путовање) театрализовано је отвореном нетрпељивошћу и непоштовањем таште, што наилази и на прећутну подршку супруге.

Оригинална је тема емотивне отупелости, сплина у Савићевој комедији *Наживио се*. Новину представља тип доколичара, богаташа, који бесциљно тумара светом. Како се позоришту од неких аутора (Милан Јовановић Морски) и многих критичара наметала васпитна, дидактичка улога тако су и одређене карактеристике, склоности ликова третиране као извитопереност, облик болести коју треба лечити. Почев од наглашене женске еманципације, сплина, жеље за преваром, џабалебарњем, помодношћу, нарочито у облицима примитивизма као што је слепо прихватање западних утицаја, свесно утапање у другост, измештање идентитета.

1.9. Социјални и политички мотиви јављају се у споредним заплетима или, ако се јаве у главном заплету (*Ново доба*, М. Илић), скрајнути су на рачун теме љубави. Хетерогени комички светови граде се на опозицији виших слојева (адвокати, начелници, професори, учитељи од којих су у неповољном положају учитељи као носиоци просвете, науке, културе) и нижих слојева (чиновници, ћате, кметови, сељаци, зеленаши).

У већини ових комедија социјални мотиви присутни су узгредно, у репликама одређеног лика, сценским ситуацијама, а често се јаве у биографији лика или путем неповољног статуса у свету комедије (сиромаштво, рад који не доноси

⁵⁷ Овде се ограђујем, јер радња театрализује руску средину, али се својом општошћу односи и на српску средину. Као што је познато, ова Шапчанинова комедија је драматизација истоимене Пушкинове приповетке.

материјалне резултате). Социјална ангажованост запажа се чак и у љубавним заплетима Трифковћевих комедија (*Француско-пруски рат*) на шта је давно скренуо пажњу Васо Милинчевић (лош положај чиновника, нарочито просветара у *Школском надзорнику*). Театрализација сиромаштава, тешког живота присутна је у теми кајишарлука (*Подвала*) док су се свакодневни проблеми (друштвени и економски) ређе фокализовали и редовно подређивали љубавној тематици. Ипак, нису безазлене комедије *Срећа и људи* И. Вукићевића и *Кирија* Б. Нушића. У Вукићевићевој једночинки театрализује се просечна чиновничка породица, ситуација преживљавања, сиромаштво које се нарочито испољава у изрицању жеља када тобоже добију на лутрији. Тобожњи добитак на лутрији мења свест и свет чиновничке породице. Дух времена, реферирање на текућу стварност актуализује се истицањем сиромаштва, унижености чиновника (плате се деценијама не мењају) или разговором о поскупљењима, немаштини у амбијенталним сценама (*Четри милиона рубаља*, Стеван В. Јевтић). У *Два весеља* Милутина Илића театрализује се како систем посредно мотивише чиновнике да се служе преваром, зеленашењем (мала плата, која је деценијама фиксирана, приморава људе да се сналазе). Често се на савремени живот реферира и посредством часописа и текућег живота (разваљена калдрма, неажурност општине, поскупљења), Матичиних конкурса, путујућих позоришних дружина (нездрав живот глумаца, кориснице⁵⁸), европске политичке ситуације.

Ређе него у приповеци, и у комедији се актуализује проблем хајдучије негде на тематској равни заплета (*Два цванцика*, *Капетан-Пантелијина посла*, *Максим*), а негде у мотивском корпусу (*Потера*, *Ђудо*).

Политика и власт ће тек у Нушићевим комедијама бити израженије, док се овде оне спорадично јављају, више усмерене на нижи ниво власти (полиција, посланик). Театрализује се борба партија, приватизација власти, карикиран

⁵⁸ У јеку активности Ђорђа Малетића у Народном позоришту кориснице су преодстављале велики проблем. Малетић, како није много ценио глумце, нарочито је бунио против корисница (1884: 1005). Офеномену корисница писао је и М. Глишић. Објаснивши да су кориснице првобитно биле даване као помоћ глумцима (1869), не без резигнације пише о њиховој злоупотреби. „Кориснице су уобичајене код путничких и приватних позоришта, по циркусима и по кафештанима, где се иде с тањиром од стола до стола. У позориштима народним о којима држава води бригу – нема корисница. Корисница није ништа друго него просјачење и исцање милостиње на мало финији начин.“ (Глишић, 2008: 22, 25)

парламентаризам. Агитације, ривалства око кметства у сеоском свету пандан су политичким борбама странака (*Два цванцика, Ђидо*). Прва сатира полицијског апарата јавља се у комедији Тодора Љ. Поповића *Капетан-Пантелијина посла* (1908), која је структурно веома блиска Нушићевом *Сумњивом лицу*. Политички живот наставља раније комички захваћену проблематику – подела на родољубе и издајнике, иноврне. Након прве политичке комедије у нашој књижевности (*Вучићевци и књажевци*, Ђ. Малетић) и потом алегоријски захваћене политичке теме у Трифковићевој једночинки *Француско-пруски рат* (иза поделе на два табора скривају се политичке импликације, идеолошки, партијски сукоб – грађански и сеоски) тек почетком 20. века у доброј Матавуљевој комедији *На слави* театрализује се политички живот престонице. Разлоге томе треба свакако тражити и у утицају, уплитању власти у позоришни живот. Занимљива је дуелност (двојност) и у политичкој сфери – пробијање нових, социјалистичких идеја у политици, жеља за новим друштвеним и политичким уређењем, насупротив традицијом утврђеног поретка. У комедији *Ново доба*, носилац нове политичке мисли, Комарац, претежно је негативно атрибуиран од стране других ликова (недвосмислена је и ауторова карактеризација надимком), а потом у расплету театрализован као типичан представник народа (након моралистичке тираде и сам се ухвати у коло и запева). У комедији *Како се ко роди*, носилац социјалистичких идеја⁵⁹ је Јанко, причучањак, помодар (тип хвалисавца), који отворено заговара републикански систем. Изгледа да су нове идеје ауторима биле прихватљиве само на одређеном друштвеном нивоу (бољи положај радника, сељака), али не и на државном, а поготово не културолошком нивоу (одрицање вере). Наравно критика после Другог светског рата имала је другачије виђење, засићено комунистичким идеолошким предрасудама.

Присутност власти није занемарљива у комедији пре Нушића. До сад је истицан извесни сатирички третман власти у Глишићевој *Подвали*⁶⁰, Илићевом *Новом добу* (контролише се ко гласа опозиционог кандидта), донекле у

⁵⁹ Занимљиво је да се социјализам код комедиографа често везује са анархијом (*Ново доба, Сумњиво лице*).

⁶⁰ Првобитна верзија Глишићеве *Подвале* скинута је са репертоара због одређеног критичког третмана фигуре власти, односно помоћника Петка.

Трифковићевом *Јазавцу* (недовршена комедија). Међутим, иако је власт у овим комедијама присутна у мотивском комплексу, није занемарљива њена сатиричка театрализација. *Капетан-Пантелијина посла*⁶¹ Тодора Љ. Поповића (написана и изведена пре Нушићевог *Сумњивог лица*) театрализује мотиве шпијунирања, потказивања, а нарочито репресивност режима који производи непријатеље, сумњичи све грађане, чак се и представници власти маскирају у своје присталице па у новинама одговарају опозицији. Власт се ту јавља и као коректор културног живота (мешање у уметнички рад позоришта). У Калићевом *Максиму* репресивност режима најпре је театрализована у монологу повереника безбедности (више полиције и војске него грађана), потом и комички успело хапшењем глумца и на крају привођењем повереника безбедности (ситуација забуне). Приватно хапшење, односно привођење од стране слуге/грађанина након налога (погрешно протумаченог) да се сви без докумената и сумњиви одмах хапсе недвосмислено театрализује апсолутну власт система. Наиме, систем је тако успостављен да господари свим људима, да га и обични грађани беспоговорно, по аутоматизму (чак и бергсоновски схваћено) прихватају и спроводе. Присутан је такође, иако спорадично, благи, посредни отпор представницима власти преко писања пасквила (*Подвала*, *Капетан-Пантелијина посла*). У *Максиму* Управитељ путујуће дружине чак прети подсмехом/исмевањем у позоришту ако повереник безбедности не купи корисницу.

Корупција, злоупотреба положаја опште је место сатире, што ће тек у Нушићевим комедијама добити већи простор. Поред града, корупција и злоупотреба положаја присутна је такође и у сесоком свету (*Ђудо*, *Потера*) и везана је делокруг овлашћења кмета. У градским и варошким срединама корупција и злоупотреба добијају шире размере, као на пример крађа из пензионог фонда (*Мој џеп*) или пљачке, немар државних представника. Упечатљива је корумпираност представника власти и зеленашење у Округићевој *Саћурици и шубари*. У овој комедији сатирички се третира етичка тачка гледишта судије који оптужује слепог

⁶¹ Зоран Т. Јовановић доказује да је ова Поповићева комедија настала пре Нушићеве, као и да Нушићу она није била непозната (2000: 9-19).

гуслара што у песмама критикује власт (власт је по правилу недодорљива, измештена, правична).

Уз политику и власт провлачи се мотиви потказивања, полицијске државе, слепа лојалност, полтронство, нарочито је упадљива одсутност субверзивности у комедијама *Двобој* Андре Гавриловића и *Потера* Веселиновића Станојевића. Индикативна је у том погледу комедија *Двобој* где у првом чину Малетић најпре оспорава уметничку вредност песме „Што се боре мисли моје“, а потом се одушевљава њоме кад чује да је то дело кнеза Михаила. Затим до заказаног двобоја не долази правовременом Малетићевом доставом/дојавом полицији. Такође ова комедија је интретантна и због новине у нашој драмској књижевности јер су јунаци јавне/познате личности ондашњег живота.

1.10. Тема/мотив новца, као сведочанство новог, наступајућег материјалистичког доба, блиска је теми/мотиву коцке, али за разлику од приповетке овде се не развија са драматичним исходима (*Фрише фире*). Провлачи се идеја и у дискурсу ликова да „новац влада светом“ (*Два весеља*) или се истиче моћ новца, затим да је све на продају док радња идеалистички иде у правцу оповргавања таквог става (*Мој џеп*). Исто тако негативно атрибуирање материјалистичког доба које води пропадању лика театрализује се преко ирационалних радњи (готово зависничка нестрпљивост да се дође до новца, прекомерно задуживање, потрошачка опседнутост и мушких а не само женских ликова). Индикативно је да опседнутост новцем запоседа све друштвене слојеве. У Трифковићевом *Школском надзорнику* управо отац и колега спочитава младом учитељу сиромаштво. Новац се неретко инкорпорира у тему љубави, и ту се испитује његова моћ. Готово по правилу новац је препрека срећи младих, односно младићу се редовно замера сиромаштво (*Школски надзорник*, *Два весеља*, *Четри милиона рубаља*). Већу скупину чине комедије где девојке бирају материјално инфериорнијег младића, али духовно багатијег, поштеног, оданог, који је близак (патетичној) фигури губитника, насупротив богатим синовима, које протежирају родитељи. Мању групу чине девојке које удајом или продајом себе желе да обезбеде лагодан живот, а некад је поред новца подједнако битан, важан и друштвени статус младожење (*У резерви*, *Адам и берберин први људи*, *По команди*,

На слави). У сеоском, фолклорном свету, материјализам није примарна препрека љубави младих, већ завада родитеља. Овде су младић и девојка прилика једно другом и театрализовани као посебни у својој средини. Показује се да богатство није мера људске, моралне вредности. У сукобу/судару духовног и материјалног принципа (новца, имања, и љубави, морала) готово је канонизован исход у правцу величања, слављења нематеријалних вредности. Сведочанство о печату новог времена у љубавним односима је и окретање од лиризма, осећајности ка практичном, материјалном, физичком. У *Потери* се издвајају комичке ситуације кад млади лиричар жели удовицу, пише јој песме, а она га презире и отворено тражи сирову мушку снагу. Окретање материјалној страни живота, нарочито жеља за богатством, редовно је праћено окретању од морала, вере, обичаја и приклањању западним узорима (*Срећа и људи*, *На слави*).

1.11. Преваре, подвале редовно се везују за одређене кодоване типове у комедији (лакрдияш, сплеткарош), а у комедији српског реализма преваре, подвале иду у регистар радњи трговаца, лажних адвоката, учењака, чиновника, нижих представника власти, али и сплеткашица (обично су то удовице). У сеоском свету ове радње прихватљиве су уколико доприносе упостављању стабилног поретка вредности. Наравно преваре могу бити и безазлене, као систем комике у том свету (*Бидо*), али могу бити и средство освете, динамички чинилац заплета (подваљивање приликом гласања за кмета). У другим случајевима подвале се везују за изразито негативно профилисане ликове трговаца, Јевреја (зеленашење) и често су део проблемског чвора. У варошким и градским световима подвале/преваре најчешће су део љубавних заплета као средство да млади премосте забране старијих (*Цилиндар*). Некад су подвале веома смеле, блиске инцестуалној конотацији. У једночинки *Расејани професор* Косте Николића млади доприносе веридби својих родитеља да би живели у истој кући као брат и сестра. Како се комедија тематско-мотивски приближавала зрелом реализму (драматуршки још увек споро) тако расте и значај, улога превара/подвала, које више нису фолкорног и хумористичког карактера, мада су још актуелне код неких аутора на почетку 20. века (Станојевић, *Дорћолска посла*). Сада подвале/преваре чине срж заплета са друштвеном тематиком (*Ново доба*, *На слави*) и нимало нису безазлене, већ постају

важно средство обрачуна. У комедији *Капетан-Пантелијина посла* тек ретроспективно се ишчитава подвала полицијском апарату у погрешном навођењу сељака/шпијуна (додуше забуни доприноси и техника априорности). Издваја се такође у мотивском корпусу превара везана за лажно туторство (*Два весеља, На слави*) или покушај злоупотребе туторства (*У резерви*). Док у приповеци преварени јунаци, нарочито у сеоском свету, најчешће заслужују да буду преварени (Д. Вукићевић, 2006:52), у комедији је редовно варалица кажњен. Подвале/преваре развијају своју типичну схему и често су скопчане са прерушавањима. Заплет се у тим случајевима гради на линији односа варалица – преварени, с тим што се расплет пројектује у правцу спасавања превареног и колективног жигосања и кажњавања варалице (*Подвала, У резерви*). Међутим, развија се и друга типична схема. Превара/подвала се некад театрализује као инструмент којим позитивно профилисани ликови превазилазе препреке и долазе до циља (*Шаран, Мандарин, Љубомора, Неће да се противи, Четири милиона рубаља, Француско-пруски рат*). Ретки су примери где превара има само карактер шале, доскочице (*Лена була*).

Дијахроно посматарно прерушавање је присутно у комедији још од њених почетака и јавља се и у реалистичкој комедији. Прерушавањем се у науци обично именује више значењски сродних радњи ликова (претварање, маскирање, вербално или физичко прерушавање), док се о глуми веома ретко говори. Вербално и физичко маскирање не подразумева увек и идентитетску игру/глуму, али глума ликова подразумева идентитетску трансформацију лика. У нашој комедији прерушавање је спорадично присутно, за разлику од глуме ликова. Глума је, рецимо, у фолклорним комедијама није позитивно одређена и својствена је негативним ликовима (*Подвала*), изузев кад се театрализује као средство борбе за хумане циљеве или за одбрану лика (*Два цванцика, Божји суд на Мендином брду*). Запажа се сложени развој прерушавања као што је глума превараната. Честа је трансформација лика у имагинарни карактер у циљу преваре (лажни адвокат Неша у *Подвали*) или, што ће Нушић развити, глума која се креће у правцу пројектованог (идеалног, пожељног) идентитета као што је случај у *Народном посланику* (Јеврем, Срета) или још очитије у *Госпођи министарки* (Живка као министарка).

1.12. Сујеверје, празноверице (ритуали врачања) као посебно обележје не само сеоског света неретко се театрализује у систему мотивације радње, одговарајућих исхода, па се тиме позиционира и у идеолошком видокругу текста (*Саћурица и шубара, Лихварка*). Тиме се противречи научној егзактности, рационализму који заговара ново доба, где се не признаје ништа ванискуствено. Ђорђе Малетић подвлачи да задатак комедије није да празноверице подржава, већ да исмева (1884: 513). Врачање, бајање, као празноверица овде се неретко потврђује (чин предсказивања, врачања антиципира радњу, расплет у наведеним комедијама). У зрелој фази реалистичке комедије долази до алтерирања сујевреја, односно врачања и гатања замењују знаци модернизма – спиритизам (*На угледу*, Лукијан Бранковић). У Калићевој комедији *Мој џеп* непосредно се сучељавају два културолошка видокрука – сујевреје, врачања насупрот чиниоцима новог времена – превласт науке, рационалног просуђивања појава. На основу мистификованих знакова (птица одбила да једе из руке, пад црепа) предвиђа се, слуги неповољна будућност, а с друге стране ти се случајеви хумористички објашњавају (птица није била гладна, цреп је оборен). Касније ће Калићу прорицање послужити да извргне подсмеху неспособност полиције, али и примитивност сељака, који се обраћају и врачарама не би ли им помогле да открију лопова (*Максим*). У Нушићевој *Госпођи министарки* врачање, сујеверје важан је чинилац карактеризације лика. У *Максиму* се комички театрализује и мотив двојности/двојника, односно старо веровање да видети свој одраз значи веома лоше предсказање (путујући глумци подражавају изглед, кретење и говор ликова).

1.13. Комедија нарочито рачуна на тактилноост. Тактилноост у српској комедиографији је ретка, што такође на свој начин проговара о световима које баштини, као и о моделима из савременог искуства на које комедија неминовно реферира. Људско тело, чулноост претежно се испољава у ситуацијама сударања, падања, некад и озлеђивања (*Таса у Сумњивом лицу*). Углавном изостаје фигура тела, контакта, што је и драматуршки проблем. Ретка је интимизација родитеља и деце, на пример мажење (*На муци се познају јунаци*) а поготово еротска интимизација између мужа и жене или младића и девојке. *Балска ноћ* Леле Давичовице карактеристична је и по смелој тактилноости. Муж жену љуби у уста, а

у расплету недвосмислена је и најава секса, што је за морални кодекс 19. века озбиљна провокација, поготово кад се узме у обзир да је аутор жена. У првом чину Игњатовићеве комедије *Адам и бербери први људи* младић/официр и девојка сами су у соби и додирују се, љубе, грле, што је с моралног становишта незамисливо за друге српске земље/средине. Да Војводина, нарочито новосадска средина, живи у другом, културолошком свету, најбоље се запажа у Савићевој комедији *Добре воље*. Главни ситуациони проблем/чвор који пројектује заплет јесте насилно изнуђен пољубац. Девојка која је расла у женском интернату под строгим моралним надзором, налази се веома увређена наступом младог адвоката. За већину других ликова пољубац није нешто неморално. У Калићевој комедији *Максим* пољубац се театрализује као несташлук младих (комичка подвала тетке која пази на млади пар). Али женско тело, истицање фигуре, чулности запажа се још у Малетићевој комедији *Вучићевци и књажевци* (1844), где се вербално театрализују груди (завирити у мирисна женска недра).

Строго се водило рачуна о јавном моралу, културолошким разликама, неговању традиционалне патријархалне културе. Ишло се дотле да, кад су и приказиване такве „слободније“ француске комедије, глумице нису смеле да носе кратке ни деколтиране хаљине.

1.14. У неколиким комедијама покрећу се теоријска *питања позоришне уметности*, али у већем броју текстова указује се (дискурс ликова, ауторски предговори) на утилитарну улогу позоришта. Опште је место да позориште треба да има васпитно-образовну улогу, да подучава публику етици, али и естетици, такође и да развија родољубива осећања, водећи увек рачуна и о језику. Захтев да позориште делује у образовно-васпитном духу сукобљава се са саставом реперотоара, жељама, укусима публике. У текућој периодици махом се негативно вреднује француска драма, односно њен тематско-мотивски план (слободнија етичка схватања, односи). Конзерватизам је прожимао и критичаре и писце, нарочито комедија. Међутим, већ од седамдесетих година осећа се потреба за озбиљнијим заокретом у инсценацији, глуми у првом реду. Осуђује се утицај немачког позоришта, односно патетично-декламаторски, романтичарски стил глуме и захтева се од глумаца, посредно и од писаца, природнији, реалистички

стил, који већ негује француско позориште. Нове тенденције у глуми поред критичара намећу бројни француски комади на репертоару као и драматурзи. Глишић је нарочито захтевао од глумаца да контролишу покрете, мимику, да усклађују тон са значењем реплика, и наравно да строго пазе на граматичку норму. Међу првима Коста Трифковић тражи од глумаца природнији, реалистички стил, као и студиозан приступ тумачењу улоге, за њим следе Ђорђе Малетић, Матија Бан, Стојан Новаковић, Милан Јовановић Морски, Светислав Вуловић итд. Нови приступ у духу идеја Светозара Марковића доноси Милан Јовановић Морски, који за разлику од претходне, догматске, строго конзервативне критике тражи да се на сцени не скрива порок, већ да се природно приказује, разобличава. У предговору своје комедије *Несуђени* програмски износи улогу позоришта: „Глума би била јалова дангуба, а глумац прави лакрдијаш, кад се не би у складноме облику заузимао за врлину, а окретао против порока.“ Потом истиче да писци само преузимају догађаје из стварности и каузално их аранжирају док би поуку требало да нађе гледалац.

Допринос новим тенденцијама у глуми, режији дају писци и у својим комедијама. У Савићевој комедији *На леп начин* ситуације из живота ликова транспонују се и уметнички уобличавају у другостепеној фикцији на импровизованој сцени с јасном поруком - „најбоље нас учи леп пример“. У многим текстовима инкорпорирани су у структуру лудичког заплета мотиви везани за позориште (улога позоришта) и статус глумаца, који су неретко негативно атрибуирани (*Мандарин*, Лукијан Т. Бранковић). Такође и у поступцима *драме у драми* недвосмислено се реферира на позоришну уметност (игра улоге). Упечатљив је пример драме у драми у Савићевој једночинки *Неће да се противи*, која је измењена у другој редакцији (*Игра ватром*). Наиме, ради се о сцени вежбе/сценске пробе удварања имеђу супруге и мужевљевог пријатеља где патетика израза (изјава љубави) креће ка пародијској стилизацији романтичарске глуме.

Поред положаја глумаца, путујућих дружина од нарочите важности су естетске расправе о глуми и то редовно ликова глумаца. Одатле се могу издвојити извесни теоријски погледи о глуми код неких аутора, (Милан Савић, Мита Калић, Лукијан Бранковић, Милутин Чекић, Милан Шевић, Тодор Поповић). У *Обмани*

покреће се, не баш радњом мотивисано, питање технике и стила глуме. Афектирање, патетично-декламаторски стил изврће се руглу/подсмеху посредством лика који пада у ватру сумњајући да је жена преварила његовог пријатеља. Издваја се осуда раздражености (Миливоје), романтичарског (преживелог) схватања морала, које се перцепира (Лаза) као извештаченост, превазиђена осећајност. Такође и патетика беса револтираног мужа (Младен) могла је у то време имати комички учинак на сцени, јер дејствује на ироничкој равни као театрализована полемика са превазиђеним стилем глуме. Слично је раније поступио (и оригиналније) Трифковић у једночинки *Француско-пруски рат* кад млади, глумећи, попут романтичарских јунака прете да ће отићи у рат. У другој Калићевој комедији *Максим* најексплицитније су теоријске поставке - модернизација израза. Током расправе са женом Управитељ, путујући глумац и бивши занатлија, износи посредно неколико теоријских запажања. Више костим не може задовољити публику, ни бити надоместак невештом глумачком изразу. Глумац се не сме кретати као лутка и безизражајно изговарати текст, не диференцирајући јасно карактере. Прави уметник је онај који уме да загреје и занесе гледаоце, а тиме се скреће пажња и на прагматичну страну – зарада (I, 3). Тражи се уживљавање у улогу, затим да се за позорницу проучавају типови из живота (тиме Управитељ правда своју биографију – бивши занатлија). Захтеву доличности и веродостојности, односно да глумац тумачи оне ликове који су приближно његових година, супротставља се женин став која заговара снагу имагинације (уметност глуме ствара улогу, а не копију стварности, III, 7). Међутим, у овој комедији посредно се театрализује и миметизам глуме, комичка копија стварности (путујући глумци верно имитирају друге ликове, њихов говор, гест). Игра путујућих глумаца театрализована је и у комедији *Капетан-Пантелијина посла* (1908) Тодора Љ. Поповића. Сцене припремања представе, пробе Стеријиних *Хајдука* сведочанство су не само застареле, извештачене технике глуме него и репертоара, укуса публике, која није изгубила интересовање, нарочито у унутрашњости Србије, за комаде са национално-историјском тематиком. А с обзиром на успелу забуну (сељаци посматрајући пробу тумаче је као стварни чин) може се рећи да такав романтичарски стил није ишчезао из културолошког видоруга сеоске, варошке

публике која се поистовећивала са ликовима из представа. Од вође дружине (Маришић) сазнаје се да је овде још увек костим, односно визуелни ефекат битан, као и наглашавање геста и тона, афектирање, затим и метатеатрална расплућеност лика (увежбава се кокетовање с публиком). Почетком 20. века афектирање је још присутно у стилу глуме не само путујућих дружина, већ и глумаца Народног позоришта предвођених старијом генерацијом (Б. Стојковић, 1978. 220-223).

Упечатљив је пример комедије *Мандарин* Лукијана Т. Бранковића. Поред општег места о улози и значају позоришне уметности, не покреће се питање глуме на теоријском нивоу, већ индиректно, самим сценским чином. Тумачењем улоге Мандарина лик глумац успева да заведе и збуну друге ликове, у првом реду будућу ташту и тако докаже да је глума озбиљна уметничка делатност. Може се са извесношћу претпоставити да је глумачки израз одговарао реалистичком стилу (природно, уверљиво, доследно, склад геста, гласа, владање карактером). Аутентичном игром глумац се потврђује као уметник не само у очима будуће таште, већ и публике, а уједно се афирмише и нови, реалистички стил.

Милутин Чекић, свестрани позоришни стваралац и редитељ, у својој једночинки (жанровски најближа сентименталној комедији) *Ноћ из кулиса* преко ликова Ђона Палмотића и глумца Ивана, износи веома важна запажања, примедбе, које сведоче о новом, реалистичком стилу глуме. Најпре се посредно спочитава редитељима претрпавање позорнице стварима. Закон познавања позорнице је веома важан, јер не сме се у потпуности подражавати живот. Указује се потреба за сценском кретњом, немом радњом која би употпунила говорну радњу на симболичкој и семантичкој равни. Тражи се разумевање, студирање улоге (проживљавање), ситуације, такође да глумац суверено влада сценом, да дозира емоције у правцу кулминативног ефекта, да прати радњу, промишља о свом карактеру. С тим у вези иде и захтев за стилизацијом израза, природнијом глумом (лишена романтичког заноса), затим мирније држање, без беспотребне гестикације, контрола ума и тела, па природнију/уверљивију дикцију, да тон гласа буде у складу са значењем реплика, ситуацијом говора. Овоме противречи примедба глумца Ивана да кад глумац не може да донесе улогу боље да је прочита.

Посебан је случај са ставом у једночинки Милана Шевића *На позорници и у животу*. Ту се ситуационо условљено (лик покушава путем глумачке игре да изјави љубав девојци, својој партнерки) јавља захтев за доживљајним, емотивним приступом. Приликом увежбавања задње сцене наглашава се да је најбоља игра ако глумац дели осећања са ликом или да се бар приближно емотивно уживи (15, стр. 33). Овде се треба подсетити теоријских ставова Дидроа, који је знатно раније уочио проблем оваквог приступа, приговарајући да ће глумац уживљен емотивно и психички једне вечери засенити цело гледалиште, али да то неће моћи да чини свако вече, или ће само на појединим местима успевати. Стога се Дидро залагао за рационално посматрање, испитивање карактера, контролу ума, слично Брехту⁶².

Новину представља *Двобој* Андре Гавриловића. Наиме, аутор оставља редитељу да изабере одломак из драме Владана Ђорђевића *Бајазитова љубав* који треба да прочита глумац, те се, иако само овим детаљем, текст полако укалапа у законе позоришне стварности (текст више није фиксна, канонска форма која се не сме прилагођавати извођењу).

1.15. Готово равноправно са такозваним целовечерњим комедијама, у овом периоду популарне су једночинке. Жеља за неселективним захватом стварности, препознаје се и у дистрибуцији амбијенталних сцена, које нису сада више само део експозиције. У амбијенталним сценама, рецимо, фолклорних комедија (*Ђудо*, *Два цванцика*) често се театрализују свакодневни разговори о стоци, домаћинству, као неселективан захват стварности. Међутим, у највећем броју случајева амбијенталне ситуације, иако служе и мотивацији, успоравају радњу. Јавља се такође и проблем броја епизодних ликова. Бројне су комедије у којима се ликови појављују у једној, обично амбијенталној, сцени (кафеције, гости, разносачи новина).

Једна од најважнијих одлика реалистичког писма јесте разградња класицистичког јединства времена. Ни једночинку више не обавезује једниство времена иако се оно не напушта. Све чешће се активира елипса и уједно појачава значај скриверене радње. Више није неуобичајено да се време радње протеже на

⁶² Ја тражим од њега (глумца, прим.АП) много разума; хоћу да тај човек буде хладан и миран проматрач; захтевам стога од њега проницавост, а никакву осећајност, уметност да све опонаша (...) Кад би глумац био осећајан, зар би му с најбољом вољом било могуће да глуми два пута редом исту улогу с истим жаром и с истим успехом? Врло загрејан на првој представи, био би исцрпљен и хладан као мрамор на трећој.“ (Д. Дидро, 1954: 123)

неколико месеци, некад и година. Тиме се желела мотивисати извесна промена ликова, ситуација. Уз укидање класицистичког јединства времена иде и динамика места радње (мноштво простора радње) иако има примера (*Божји суд на Мендином брду*) активирања елипсе у стабилним просторним координатама (обично два сценска места). Бира се конкретно место радње, што нарочито важи за европску комедију и драму овог периода. „У драми 19. века влада ентеријер, тј. нека соба у којој живи неки јунак, али су се као основне епизоде бирале оне које лако мотивишу скуп личности – имеднан, бал, долазак заједничког пријатеља (Томашевски, 1972: 241). У српској комедији радња се најчешће смешта у затворене просторе и то претежно у кућне амбијенте, мада не изостаје и за реализам чест простор кафане. Спољашњи простор се јавља као напетост између приватног и јавног. Јављају се комедије (*Потера, Дорћолска посла, Поремећен план*) које се искључиво театрализују у отвореном, јавном простору (вашар, ливада, пијаца, испред кафане, двориште). И у реалистичкој драми, комедији приметан је метонимични однос лика и простора (Нушићеве и комедија аутора из првих деценија 20. века).

Са функцијом и значајем простора радње јавља се и подела чинова на слике, поред појава. Слика тако не означава само промену места радње, декора, већ је тематски одређена. У Глишићевој *Подвали* слике су епизоде (веће ситуације сегменти радње) са изменљивом позицијом јунака.

1.16. *Писма* као средства забуне, ритма заплета јављају се још пре Трифковића у Малетићевој комедији *Вучићевци и књажевци*. Опробано комедиографско средство заплета замениће други облици писаног текста. Најоригиналнији је облик новинског чланка употребљен у Јевтићевој комедији *Четри милиона рубаља*. Новински чланак (вест о тобожњем милионском наследству) сведочи не само о тежњама аутора да пронађу нова средства покретања, развоја заплета, већ и о утицају публицистике на текући живот. У првом реду посредно се театрализује ауторитет писане, јавне речи, чија се истинитост не доводи у питање. Слична околност (извучени бројеви) је иницијатор заплета у Вукићевићевој једночинки *Срећа и људи*. Нушић ће, драмски

мотивисаније, новински чланак (Чедина алегорично-сатирична прича) искористити за расплет и интимно и јавно демаскирање министарке Живке.

1.17. Проблем мотивације и жанра покренуо је озбиљне теоријске расправе у европској науци, која је имала утицаја и на нашу критику.⁶³ Општеприхваћеном ставу да је комедија нужно упућена на слику живота и према томе реалистична⁶⁴ критика је додавала и захтев за доследном психолошком мотивацијом, а осуђивала конвенционалну комичку технику (ирационалност, изокренута логика, невероватност, преувеличавања итд)⁶⁵. У том смислу у српској комедији до 20. века присутан је дидактички расплет, чешће преваспитавање, „лечење“ ликова у односу на кажњавање и награђивање ликова. Тражио се онај систем мотивације који би одговарао реалном животу. Тако се у српској комедији развијају два дивергентна стила. Један који следи примере Трифковићевих комедија и други, који успоставља најпотпуније Милован Глишић (социјално-психолошка мотивација). У овој другој драматуршкој линији у систем мотивације значајније се уплиће психологија, студиозна карактеризација, па се поред изразитих комичких ситуација, јављају и драмски профилисане ситуације. Стога су чести говори *за себе*, као и наративни монолози (упућивање у радњу, априорна карактеризација, извештај о скривеној радњи, антиципација), а ређи су рефлексивни, интроспективни монолози. Иако некад имају форму тока свести лика функција монолога у тим случајевима је претежно епска. Међутим, док су изрицане похвале за карактеризацију, систем мотивације, ауторима се најчешће замерало на недовољно развијеној радњи (С. В. Поповић, 1885; М. Савић, 1885). Тако се западало у ћорсокак. Уколико би задовољили захтеве реалистичке поетике (миметичност, социјално-психолошка мотивација, типичност), угрожавала би се драмска техника (пробој епских принципа). С друге стране, комедијама чврсте структуре, динамичког заплета одрицано је дубље значење, указивано на површност (овде се једино може говорити о површном читању), па су неретко детерминисане као лакрдије (Малетић

⁶³ Александар Сломински је у студији о Гогољу указао да је невероватност иманентна комедији и да се њоме управо одступа од реалистичке мимезе (З. Лешић, 1990: 443).

⁶⁴ Још је Цицерон тврдио да је комедија „подражавање живота, огледало обичаја, слика истине“ (З.Лешић, 1977: 85)

⁶⁵ Касније ће Бергсон доказивати да је психологија страна комедији.

најпре, затим Скерлић). Ипак, мотивација у српској реалистичкој комедији претежно је заснована на углавном непродубљеној психологији. Нарочито се у нашој критици превиђало да комедија има различит систем мотивисања поступака ликова од драме и трагедије. Знатан удео комичког конструктивизма некад односи превагу свесно се конфротирајући са начелом вероватности. У том смислу погрешно је третирана/тумачена *случајност* у развоју заплета. Овде се не ради о ирационалности случаја, судбине (често у трагедији) присутној и у романтизму. Техника случаја у комедији јесте неочекивани, смехотворно мотивисани сплет ситуација и иманентана је логици комичког света.⁶⁶

Говори за себе (ток мисли лика, интроспективни коментар) и *говори у страну* (коментар намењен публици, коментар дугог лика, исказа, ситуације срачунат на смех) већ у европској драми средином 19. века потискују се као превазиђени јер угрожавају илузију референтности. Виљем Арчер је наводио пример говора у страну као грубог кршења вероватности примедбом да се тај говор не чује у свету ликова а треба и мора да га чује гледалац у задњем реду (1964: 205). У нашој комедиографији ствари стоје другачије. У раној фази монолог је имао и антиципативну функцију, нарочито експликативну након одређених поступака ликова, и те су информације најпре биле намењене публици, и често су метатеатралног карактера. Говор за себе је најпре ауторима служио за најаву радње, ток мисли лика, и понекад се осамостаљивао до монологске форме. Постепено су се говор за себе и говор у страну редуковали и сводили на поступак смехотворног коментара, али и на поступак недоречене, суздржане антиципације. Како се реалистичка комедија спорије развијала у односу на реалистичку приповетку и ови епски поступци задржавају се и почетком 20. века. Чак се и Нушићеве прве комедије (*Протекција*, *Прва парница*, *Народни посланик*⁶⁷) и даље служе монологима и говорима за себе и у страну. Њихова улога квантитативно опада почетком 20. века да би их у каснијим Нушићевим комедијама нестало. Посебан

⁶⁶ Макс Десоар у својој *Естетици* из 1906. године судбини, на којој се темељи принцип трагичког, супротставља случај. „Могло би се рећи да је све комично концентрирано и чулно упадљиво приказивање владавине случаја; јер оно повезује несличне ствари и на необуздан начин замењује смисаоно бесмисленим.“ (З. Лешић, 1990: 390).

⁶⁷ У првој редакцији *Народног посланика*, премијерно изведеног 1896. године, присутни су говори у страну и за себе, као и монолог.

проблем је што су аутори недоследни у одређивању форме говора за себе и у страну, па се тако често различито именује у дидаскалијама исти тип говора, али и обратно различити типови говора, некад се означавају као говори за себе..

Током седамдесетих и осамдесетих година 19. века присутни су оквирни монолошки коментари ликова на почетку или на крају сцене (Глишић, *Два цванцика*, *Подвала*). Након одређене ситуације напетости, сукоба, проблема, исхода лик остаје сам на сцени да изнесе свој суд. Монолошки коментар на почетку сцене извештава о скривеној радњи, важном догађају који преусмерава радњу. Овај тип монолога је сразмерно мање заступљен деведесетих година јер су аутори постепено откривали потенцијал скривене радње. Касније у Нушићевом *Сумњивом лицу* успешно се експлатише скривена радња и прослеђује се ситуацијама причања о хапшењу. Говор за себе као коментар лика, ситуације негде је опширнији од реплике. У тим случајевима он функционише као ток мисли лика. С друге стране говор у страну (комички коментар) као облик метатеатралне распоућености лика, више је усмерен ка публици ради смеха. Како се комедија приближава зрелој фази, говор у страну и говор за себе и монолог мењају своју функцију, структуру. Монолог више није надоместак радњи, извештај о нефокализованим догађајима, нити има, као у раној фази експликативну и експозициону функцију, већ преузима друге епске функције – унутрашње стање лика, интроспективност која се приближава току свести (преиспитивања поступака, намера, односа). Рефлексивни облици монолога још се јављају као коментар лика на претходну ситуацију или спољни догађај. Нарочито су чести, неретко и успешни *говори за себе* који комику граде на контрасту изговореног (јавно – тајно). Током осамдесетих говор за себе као да жели да се чује на сцени, као гласни говор у браду.

Метатеатрална распоућеност лика некад се користи у дидактичке сврхе, све до Нушићевог *Народног посланика* (Сретина реплика на крају другог чина) када се подвргава комичкој ситуацији. Самосвест драме препознаје се и у рефлексјама ликова о законитостима жанра. У Илићевој комедији *Два весеља* девојка теши свог драгог да закон комедије налаже срећан крај. Још раније је овај поступак употребио Трифковић (*Француско-пруски рат*, *Избирачица*).

Говорима за себе и у страну блиска је техника утишавања дијалога у групним сценама, са скоковитим драмским фокусом. Ради се обично о сценама у кафани или у отвореном простору, који се некад поларизује. Групне сцене решаване су тако што би гласан говор смењивало шапутање, па би се унутрашњим фокусом као камером посебно театризовала свака група ликова (*Ново доба*, М. Илић; *Мој џеп*, Калић). Од Трифковића аутори преузимају и развијају *монтажну технику*, нарочито Калић, затим Савић у неким комедијама (*Фрише фире*, *Наживио се*), Ђоровић. Т. Поповић. Ради се о ситуацијама забуне, узајамног неспоразума, непотпуних увида, случајности, апсурдних закључака, произвољних асоцијација. У том смислу расте манипулација унутрашњим фокусом – развија се *режија погледа*. Режија погледа се искоришћава за ситуациону динамику, дистрибуцију информација/знања (присуствовање ситуацијама које не би требало видети). Посебан комички учинак постиже се игром знања публике/читалаца и ликова, као и знањем унутар света ликова. Измештањем унутрашњег фокуса осветљава се ситуација из различитих углова, што може бити основни поступак грађења заплета. У комедији *Капетан-Пантелијина посла* Годора Љ. Поповића сложена је игра померања унутрашњег фокуса у другом и трећем чину (ситуација потере/забуне театризује се из позиције сељака, полиције, глумаца, а потом и мештана).

Честа је и током осамдесетих година врста тајхоскопског описивање спољње радње, нарочито долазећег лика. Ради се о конвенцији старе, класичне драме кад лик индиректно најављује другог реторским екскламативним питањима: „Шта то чујем? Ко ли то иде?“ Са приближавањем зрелијој фази модификује се аудитивна театризација. Скривена радња се звучно открива (гласови, реплике, звук корака). Комедија Милутина Илића *Два весеља* има оригиналну експозицију – сцена је празна, а иза сцене се чује свађа жена. Такође је веома упечатљива режија погледа и аудитивна театризација у Глишићевој оспораваној комедији *Два цванцика*. Комичка напетост се гради на оси симултаности. Унутрашњом фокализацијом место радње дели се на простор капеле, испред капеле, и скривени простор потере који је аудитивно театризован. Наизменичну фокализацију капеле где су Мића и Кића као једног, насупрот месту испред капеле (лопови) као другог простора,

маркира се утишавањем/исецањем дијалога. Слична је и комичка ситуација напетости у Илићевој комедији *Ново доба* где скривена радња иницира комичке ситуације. Цифрићев страх, пометеност градира се са појачавањем и утишавањем галаме, какофонијом гласова демонстраната који траже посланикову оставку.

1.18. Дистрибуција информација (избор догађаја за конструкцију ситуација, радње) дуго је за српске драматичаре представљала проблем. Чак се ни Трифковић није у потпуности могао ослободити споредних комуникацијских канала иако је код њега видан развој технике театрализације све до недовршене комедије *Пошто-пото посланик*. Обично код Трифковића радњу отвара епски монолог (уознавање са ситуацијом, позицијом ликова, основним проблемом). Занимљиво је да једну од првих комедија *Тера опозицију* (1871) отвара разграђеним *говором за себе*, који гравитира ка монолошкој форми. Овде се говор за себе сценски чује, па размишљања старијег шегрта наилазе на коментаре, примедбе млађег шегрта. Епски чиниоци у структури српске комедије разумљиви су делом јер су многи приповедачи писали и комедије (Игњатовић, Глишић, Матавуљ, Ћоровић, Вукићевић). Поред епских поступака монолога, говора у страну и говора за себе, бројне су ситуације приповедања, када се говор лика осамостаљује до монолошке форме. Тумачење радње, појашњавање ситуације, намере, што је делокруг резонера, преноси се и на ликове носиоце позитивних вредности. Стога су редовна моралисања, поучавања током развоја заплета. Тиме се залази и у карактеризацију. Квалитету дела, његовој уметничкој рецепцији доприноси у значајној мери расплет. Управо је расплет озбиљан проблем комичке радње. У расплетима, али и радњи комедија из седамдесетих и осамдесетих година 19. века дидактика је нападна, непосредно и претежно наивна непосредна, да негде наивношћу и вређа (ове комедије нису ипак писане за децу). Донекле је разумљиво ако се зна да су комедије писане за просечну, (не)образовану (и неретко примитивну⁶⁸) публику која је била најбројнија и редовнија у позоришту. Касније ће аутори постепено овладавати техником посредног дистрибуирања информација дијалогом и уклањати непосредну тендециозност, дидактичност из расплета, али и током радње. У тим случајевима дијалошки исечци (непосредна, неселективна фокализација)

⁶⁸ Позната је Малетићева подела на вишу и нижу публику, којој с еу основи нема шта приговорити.

засновани су на пресупозицији. Од читалаца, гледалаца се очекује да сами одгонетају односе ликова. Напушта се експлицирање (објашњење збивања), антиципација радње, завеса се подиже у јеку дијалога ликова, те се на тај начин сугерише илузија вероватности, аутентичности; појачава се редукција информација на искључиво драмски принцип и реалистички стил. Таква, развијена драмска техника, јавља се и код старијих аутора, нпр. код Милана Савића у веома доброј једночинки *На станици* (1905). Почетком 20. века аутори, али и критичари, све више пажње поклањају занатској страни писања, а узајамност утицаја стила глуме и поетике реализма отвара фазу зрелог реалистичког раздобља у комедији, коју ће у потпуности запосести Бранислав Нушић.

1.19. *Дидаскалије* су посебна одлика реалистичке драме. Са развојем драмског писма јача употреба дидаскалија, некад и на рачун монолошких, епских информација. Већ осамдесетих година и у српској реалистичкој драми и комедији тежи се верном сценском миметизму (Глишић у првом реду, Шапчанин, Лела Давичовица). Ликови се оживотворују, нису етерична бића, носиоци идеја; пробија телесност у основном облику (руковање, љубљење, додир, женска фигура, сексуалне алузије). Писци већу пажњу поклањају изгледу простора (ефекат реалног), тежи се аутентичности сцене, њеној просторности што пуни облик добија у Нушићевом *Народном посланику*. Сценографске дидаскалије постају неизбежан део текста не само у експозицији, већ приликом сваке промене места радње. Негде су оне сведене само на попис ствари, а негде чак и приповеодно стилизоване, што одликује комедије Миловна Глишића, Јакова Игњатовића, Илије Вукићевића, Симе Матавуља. Сценографским дидаскалијама појачава се улога простора. Уместо једне собе, транзитног простора, у којој се театрализује радња, јавља се више простора, као и активирање семантике хијерархије простора унутар једног места радње. У Глишићевој *Подвали* (IV, 7) дели се простор испред кафане. Одвојеном фокализацијом Неше и Пупавце наспрам Милке и Драге у шетњи испред куће театрализују се два семантичка простора неразумевања, односно два анититетична простора. У протореалистичкој фази ради се о главном месту радње, наслеђу класицистичке поетике, где ликови претежно немотивисано долазе и одлазе да би изговорили реплику/е, обавили одређену функцију. Транзитни простор није само

карактеристичан за сцену кутију, већ и за друга места радње у српској комедији. Током осамдесетих година већ се појављује се више простора (Глишић, Шапчанин, Мита Поповић, Морски, Јевтић), поред затвореног и отворени, али и ту се такође могу препознати одлике транзитног простора (башта, кафана). Видно је да за већину аутора простор тзв. сцене-кутије представља озбиљан драматуршки проблем. У комедијама из грађанског живота често се као место радње бира једна соба, дневна, и театрализује као променада где ликови долазе да једни другима нешто саопште, сукобе се, поставе захтев, флертују и кад обаве функцију одлазе. Нарочито такав транзитни простор одликује Калићеву комедију *По команди* где чак ни гости не избијају из куће, него по потреби заплета циркулишу транзитним простором. Током деведесетих година већа се пажња поклања метонимијском односу простора и лика. Тако се у унутрашњим дидаскалијама (присутне у репликама) *Максима* даје поетска дескрипција простора (соба повереника безбедности) из тачке гледишта Управитеља путујуће дружине, па се на основу уређења простора изводе закључци о карактеру домаћина (отмен укус и финоћа опхођења).

Други облици дидаскалија (опис радње ликова, изгледа, говора, геста, психолошког стања) све више се развијају како се комедија приближава зрелој реалистичкој фази (*Четри милиона рубаља*). Епски импулси сада пробијају у персоналним дидаскалијама, где се поред спољњег описа лика, затим театризаторове карактеризације, јавља и пренос тока мисли лика (*Капетан-Пантелијина посла*). Пробојем пантомиме, односно пантомимичних дидаскалија слаби се аутономија реплика, а театризатор се видљивије ангажује у сликању сцене, постављајући се у позицију првог редитеља радње/представе.⁶⁹ Са упознавањем сцене, писци су схватили значај неизговореног које појачава ефекат реалистичности и животности радње. Пантомима успешно надомешћује реплике, а такође помаже у стварању комичких ситуација. Реплике се допуњавају описом геста. У неким случајевима комика ситуација је сва од неме радње (падање, сударање), а некад надоместак изговореном/вербалном: као реакција лика

⁶⁹ Значај пантомиме први је истакао Дидро, скрећући пажњу ауторима да је она некад речитија од монолога или реплике (1954: 168-177). Стриндберг је настојао да подробно мотивише монолог, али у пантомими такође види снажно, реалистичко, изражајно средство (1953, 48-49)

(укоченост, збуњеност), а некад у узајамном односу, допуњавању са вербалним. Блиске њиховој комичкој функцији су персоналне (изглед лика), а нарочито интерпретативне дидаскалије, које са развојем реалистичког писма гушће насељавају текст. Још раније је Мита Калић у комедији *Мој џеп* посегао за дескрипцијом изгледа лика. Аутори све више настоје да пластичније осликају комички свет. Сада се води рачуна да се нагласи на који начин ликови изговарају реплике, какво је њихово психофизичко стање, боја гласа. Унутрашње дидаскалије (опис другог лика, геста; понашање, осећање, тактилноост) у односу на ранију традицију (ренесансна, класицистичка комедија) гушће насељавају реплике ликова и важан су чинилац тактилноости, сликовитости света.

1.20. У комедији српског реализма присутне су кодоване фигуре комедиографске традиције као и ликови који се обликују у реалистичком стилу (репрезентативност). Премда је у комедији увек био доминантан нижи друштвени слој, сада се јавља друштвена хетерогеност. Оштрија поларизација ликова изводи се у односу на поседовање моћи, новца. Образовање више није стабилан коректор вредности, сад се сеоски свет, као и занатлије с извесном симпатијом театрализују.

Издвајају се типови зеленаша, трговаца, сесоких газда, кметова, ауторитарних очева (фолклорна комедија), али и нижи представници власти као фигуре моћи и новца. У варошким, градским срединама доминантни су писари, адвокати, нарочито трговци и шегрти. У комедијама из градског, варошког живота нарочито се издвајају еманциповане, затим љубоморне жене, алапаче. Често се театрализују парови младих љубавника (*Отмица*, *Бидо*, *Наши сељани*). У фолклорним, али и у другим, комедијама јављају се стереотипне ситуације. Ако би љубав била неузвраћена, а често и помисао на ту могућност, унапред изазива очајање, па младићи у том случају желе да побегну у свет, а девојке да се утопе. Посебну групу чине слуге, чија је и функција у развоју заплета у првој, али и другој фази реалистичке комедије наглашена (*Љубавно писмо*, *Честитам*, *На Бадњи дан*, *Избирачица*, *Мој џеп*, *Максим*, *Јогунице*). Редовно се истиче незавидан положај слугу, третман од стране газда, стога су присутне жалбе, притужбе у монолозима (веома ретко у дијалозима). Јасна је сематика ових монолога – одсуство саговорника, разумевања. Поред усамљености, комика рачуна и на лењост слугу,

затим склоност крађи и подвали што је све у регистру стереотипа о слугама од антике преко ренесансне комедије. У реалистичкој комедији социјално блиски слугама су шегрти (*Адам и бербери први људи*, *Два весеља*, *Тера опозицију*), који неретко успевају да се радом, честитошћу издигну на друштвеној лествици и женидбом са мајсторовом кћерком.

Стеретипни су сукоби мужева и жена. Углавном до свађа долази због удаје кћери. У тим ситуацијама жене/мајке су агилније, воде се економским разлозима, а неретко и примитивизмом (зет од угледа) што ће свој облик наћи и у главној Живкиној радњи (*Госпођа министарка*). С друге стране мужеви/очеви су најпре попустљиви, поводљиви и, кад се женином радњом доведе у питање углед породице и детета (*Адам и бербери први људи*, *Два весеља*), успостављају поново ауторитаран патријархални поредак. Више комичког ефекта имају сукоби младих брачних парова. Муж би да и у браку сачува добар део момачке слободе, а жена би да га у потпуности дисциплинује, привеже уз себе, одвоји од друштва – што је, комички захвална, исконска заврзлама која само мења стратегије (*Честитам* – овде жена не успева и хоће да напусти мужа, у *Балској ноћи* успева сексуланом манипулацијом, док је у *Љубавном писму*, жеља за контролом, чак и мужевљеве прошлости, окидач радње заплета).

Чести су комички паралелизми у радњи, поступцима ликова, затим судбинама ликова, карактерима. Типични су парови ликова – једни који су срећни и други којима се на путу заједничког живота налазе старији или сиромаштво или, ако су у браку, сумња у верност. У првом случају типизирани су улоге младића и девојака. Помоћници, повереници су за разлику од јунака, јунакиња активни, самоуверени, оптимисти за разлику од пасивних, меланхоличних, песимистичних јунака и јунакиња, који пред озбиљном препреком очајавају. На тај начин се у семантици њихове радње препознају рационални и ирационални принципи. У Илићевом *Новом добу* млади пар препреку веридби доживљава фаталистички, суицидно, док ликови повереника настоје да рационалном анализом проблема помогну проналаску решења. У Трифковићевом *Љубавном писму* комички паралелизам присутан је у ситуацији љубоморе, очајавања због мужевљеве преваре, па се и понављање реторике тешења другарице (емпатијски неангажован

лик хуморно перцепира ситуацију). У Савићевој комедији *На леп начин* сложенији је комички паралелизам (два брачна пара, породични пријатељи, где је један од супружника љубоморан).

1.21. *Проблем писаца и критике*. Критика је дала важан допринос развоју реалистичког сценског израза, али је књижевној анализи комедија приступала некад превише догматски. У овом периоду утицајни су Ђорђе Малетић, Јован Грчић, Светислав Вуловић, Милан Јовановић, Драгомир Јанковић, Милан Грол, Павле Поповић. Не треба заобићи ни занимљива запажања писаца: Косте Трифковића, Драгутина Илића, Милана Савића, Матије Бана и Лазе Костића (Стојковић, 1978: 370-387).

Највећи проблем између писаца и критике настао је око тумачења комичких принципа. Од комедије се неретко захтевало да слично драми негује психолошку мотивацију, логички след ситуација. Превиђало се да комедија има своју логику радње, своју систем вероватности, који је прилично различит од драмске у ужем смислу. Хумористичка перспектива је по природи искривљена и резултат комичког треба тражити и у семантици радње, а не у копији стварности, мада она не мора изостати. Психологизација у комедији, ако је развијена, углавном иде науштруб принципа комичког. Издваја се најчешће једна карактерна доминанта, црта, моменат, развијене страсти и одатле колоплет ситуација: развој лика је најчешће сведен на самоспознају у расплету, на враћање у равнотежу (Н. Фрај).

Не само критичари већ и неки комедиографи су очевидно превиђали разлику у систему мотивације између комедије и драме; комедији је својствена изокренута логика (конструкција невероватности, случајности, владавина ирационалности/страсти) које нису само у функцији смеха већ и одговарајуће семантике комичке радње. Међутим, није мали број комедија које посежу за реалистичним, драмским системом мотивације (правдање, објашњавање, тумачење поступака ликова). Стога мањкају вербална средства комичког и почесто ситуациона комика. Добрим делом на овакво стање у српској комедији утицао је владајући утилитаристички став о позоришту, нарочито комедији. Такође и критичари, међу ауторима критика било је и писаца, који први нису разумели „комички ритам“, па су ауторима замерали управо на поступцима који одликују

комедију, и тражили психолошку каузалност, нарочито се бунећи против „бројних невероватности“. Све ово не значи да комичка структура може без одређене психолошке профилизације ликова (мада комедија дел арте не сведочи у прилог овоме).

Јављају се и критичари, чија је ерудиција на завидном нивоу у то доба и који разумеју комичку врсту, захтеве жанра, али су и свесни да се он не може канонизовати с обзиром на „протејски карактер комедије“ (З. Лешић, 1990: 345). Вреди овде навести део теоријске платформе Матичиног рецензента Стевана В. Поповића од које полази приликом негативног вредновања комедија Милутина Илића, Стевана Јевтића и Милована Глишића. „Писац комедије треба да је хумориста, да пренесе своје хумористичко схватање живота бар у главне носиоце комедије, да нам изложи карактер особа у низу комичних радњи, судара њихових посебних цели, заплета и расплета, да натопи кратак, језгровит и збијен дијалог њиховом игром ћуди радећих особа, вицем и иронијом њиховом“ (1885: 137).

Делом из разлога да удовоље захтевима, очекивањима критике, делом, што су и сами били по утицајем просветитељске улоге позоришта, многи аутори су радње заплета пројектовали у дидактичком духу. Тако би се у експозицији локализовала извесна друштвена мана (покондиреност, џабалебарчење, склоност подвали, љубомора, извитоперена еманципација) и радња би се усмерава ка преваспитању заблуделе јединке, њеном лечењу (*У резерви*) или кориговању мане (*Свекрва*). Комички су најфреквентније ситуације лечења жене/мула од љубоморе (*На леп начин*, Савић, *Преки лек*, Калић, *Љубомора*, Ћоровић). У неким случајевима радњом се настоји деловати у педагошком правцу иако лик остаје на почетној тачки (*Несуђени*, Морски). Свакако да се и многе Нушићеве комедије које имају заблуделу личност као објекат фокализације усмеравају ка истом идеолошком ставу, али с том разликом што Нушић радњу ставља у први план, а не поуку, поготово се не користи ликом резонером који објашњава, подучава. У том смислу једино се издваја Чеда (*Госпођа министарка*) кад Дари објашњава побуде због којих је написао алегорично-сатиричну причу. Од осамдесетих година писци се буне против дидактичких захтева, преваспитавања заблуделих ликова, „лечења“ и теже ка сатири, кажњавању. Јављају се и полемички текстови, па тако Стеван

Јевтић (1885: 81-101), одговарајући на оштре и омаложавајуће критике из Београдског дневника и Одјека на његову комедију *Четири милиона рубаља*, понавља оно што је коју годину раније изрекао Морски (1881). Публика треба сама да изводи корисне закључке, а не да јој се они намећу. Улогу комедије види у поправљању публике, њеном мењању, док заблуделе ликове треба кажњавати. Тиме је одговорио и на редовне примедбе о немењању негативних ликова у расплетима комедија. Упечатљива је Јевтићева опаска да критичари потписују своје текстове, а не да се скривају иза псеудонима.

I ТЕМАТСКА ПОДЕЛА

1.0. ЛЈУБАВНИ ЗАПЛЕТ

У теоријском делу истакнуте су основне одлике љубавног заплета. Овде ће се детаљније осмотрити типски ликови, комичке маске, као и типске ситуације, сукоби. У српској реалистичкој комедији присутно је неколико врста љубавних заплета: брањена љубав, љубавна освајања и љубавни троугао. У основи веома је тесна веза између ових љубавних заплета, што се нарочито запажа у ситуацијама *брањене љубави*, кад се вези младих противи родитељ, па фаворизује обично неког младића. У том случају ствара се ситуација троугла, али се не ради о *заплету љубавног троугла* уколико младић није агилан, уколико не ради да придобије девојку.

Љубавни заплет фокализован је у следећим комедијама: *Француско-пруски рат*, *Тера опозицију*, *Пола вина, пола воде*, *Избирачица* (Коста Трифковић), *Ново доба*, *Два весела* (Милутин Илић), *Ђидо* (Веселиновић/Брзак), *Лихварка*, *Отмица* (Драгутин Илић), интеграциони *Наши сељани* (Мита Поповић), *Четири милиона рубаља* (Стеван Ј. Јевтић), *Цилиндар* (аноним), интеграциони заплет *Два цванцика*, интеграциони и оквирни заплет *Подвале* Милована Глишић, *На позорници и у животу* (Милан Шевић), *Адам и берберин први људи* (Јаков Игњатовић), *Двобој*

(Андра Гавриловић), *У резерви*, интеграциони заплет *Максима*, *Мој џеп* (Мита Калић), *Наживио се*, *Проводаџије*, *Добре воље* (Милан Савић), *Госпођица као сељанка* (Милорад Поповић Шапчанин), *Сви смо измирени* (Велимир Ђорђевић), *Мандарин*, *На угледу*, *Конзул*, *Међу официрима* (Ликијан Бранковић), *Ноћ иза кулиса* (Милан Чекић), *Шпикулант* (Михајло Милановић), *Лена була* (Илија Вукићевић).

1.1. Брањена љубав

Заплет брањене љубави најбројнији је и редовно у реалистичкој комедији отварања питање између живота, прагматичности и идеала, емоција. Разликује следећу схему, која зависно од ауторске инвенције може бити прилагођавана.

Типска радња: љубави младих противе се родитељи или један родитељ. Млади успевају да премосте препреке, забране које намећу родитељи и/или социјални статус.

Типске ситуације: очајавање, неуспешни покушаји да се ситуација преокрене; ангажовање других ликова у својству помоћника, сукоби са родитељима.

Типске препреке: социјални статус, сиромаштво, жеље, планови или свађа родитеља.

Типски ликови противници: родитељи девојке (ретко младића), сплеткашице, у посебним случајевима супарник, односно лик кога фаворизује један родитељ.

Неретко су у овим заплетима и младић и девојка пасивни, односно, веома су слаба акциона усмерења ка циљу. Најпре изражавају жеље (младић у првом реду), потом кад наиђу на тешко премостиву препреку, забрану, очајавају (девојке помишљају на самоубиство, младићи би да беже у свет). Ово је случај нарочито у фолклорним комедијама. Стога уместо блокиране фигуре субјекта, некад и одсутне (непопуњавају је млади или само делом), преузимају ликови помоћници (редовно пријатељ, пријатељица), који помажу остварењу жеља (фигуре коректора,

режисера, некад интриганта). Често је носилац противградње супарник или сплеткашица, али нису нарочито акционо активни премда су надомак циља. Овакав образац затиче се у комедијама: *Француско-пруски рат* (овде активирана фигура субјекта), *Тера опозицију* (Коста Трифковић), *Два весеља* (Милутин Илић), *Ђидо* (Веселиновић/Брзак), *Ново доба* (Драгутин Илић), *Наши сељани* (Мита Поповић), *Четири милона рубаља* (Стеван Ј. Јевтић), *Цилиндар* (аноним) и делом *Божихње прасе* (Петар Крстоношић), где је радња брањене љубави подређена социјалној.

Радња комедије почиње типском ситуацијом – идилична љубав младих и потом нарушавање равнотеже стварањем изненадне пререке (воља родитеља). Различите су мотивације јављања пререке. У неким случајевима отац може имати одређене планове, жеље (*Цилиндар*) или може доћи до неочекиваног сукоба родитеља (*Француско-пруски рат*, *Ђидо*, *Божихње прасе*). У једночинки *Француско-пруски рат*, након сукоба родитеља, млади не остају пасивни већ театрализацијом (глума) острашћених политичких супарника посредно исмевају свађу родитеља и уједно идеолошки сукоб желе да пренесу на реални, животни план (најава тобожњег учешћа у рату). Типски су примери са завађеним породицама (*Наши сељани*) где развој заплета, често потпомогнут споредним заплетом води до измирења породица и благослова младима. Овде треба сврстати и примере где се уместо родитеља јављају стараоци као у *Два цванцика* Милована Глишића. Развој заплета усмерава се ка савлађивању препреке уз помоћ помоћника. Супротстављање родитељима прилагођено је обрасцима патријархалне културе. Ретко се девојке директно супротстављају родитељима. Мада има случајева где се одступа од типског обрасца као у *Два весеља* Милутина Илића. Док младић очајава, јер је у безизлазној ситуацији, девојка је оптимистична, теши младића (самосвест комедије). Ради се о специфичном случају метатеатралности где се исказује свест о конвенцији комедиографског расплета.

Јелица: (...) Осећам унапред сретан завршетак по нас, Милуне, јер то је ток сваке шалјиве игре. Само се тичини невешт (...)

(I, 2; 2003: 387)

Материјални разлози, као и сиромаштво или помодност родитеља образује систем препрека (*Отмица*, *Четири милиона рубаља*, *Проводације*). Редовно

родитељи или стараоци намећу своју вољу кћери, усвојеници и бирају јој, руковођени богатством, младића (*Несуђени*). Међутим, у неким комедијама новац може бити узгред фокализован као пререка, већ се истиче реч коју је дао отац девојке (*Отмица, Цилиндар*). У *Подвали* је специфична ситуација - отац се условно противи венчању Милке и Ранка због Живановог дуга. У случајевима кад је густо фокализован овакав систем препрека театрализује се социјални заплет. Изузев у пар српских комедија, у свим осталим један од родитеља је на страни младића. Неретко су мајке агилније, па поред пасивних, благо незаинтересованих мужева, заузимају позицију патријархалног оца породице (*Тера опозицију, Два весеља*). Одступања од модела су ретка. Тако на пример, мајка подржава евентуални кћеркин избор, отац је незаинтересован, а препрека се материјализује радњом сплеткашице, треће заинтересоване стране (*На позорници и у животу*, Милан Шевић). Одговарајући интереси мајке, односно маћехе могу допринети повољном расплету као у Глишићевој *Подвали*. Смиља, желећи да се што пре отараси пасторке, глумећи убеђује мужа да пристане, потом и у његово име позива Ранка на прстеновање. Негативно вреднована глума у фолклорном свету може бити друштвено прихватљива уколико доприноси позитивним вредностима.

Ређи су примери са активним ликовима младића. У Бранковићевој комедији *Мандарин* фокализује се шармирање покондирене мајке. Младић је неприхватљив мајци јер је позоришни глумац, а она за зета жели угледног, младића на положају. Кључна је ситуација посредне погодбе – мајка ће одобрити везу са глумцем само уколико се увери да је глума истинска уметност. Имплицитно се указује на лош положај глумаца, нарочито на примитивност средине која не разуме/не цени ту уметност. Развој се креће двосмерно – ка исмевању малограђана, помодара и ка афирмисању позоришне уметности. Младић/глумац у улози мандарина манипулише ликовима исмевајући најпре удвориштво према странцима и представницима власти. Поред тога што је и овде отац на страни кћериног избора, театрализује се либералнији очев став да млади сами, без мешања родитеља, бирају супружника.

Љубавним заплетима пројцира се идеологија текста. Не само да млади као носиоци новог доба, поретка односе победу, већ се наглашено театрализује тријумф

љубави, духовности наспрам материјалности (новца), интереса. Девојке се ослањају на емоције, људске квалитете младића, па редовно одбијају (некад и презиру) богате, угледне младиће, фаворите родитеља. Љубавни заплети у блиској су вези са социјалном тематиком. Није ретко да љубавни односи буду у другом плану заплета фокализовани, док се у првом плану истичу мотиви везани за политику, друштво средину, као што је случај у *Француско-пруском рату*⁷⁰. Приликом дефинисања тематике главног интеграционог или оквирног заплета, води се рачуна о водећем интересу развоја. У Трифковићевој једночинки примарна је веридба, будућност младих, али са становишта театрализације акценат је на погубности страсти, идеолошке заслепљености која у драми води супротном расплету од комичког.

1.2. Љубавна освајања

Већ љубавна освајања нису тако честа у реалистичкој комедији, јер су аутори вероватно препознали сужен простор за друштвени ангажман. Не треба потцењивати заплете љубавне тематике, који, како је већ доказао Васо Милинчевић (1968) на примерима Трифковићевих комедија, могу бити усложњени и сатиричким импликацијама (друштво, политика, карактери, нарави).

Типска радња: љубавна освајања развијају се претежно у комичкој стилизацији са неизвесним исходом. Заплет је заснован на развоју односа младих, преокрета у односима, мешању старијих у однос.

Типске ситуације: познанство младих, удварања, ривалски однос, надметање, изненадни преокрети, погоршања ситуације. Лик се може служити преваром (брак из интереса).

Типски ликови: строга мајка, ређе отац, повереник, сиромашни младић (углавном из нижег, занатлијског слоја), преварант, девојка из богате куће,

Типске препреке, проблемски чворови: сукоб родитеља, несигурност у осећања другог лика.

⁷⁰ „Није случајно Петровић као богат поседник за Прусе и њихове јункере, нити Поповић за Французе и либерале. У крајној линији, они су се у те таборе сврстали по класном осећању бранећи Прусе, односно Французе, бране себе и своја схватања“ (Милинчевић, 1968: 236).

Некад је теже разграничити претходну и ову групу у комедијама где се у првој фази заплета театрализује љубавно освајање, а потом препреке које су на путу младом пару. У првој фази *Ђида*, након удварања, фокализује се сплетка, па сукоб очева око кметства (избори). Одатле се развија и потенцира забрана младима. Слична ситуација запажа се и у *Цилиндру*, *Тера опозицију*, *Два весеља*, *Два цванцика*. Међутим, у тим комедијама пререка је фокализована већ у експозицији. Кад је реч о удварању превараната, који желе да женидбом дођу до новца, расплети супротно канону комедије у тим случајевима не нуде срећна решења по лик (обично удварача). Издвају се тако комедије *У резерви* Мите Калића и *Проводације* Милана Савића. Код Калића фокализована је обострана превара ликова (Голић и Пепика и њена мајка Урзула), па се развој усмерава ка комичком препознавању. Овај заплет је усложњен новим љубавним односом. Голићев стриц жели да га ожени својом храњеницом и тако посредно дође до њеног великог наследства. Код Савића фокализују се типске ситуације са два превранта који богатим удајама желе да дођу до новца. Због коришћења ове типске ситуације Савићу је текућа критика замерила и оспоравала оргиналност доевши *Проводације* у везу са *Стеријиним Лажом и параложом* и *Покондиреном тиквом* (М. Цар). У другим случајевима, са позитивно профилисаним ликовима упознавање, удварање младих завршава се најавом венчања - срећним расплетом (*Избирачица*). Издваја се комедија Лукијана Бранковића *На угледу*. Заплет отвара типска ситуација сукобљавања жеља родитеља и деце (избор између осећања и интереса). Родитељи желе синове да ожене једним, а они су се загледали у друге девојке. Паралелизмом проблемских ситуација долази до укрштања линија радње, синхроне усмерености ликова ка својим циљевима. Некада се током љубавног освајања јавља манипулација идентитетом, па се удварање једновремено театрализује и као искушавање (*Госпођица као сељанка*, *На угледу*). Комичким обртима љубавна освајања могу бити театрализована променама жеља као у Трифковићевој комедији *Пола вина, пола воде*. Креће се од жеље да се дође до половине наследства ка заљубљивању, најави венчања. Ситуација замена идентитеата преузета је од Маривоа (парадигматична је комедија *Игра љубави и случаја*), али је различита мотивација.

Код Маривоа млади мењају улоге са својом послугом не би ли изблиза упознали будућег супружника, а код Трифковића игра улоге део је подвале – не допасти се другој страни, а тобоже пристати на брак, што је довољно за преузимање половине наследства. Почетна ситуација одлуке лика да нипошто не ступе у брак – кодификована традицијом – преокреће се, односно театрализује се принудна промена става (изазвано заљубивањем) и најавом брака. Такође типску тесну везу новца и љубави театрализује и Ђорђевићева једночинка *Сви смо измирени*. Младић одлучи да се удвара девојци, јер ће, ако стриц сазна да се ипак није оженио, односно открије превару, остати без наследства. Сродна овим заплетима јесте заплет освајња Савићеве комедије *Наживио се*. Младић, емотивно отупео, хедониста, играјући се жели да заведе неискусну девојку и при том пада у замку сопствене манипулације (заљубљује се). Типска је ситуација кад младић током целе радње покушава да освоји девојку као у Савићевој комедији *Добре воље*. Ситуација се компликује проблемским ситуацијама, последицама скривене радње, које стварају љубавни троугао. Младић је пијан (предрадња) пољубио старију уседелицу, а потом и на забави младу и лепу девојку која је одгајана у женском интернату. Радња заплета иде за тим да се младић искупи, али и освоји девојку. Препреке као и преокрети настају појављивањем удовице, која је пољубац у јавности схватила као чин веридбе. Лудичка средства имантента су чак и реалистичкој комедији. Игра улоге сељанке (глума) у Шапчаниновој комедији *Госпођица као сељанка* почиње као игра из радозналости, да би се домино-ефектом развијала преласком у другу улогу (некултивисану малограђанку) и рађање љубави. У типској радњи, редовне су ситуације у коју се заиста личност заљубљују млади. Стерпња од последица демаскирања/откривања идентитета може отворити нове комичке ситуације (забуне најчешће) какве су у Шапчаниновој, али и у Бранковићевој комедији *На угледу*. На другој страни налази се сентиментална комедија Милутина Чекића *Ноћ иза кулиса*. Лудучки образац овде је употребљен за разоткривање ставова по питању славе и љубави. Позоришна представа (драма у драми), поред имплицитне афирмације реалистичке глуме и режије – покреће и савремено питање односа према идентитету познате, славне личности (да ли је важнија, привлачнија слава и сама особа). Такође ће лудички образац послужити

једночинке *На позорници и у животу* и за усмеравање заплета у повољном правцу. Проба представе, служи младићу да изјави љубва, освоји девојку.

1.3. Љубавни троугао

Најмању групу образују љубавни заплети са базичном ситуацијом у троуглу, где се развој заснива на ривалском односу око девојке, ретко младића. У тим заплетима девојка је претежно емотивно опредељена, те други младић настоји обично сплетком, ауторитетом новца, уз помоћ неког од родитеља, да се ипак наметне. Најређи су случајеви правог ривалства, надметања око девојке (у *Подвали* прави троугао образују Неша – Нера – Петко). Оквирни заплет *Подвале* настаје на активном односу свих ликова троугла, где је удовица Нера наклоњена и Петку и Неши. Развија се нарочити антагонистички однос Петка и Неше (Неша пише пасквиле, исмева Петка, који тражи начин да га ухвати на делу). Овај заплет даваће важне импулсе главном заплету (жеља да се докаже ауторство пасквила довешће и до Живанове украдне квите). Издваја се интеграциони заплет Калићевог *Максима*, где једног младића фаворизује тетка, при том девојка није непријатељски расположена, али је јасно опредељена. Латентно надметање младића за наклоност девојке ретко је фокализовано. Интеграциони љубавни заплет помаже развоју главног заплета (лажна оптужба, сплетка против капетана Љубинковића да је он прерушени лопов Максим). Развој ситуације троугла усредсређен је на мотив љубоморе. Ђурица више у капетану види свог супарника него у Бранку. Овој врсти љубавног заплета нарочито припада Трифковићева *Избирачица* по фокализованости жеља, намера и радњи ликова. Динамички развој заплета зависи од градње и разградње љубавних троуглова, те мењању позиције удварања. Малчики се најпре удварају Тошица и Штанцика, потом из ината и Бранко (Савета је због Малчике рекла да воли другог) да би се крајем другог чина одлагањем одговора просиоцима и завођењем ситуација преокренула. Бранко и Штанцика разграђују троуглове и покушавају да поврате наклоност својих девојака, с тим што Бранко има тежи задатак да убеди Савету у своја осећања (Савета из обзира према Малчики и њеним родитељима одбија Бранка кога воли). Такође и из Тошичине

позиције, повлачењем Бранка, па Штанцике, укидају се троуглови и ствара проблемаска ситуација да Малчика након избора узме јединог младића који је преостао. Може се троугао брзо распасти, па се развој усмерити ка новом потенцирању пререке у виду строгог оца као у *Шпикулантима* Михаила Милановића. С друге стране, у базичној ситуацији троугла Игњатовићеве комедије *Адам и бербери први људи* фокализовано је љубавно освајање (не толико надметање супарника). У основној ситуацији Ђока Глађеновић покушава током првог и другог чина (микрзаплети) да освоји Милеву која је у обе ситуације опредељена (напре лаћман Предић, потом барон). Такву структуру базичне ситуације где је трећи лик губитник, примарно фокализован (ситуација фокализована у односу на његову позицију) театрализује се и у трећем чину. Овде је промењена позиција Ђоке, који је сад жеља девојака.

Љубавни троугао може бити повод развоја сукоба као у Гавриловићевом *Двобоју*. Већ у експозицији базична ситуација имплицира сукобљавање супарника, да би потом комичка напетост расла са ишчекивањем двобоја. Ситуација љубавног троугла може нарочито покренути лик да дејствује против супарника. Комички потентнија је ситуација кад је троугао фиктиван – резултат лажи као у Вукићевићевој једночинки *Лена була* (лаж да се младић загледао у лепу Туркињу и изневерио девојку). Примарно је фокализована шала, која ситуационо (домино-ефекат) провоцира осећања девојака. У овом заплету актуализује се (тада хипотетичка) ситуација ослобађања од турске власти, нарочито ослобађање Косова, што је био дуг друштвеном ангажману.

Лихварка Драгутина Илића пример је граничне позиције тематике заплета. Театрализују се, као један од од субјеката, зеленаши Савићка и Ставре. Део развоја је и подваљивање позајмицом новца под великом каматом, затим спаљивање менице. Међутим, претежно су фокализовани љубавни мотиви – забуна услед непрецизно адресованог љубавног писма одакле се развија нови љубавно троугао, поред већ постојеће троугаоне релације. Мотиви задуживања, глобе, злоупотребе, интересног склапања брака нарочито приближавају овај заплет социјалном. Калићева комедија *Мој џеп*, синтетизује социјалну и љубавну тематику троугла. Структурно-семантички доминира радња заснована на базичној ситуацији троугла.

Надметање супарника, иако није густо фокализовано, театрализовано је различитим стратегијама. Процес надметања недвосмислено је усмерен ка истицању контраста између супарника (црно-бела карактеризација). Док један младић сплеткари против свог супарника (појачава очеву нетрпељивост) дотле други, иако га девојчин отац одбија и вређа, заузима се за њега на скупштини, штитећи га од оптужби због проневере новца. Мајка и отац у на супротним позицијама, с тим што се сукоб не заснива само на реторичком плану (мајка најављује сплетку против Васице, али до ње не долази). Калићу је љубавни заплет троугла, као и бочна радња без класичне структуре заплета (учитељ Девић, његов синовац Стева и Савина усвојеница Јелена) погодовао да театрализује у другом плану злоупотребу положаја, крађу из пензионог фонда, коцкање (Васица), затим тежак положај учитеља, образованих, мале плате, непоштовање образованих, доминација новца, материјалистичког поимања вредности (Сава), нарочито еротска распусност (посредно театрализована Золиним романом *Нана*), проблематизовање морала. Другачијом фокализацијом, могла се развити ова линија радње у засебан (интеграциони) заплет. Овако тек у кулминацији долази (епизацијом) до раскринкавања Васице (крађа, коцка, побуде за женидбу Савином кћери).

2. БРАЧНИ заплет

Како је већ истакнуто, брачним заплетом хумористички се театрализују типичне ситуације наметања воље супружнику (борба за превласт), надметања мушкараца и жене, затим и проблеми везани за љубомору и верност. У овом последњем примеру, радња заплета недвосмислено је дидактички устројена. Друштвена улога комедије наглашава се такозваним лечењем љубоморне (заблуделе) особе/супружника.

У зависности од доминантног тематско-мотивског комплекса, разликује се неколико типских радњи брачног заплета:

А) Типска радња: жена сумња у мужевљеву верност или муж у женину; тражење доказа, манипулација, освета, „лечење“ преваром/подвалом,

Типске ситуације: прогањања, сумње, искушавања, забуне, пометње, сукоби,
Типски ликови: љубоморна жена, жена супраник (прави или фиктивни),
супарница увек фиктивна,

Типски проблемски чвор: несношљива љубомора.

Претежу типови љубоморних, размажених жена, чији навалентни поступци (константна контрола, сумњичење, преслишавање) испровоцирају мужа (тип оданог, часног, смиреног мушкарца) да се послужи грубом шалом, посредно понуђеним материјалом (проналажење фиктивне љубавнице) не би ли је излечили од љубоморе. Некада љубомора може бити врста окидача радње као у Трифковићевој једночинки *Љубавно писмо*. У тој комедији у расплету театрализоване се ситуација излечења супруге иако то није била планска радња (видети *Спирални заплет*). Брачним заплетом може се театрализовати и други вид „лечења“ супружника/жене и то од преваре (*Божји суд на Мендином брду*). У тим примерима обично је муж старији, а жена изразито млађа. Такве супротности на плану година (стар мушкарац – млада жена) дугују комедиографској традицији и потентне су комичким могућностима. Овакве типске брачне ситуације могу бити део других, рецимо љубавних заплета. Преко лудичког обрасца тематизује се проблем развода, промена односа у сеоском свету (жене сељанке траже романтичан однос са мужевима; самосвесније су, привлаче их млађи мушкарци; упознате су да нису само оне криве уколико не могу да остану трудне). Заплет браћене љубави у *Новом добу* (интеграциони заплет) иницира између осталог и љубомора Максима Лудаје на младог подстанара. Максим има младу жену, па стрепи да му је неко не преотме или да га она сама не превари. Ситуације љубоморе генеришу развој тог заплета, али нису доминантне, да би се говорило о брачном заплету.

Овде се издваја типска радња у Калићевој једночинки *Преки лек* и у Ђоровичевој *Љубомора*. У обе комедије жене су несношљиво љубоморне, контролишу мужеве. Заплет се решава типском ситуацијом испровоциране игре љубоморе и актером лажне супарнице, не би ли се жени коначно предочили докази. Драмска фокализација претежно је подређена ликовима супруга. Долази и до померања унутрашње фокализације у правцу мужа, који планира, наговара другу

жену (рођака, ташта) да проистане на улогу. Желело се да се жена излечи новом љубомором, али она је само преварена. Разрађенији сиче има комедија Милана Савића *На леп начин*. Овде се сиче материјализује преко сложеног (паралелног) заплета, структуриран ситуацијом у квадрату. Издваја се паралелизам ситуација (љубомора, контрола) ликова (муж, жена), а разлика је у начину перцепције супружникове љубоморе (док жена тихо ропће, муж љубомору своје супруге хумористички перцепира). Љубомора супружника у Трифковићевој једночинки *Честитам*, сасвим је другачије конципирана. Ситуацију отвара женино незадовољство брачним животом (запостављање од стране мужа, коцкање), да би се ситуацијама забуне, априорности хумористички театризовала мужевљева љубомора и суманута жеља да се освети супарнику.

Б) Типска радња: надметање мужа и жене, жеља за потчињавањем, предмет спора није пресудан, већ само спорење; кретање од мушке доминације ка потчињавању жени или посредном одавању признања,

Типске ситуације: оспоравање одређених права жени, потврђивање женине супериорности (интелектуалне, емотивне), искушавања, мужеви признају грешке, пораз,

Типски ликови: патријархалан муж, еманципована жена,

Типски проблемски чвор: мужевљева воља

Ради се о заплетима који не дугују само књижевној традицији. Таква концепција антагонистички позиционираних ликова мужева и жена потентна је бројним комичким могућностима и затиче се и у другим врстама заплета, чинећи одређене ситуационе целине. Карактеристичан је пример једночинке Леле Х. Давичовице *Балска ноћ* са базичном ситуацијом надметања, наметња воље супружнику. Радња се развија преко типских ситуација – жеља мужа да и у браку задржи момачки начин живота; слабост пред женом, женина манипулација, узвраћање мужу (и она ће ићи од куће), буђење сумње, па распиривање љубоморе, све до ситуације док муж не клекне и замоли је да не иде. С друге стране Змајев *Шаран*, не само да дугује сиче народној причи, већ и базичну ситуацију надметања

мужевљеве и женине воље. Театрализује се друштвена афирмација жене као интелегентног бића и то је тенденција комедије, чему је и мотивација подређена.

В) Типска радња: незадовољство брачним животом (жена), покушаји да се промени, сукоб супружника, љубомора,

Типске ситуације: љубоморне сцене, искушавања, кајања,

Типски ликови: размажена жена, флегматичан муж, агилна пријатељица/повереник,

Типски проблемски чвор: пасивност мужева, запостављање жене

Бројније су ситуације сегменти радње других типова заплета који разликују ове типске сукобе. Издваја се комедија Милана Савића *Игра ватром* где жена незадовољна великом мужевљевом пажњом жели да сукобом разбије брачну монотонију. Исти тип заплета, обрадиће касније и Нушић у једночинки *Дето*. Међутим, зависно од спољашње фокализације драмске приче и театрализације, базична ситуација незадовољства брачним животом (сукоб са мужем), може се отворити ка другим жанровима, као што је случај са сентименталном комедијом Мите Калића *Обмана*. Главни заплет настаје на базичној ситуацији сиромаштва, женине жеље да ради, помогне кућни буџет и мужевљевог оштрог противљења томе. Жена се оглушује о забрану, и тајно у дослуху са учитељем музике држи часове. Како је спољашњом фокализацијом дистрибуција знања подређена перспективи мужа најпре, а унутрашњом фокализацијом и позицијама пријатеља, заплет се отвара ка драмском исходу (осведочена сумња у брачну превару). Овде изостаје тип размажене супруге. Фокализује се тип новинара, занесеног начелима, патриотизмом, који јавни интерес претпоставља приватном, породичном. С друге стране тип пожртвоване жене и мајке, која подноси сумње, оптужбе и потом широкогрудно прашта, више је идеалистички модел, него референтни лик.

3. ПОРОДИЧНИ заплет

Породични заплети имају само неколико дистинктивних обележја у српским комедијама. Често сродни мотивски комплекси (љубавни, брачни односи) претежу током радње. Некад је једна радња интересно фокализована, односно одређени ликови (млади) имају интерес од развоја одређене ситуације, која је скрајнута на рачун породичних односа какав је случај у Крстоношићевој једночинки *Божихиње прасе*. У основи ради се о већем броју ликова, где су типови мужа и жене обавезни (или бар једно) као и неки други члан породице. Радње могу бити антагонистичке унутар чланова или између породица и надређене љубавним односима младих. Неретко се породични живот може тематизовати и брачним сукобом као ситуационим нуклеусом базичне ситуације. И овде се издваја неколико врста породичног заплета.

А) Типска радња: у живот брачног пара меша се један родитељ,
Типске ситуације: брачни проблем, необичан живот младих, антагонистички однос зета и таште, жене и свекрве, свађе.

Типски ликови: помирљив муж или жена, наметљива мајка,

Типска препрека, проблемски чвор: интерес члана породице, наметање воље

Ове врсте породичног заплета могу бити изразито хумористички театрализоване фокализацијом односа жене и свекрве или нарочито таште и зета. У Калићевој једнолинки *Свекрва* нису искоришћене све могућности односа снаје и свекрве, поготово незавидна позиција мужа/сина између супротстављених страна. Фокализација се усмерава на притајен антагонизам, назначен алузивним говором, иронијом. Негодовање снајиним понашањем, (не)вођењем домаћинства свекрва Јуца изражава сценским чиновима (отварање прозора, отпуштање куварице, спречавање да се ручак купи у кафани; иронички коментари).

Љубица (*после мале одморке*): Мати, овако даље остати не може. Кући се мора знати госпођа. Обе заповедати не можемо.

Јуца: Ју! Рано, а ко дира у твоје господство? Та ја бих као мати да ти сачувам то мало што имаш да те не поткрадају и не варају таку младу и зелену, која мислиш да је цео свет поштен као ти (...)

(7; 1888: 48)

Далеко више сценских ситуација сукоба фокализовано је у Савићевој одличној једночинки *На станици*. Базична ситуација (ташта жели на свадбено путовање са младенцима, да пази на кћерку) генерише низ комичких ситуација отвореног сукоба зета и таште. Театрализује се измењен однос младих и старих. Млади нису под утицајем ауторитета родитеља, не поштују старије, поготово ако се мешају у њихову интиму/брачни живот. Кћер се, што је атипично, не ставља на мајчину страну, већ подржава мужа.

Митровић: (...) Знаш, младом је пару сваки трећи излишан па баш и досадан.

Димшићка: Не баш сваком, моја деца на пример...

Васић: Потпуно се слажу с господином Митровићем.

Димшићка: Зете! Зар тако!

Павловић: Има он парво.

Димшићка: Зар и ти?!

Васићка: Ти знаш, мама, да треба ујка слушати.

(6; 1905: 15)

У заплету се развија још једна базична ситуација – на станици се сусрећу бивши љубавници Васић и Ђурићка, што отвара радњу ка потенцијално драматичним ситуацијама љубоморе, сукоба, али се комички театрализује ситуација из таштине тачке гледишта (Димшићка ситуацију користи за нова пребацивања/звоцања зету).

С друге стране, у Татићевој једночинки *Колера* повод сукоба таште и зета, па жене и мужа је у ситуацији забуне (прочитавши у новинама вест о колери, муж аутосугестивно регује). Открива се да ташта издржава млади пар, такође да зета боли стомак због синоћњег пијанства, провода за који жена не зна. Поред тактилности (пољубац мужа и жене у уста), јављају се и сексулане алузије (ташта пребацује зету да је сувише гимнастике употребљавао па га зато боли стомак).

Издаваја се комичка ситуација нетрпељивости зета и таште, кад зет променивши одлуку, пристане да дође ташта у посету не би ли и њу заразио колером.

Мара (*плаче*): Па шта да радим?... Да зовем лекара још док је раније. Нек мама дође, можда ће она знати што против колере.

Трпић: Доктора зови, а маму немој.

Мара: Зашто?

Трпић: Зато, само немој да је зовеш. (*За себе*) У осталом нека је зове, па нека и на њу колера пређе. Бар кад ја умрем нека и пуница не буде жива. (*Гласно*) Не марим нека и мама дође.

(4; 1918: 12)

Б) Типска радња: сукоб унутар породице због удаје/женидбе детета.

Типске ситуације: надметање мужа и жене, својатање детета, настојање да се један родитељ одобровољи, чести неспоразуми

Типски ликови: тврдоглав отац и/или мајка, повучена кћер, син,

Проблемски чвор: разилажење родитеља по питању избора младића, девојке; противљење једног родитеља

Сукоби унутар породице мужа и жене и једног детета око избора младожење театрализује једночинка *Јогунице*. Сукоб настаје због застоја комуникације (и отац и мајка уствари желе истог младића за зета), али обоје се инате желећи да наметну своју вољу другоме. Кћерка је у сукобу на страни мајке, док су слуге подељене, па паралелизам ситуација подразумева и радње ликова. Суштинске препреке, дакле, нема, већ се сбазичном ситуацијом неспоразума заплет развија у дидактичком правцу ка расплету који треба поучно да делује на младе да не треба бити тврдоглав у браку. Сасвим другачија је радња Крстоношићеве једночинке *Божићње прасе*. Основна, интересна радња је љубавног типа, међутим спољашњом фокализацијом изабрани су породичи односи и односи чланова две породице (претежно сукоби). Најпре се фокализује женино незадовољство због мужевљевог свакодневног кашњења на ручак, односно задржавања у кафани, па чак и на Божић. Језгро заплета развија се око подвала са прасетом (будући пријатељ, кафеција, сервера друштву прасе, а кући пошаље главицу купуса). Комичким ситуацијама

сукоба, преокрета, паралелизма радњи (наруцбе), нагомилавања (прасића), у првом плану су односи у породици, на Божић, који је уосталом и породични празник. За разлику од *Француско-пруског рата* где је такође доминантан љубавни однос, у Крстоношићевој комедији, млади нису активни у преусмеравању/побољшању ситуације.

В) Типска радња: надметање породица или чланова породице, у овом другом случају може се јавити извесни сукоб између мушких и женски чланова, као жеља за доминацијом,

Типске ситуације: паралелизми надметања, сукобљавања, чланова или породица

Типски ликови: тврдоглави мушкарац (муж, обично) упорна, доминантна жена; глагољиве жене, један помирљив, други агресиван муж,

Типски проблемски чвор: жеља за потчињавањем другог (члана, породице) својој вољи; завист, нетрпељивост

Овај тип заплета са надметањем, сукобљавањем породица такође је распострањен и није својствен само драмској врсти (Сремчев *Поп Ђира и поп Стира*). Ривалски односи старијих чланова (родитеља претежно) редовно настају око младих, односно младожење или младе. Сукобе обележава омаложавање чланова друге породице, нарочито њиховог детета. Преовладавају комичка поређења, инвективни, сатирички коментари. Из ових ситуација развијају се ситуације претње, некад и физичког обрачуна. Унутар породица бар један муж је сталоженији, помирљивији, док су жене ратоборније, савдљивије. Може се театризовати и окрњена породица са мајкама и кћеркама као у Ђоровићевој успелој једночинки *Поремећен план*. Комички паралелизам ликова, пресликавање сукоба разликује свој образац. Лицемерни пријатељски однос жена/мајки брзо се демаскира са могућношћу да једна од њих уда своју кћер за младог судију. Сукоб се потом преноси и на кћери и театризује надметање жена за наклоност младог судије.

Суштински су исти заплети са сукобима унутар породице, односно надметањем воље и сродни су заплетима под Б. Разлика је што овде се директно театрализује сукоб мушког и женског принципа уз редовну актуализацију права жена, еманципацију као у Томићевим једночинкама *Старословен* и *Заробљени сватови*. Посебан је случај са Калићевом комедијом *По команди*. Преовладава тематика сукоба надметања чланова породице, али између мушких чланова – Меланијиних стричева. Стричеви су професионално (један активан, други пензионисан официр) и приватно завађени у погледу васпитања и будућности њихове синовике, коју су одгајали након смрти брата. Унутар радње надметања развија се ситуацијони троугао – у Меланију се загледао млади официр (интерес, протекција га покрећу на освајање) и млади богослов који је ангажован да подучава Меланију. Ради се специфичној структури удвојеног лепезастог заплета (Структурална подела, *Лепезасти заплет*). Фокализација драмске приче поставља се у односу на надметање браће, да би се потом интерес развоја померао ка мењању, сазревању лика. *По команди* је ретка комедија и по театрализацији процеса промене лика. Комедија, за разлику од драме, ретко се бави карактеролошком еволутивношћу лика у односу на развој, испољавање страсти. Сукоб браће, иако надређен, повод је да се театрализује промена од мушкобањасте, необразоване ка женственој, еманципованој, емотивно зрелој девојци. У граничној ситуацији превагу односи Мојин став да Меланија треба да буде жена најпре и да се уда за цивила, а не за војно лице.

Врсте породичног заплета углавном се надопуњују, односно једна врста разликује извесне мотиве друге. Чисти облици могу се театрализовати једино у једночинкама са чврстом постављеном базичном ситуацијом у експозицији одакле се генерише развој техникама домино-ефекта или грудве снега (*Поремећен план*). Породични заплет по тематској сродности додирује се са брачним – долази до преноса мотива, али се приликом класификације гледа водећи мотивски комплекс и примарни сценски чинови типских ликова. Уједно се допуњују и љубавним мотивима. Некад као у комедији *По команди* може доћи до изразите фокализације љубавних односа, па се стога мора обратити пажња на семантички доминантну

радњу. Такође ситуације породичних односа (сукоби, спорења) јављају се као ситуације сегменти радње у другим, нарочито социјалним заплетима.

4. СОЦИЈАЛНИ заплет

Социјални заплет театрализује одређене, ниже, друштвене слојеве, њихове проблеме или уопште друштвене околности које утичу на свакодневни живот обичних људи. Стога су у тим заплетима присутни и представници власти или ликови блиски ситему моћи (*Школски надзорник*, *На Бадњи дан*, главни заплет *Подвале*, *Саћурица и шубара*, *Наши сељани*). Преко типова представника полиције и власти укључују се политички мотиви. Социјални мотиви јављају се често у другим тематским заплетима, који сенче љубавне, породичне, политичке заплете. С друге стране, љубавни мотиви, затим мотиви везани за породични, брачни живот неизоставни су у социјалним заплетима. Исто тако неке комедије театрализују живот просечне чиновничке породице у некој новонасталој, неочекиваној ситуацији (И. Вукићевић, *Срећа и људи*).

А) Типска радња: (не)сналажење појединаца, обично образованих, у савременом друштву, пораз идеала,

Типска ситуација: инконгруенција (сучељавање идеалистичке перцепције са стварношћу), стицање, губитак новца

Типски ликови: занесењаци - професори, учитељи, варалице,

Типски проблемски чвор: (не)могућност да се дође до признања, материјалне награде, вољене девојке, сиромаштво

Заплет Трифковићевог *Школског надзорника* мотив љубави младих подређује социјалној тематици. Препрека младима је недостатак новца, незапосленост учитеља. Отац се не противи вези, већ ситуацији да би након венчања морао да издржава млади брачни пар од своје мале учитељске плате. Како су комедије са социјалним заплетом редовно ангазоване, то се и у овој једночинки театрализује систем који дозвољава да млади, способни, вредни не могу да

редовним путем дођу до адекватног радног места, већ искључиво протекцијом. Сатира се такође препознаје и у експозицији – љутња старог учитеља због мале плате. Касније ће Марко Цар у својој комедији *На муци се познају јунаци*, обрадити сличан сиже. Отац кћери противи се вези, јер је факултетски образовани Живан сиромашан. И пристаје на погодбу - ако Живан успе за годину дана да стекне новац захваљујући свом знању и научном раду, даће му своју кћер. Тенденција заплета јесте да се прикаже глобална обезвређеност науке и културе (Живан не успева ни у Србији ни у западној Европи). До новца долази тек кад пристане, из очаја, да учествује у бизарном експерименту енглеског ученог друштва (у року од тридесет дана треба појести тридесет голубова).

- Б) Типска радња: пропадање, задуживање, варање сељака, грађана
Типске ситуације: подвале, преваре, преокрети – кажњавање варалица,
Типски ликови: варалица, жртва преваре (сељаци, убоги, некад и саме варалице), представници власти, резонер
Типски проблемски чвор: неминовност задуживања, губитак новца

Друштвени проблеми задуживања, пропадања домаћинстава опседала је реалистичке писце, па не чуди што је своје место нашла и у комедији. Чак и у заплетима друге тематике јављају се типови зеленаша и њихових жртава (наивни сељаци). Карактеристичне су ситуације задуживања кад се зеленаши редовно вајкају како немају новац, издају за пријатеља и високу камату правдају задуженошћу. Ова социјална тематика у комедији подвргавана је канонским расплетима – кажњавање варалица и/или награђивање, спасавање жртава, односно позитивно профилисаних ликова. Сложенији су примери кад одређени мотив иницира радњу задуживања (проблемски чвор, пререка). Индикативан је главни заплет *Наших сељана* Мите Поповића. Задуживање, узрокује пропаст породице (претња да остану без целокупног иметка, син се опија). Да се овде ипак не ради о породичном заплету са сукобом породица (премда су бројне такве ситуације), већ о социјалном заплету, јасно је ако се обрати пажња на спољашњу фокализацију, односно избор фаза заплета. Најпре се театрализује сукоб породица (типично за

комички породични заплет), потом задуживање које ће се лајтмотивски провлачити током радње, као проблемски чвор интеграционог/љубавног заплета. У кулминативној сцени кад Давид доводи добош пред кућу долази до преокрета, измирења комшија, откривање и кажњавање преваранта (Давид). Гранична позиција заплета настаје због недоследне фокализације. У епским тачкама гледишта театрализује се постепено сиромашење, а не у радњи. У радњи, односно театрализацији главног заплета доминира породични однос (отац, мајка, син; и на другој страни отац, мајка и кћер; такође и ривалство, омраза породица). С обзиром на то да је интерес развоја заплета у кулминативној ситуацији – хапшење зеленаша, спасавање породице, измирење комшија, јасно је да социјална тематика односи превагу.

Глишићева *Подвала* степенује подвале, преваре. Подваљивање Живану око парнице иницира задуживање. Касније ће се сценски чинови подвале пренети и на Пупавца (проводацисање). Живан само привидно припада типу наивног, простодушног сељака. Пажљивом карактеризацијом, селекцијом мотива открива се да је жеља за парницењем проблематична (Живан жели да се комшија Перо што строже осуди; није неважно ни што је парницу, нарочито разлог за тужбу крио од свог брата Ранка). Сатирички није безазлена ни фокализација помоћника Петка – театрализација приватизација власти, доминација личног интереса над општим и над законом. Петко верује да је Живану украдена квита и основано сумња да је код Неше, али ништа не предузима све до тренутка кад се разљути због нове Нешине пасквиле и нареди претрес стана. Како је током претреса успут пронађена и квита, Петко наређује хапшење.

У *Саћурици и шубари* Илије Округића Сремца социјална тематика усмерена је на нехотичну подвалу слепим гусларима. Проблемски чвор настаје кад млади официр грешком удели више новца слепом гуслару испред цркве, па потом нема да плати кафански рачун. Подваљивање гуслару театрализује се као неминован чин. Међутим, највећи проблем театрализације овог зплета јесте у техници епизације. Једино се издваја сцена замене, крађе шубаре са новцем и потом сцена саслушања код судије. Измештањем фокализације у правцу представника власти заплет се приближава социјалној ангажованости. Јављају се мотиви корупције (везани и за

судију) и контроле јавног говора (судија прекорева гуслара што у песмама критикују власт).

В) Типска радња: еманципација жена; породица у новом друштву, преваспитавање заблуделих ликова, сукоби због еманципације, борба за женска права, превредновање друштвених улога мушкараца и жена, сукоб старог и новог,

Типске ситуације: исмевање, извитоперење еманципације, преваре, инконгруенције

Типски ликови: малограђанке, конзервативци, представници патријархалног света, заблудели ликови

Типске пререке, проблемски чворови: опирање модернизацији, површно схваћена еманципација

Малу али значајну групу чине социјални заплети који тематизују одређена извитоперења друштвених слојева у шта редовно спада слободна интерпретација женске еманципације као цивилизацијске тековине. Либерална схватања тако прете да угрозе и породицу као што је то случај са Савићевом једночинком *Фрише фире*. У овој комедији мотиви везани за породичне односе у подређени су примарно фокализованој тематици коцке. Мајка зарад карата/коцке запоставља своје кћери и њихово васпитање препушта другима – послужи. Мотив браћене љубави инкорпориран је у тему тако што мајка неблагонаклоно гледа на кћеркиног младића. Сплетка се јавља као пресудно средство преваспитања заблуделог лика, али проблем представља техника фокализације (о сплетки, њеном учинку сазнаје се ретроспективно из епске тачке гледишта).

Већ у комедијама Данице Бандић *Еманципована* и краља Николе (*Како се ко роди*) женска еманципација је у средишту развоја заплета, док су љубавни односи подређени развоју. Преко избора будуће супруге већа се о степенима еманципације, женске слободе. Прихватају се они облици еманципације који се не косе са схватањима патријархалног света (образованост жена, извесна самосталност, односно могућност да се сама издржава), а редовно се мода, култивисаност, префињеност жигоше.

Г) Типска радња: друштвени живот средњих и нижих слојева, положај радника, сељака, професора, културних радника,

Типске ситуације: преваре, подвале, инконгруенције, забуне, погрешни увиди

Типски ликови: сељаци, професори, чиновници, кметови, ђаци, адвокати

Типске пререке, проблемски чворови: жеље других ликова, обзири

Четврта врста социјалног заплета, будући тематски широка, окупља највећи број комедија. Унутар ове групе посебно се издваја Трифковићева једночинка *На Бадњи дан* проблемским ситуацијама, нарочито етичким проблемима – питањем права и правичности. Адвокат Вујић, вршећи своју дужност адвоката наложио је да се породица избаци из стана због вишемесечног неплаћања кирије. Отвара се веома сложено питања права и правичности, која се у судској пракси неретко разилазе, па и сукобљавају. У ситуацији кад је угледао породицу на улици како се мрзне на Бадњи дан, развој иде ка карактеризацији Вујићеве племенитости (тада још није знао ко су ти људи). Други важан проблемски однос театрализује се након ситуације препознавања – девојка је открила да је управо добротинитељ Вујић потписао наредбу о избацивању из стана, те стога одбијају даље гостопримство. Развој заплета усмерава се ка драмском расплету – препознавање ликова у тренутку кад су успоставили приснији однос. Враћање комичком ритму обезбеђује се померањем фокализације. На девојчине повике јавља се полицајац амблематичног имена Њушкало. Сатирички се театрализује представник власти као преносник гласина. Васо Милинчевић подсаећа да је овај лик итекако био свеж када се појавио на тадашњој позорници. „Прави се наиван и недужан, позива се на закон, чини инсинуације и двосмислене примедбе, и највећи је сплеткаш у вароши“ (1968: 230). Ни Вукићевићева једночинка *Срећа и људи* није без сатиричких импликација управљених на рачун система/власти. У експозицији театрализује се материјална оскудица и поред тога што су и отац и син запослени (ситуација преживљавања идентична ситуацији у Нушићевој *Кирији*). Изненадни добитак на лутрији (ситуација забуне) мења свест чиновничке породице, превасходно деце.

Театрализује се хипотетичка ситуација добитка новца (део експозиције), којој се сумњичаво опире отац.

Потера Илије Станојевића и Јанка Веселиновића покреће питање полицијске државе (неоснована сумњичења, тражење преступника у сваком који се иоле разликује, поданички менталитет), такође и узгред пропоблематизује и другост (негативна атрибуција Срба из Војводине – пречани). Епизодички поредак слика и чинова (етапни заплет) театрализује живот у унутрашњости Србије. Доминирају фолклорни мотиви (прела, моба, сеоске расправе, песма, шала). Такав фолклорни свет театрализован је и у *Биду* и у *Два цванцика*. У оквирном (лопови, крађа, потера) и тематском заплету (инаћење Киће и Миће) *Два цванцика* издвајају се типови сељака, младих, стереотипне ситуације удварања. Интеграциони заплет *Биде* као и тематски *Два цванцика* театрализује се локална/сеоска власт и борба за позицију кмета. Различито су семантизоване преваре у овим заплетима. Превара у *Биду* (подвала на изборима) иницира препреку младима (главни, љубавни заплет), док превара у Глишићевој комедији постепено води до повољног расплета (хватање лопова, најава женидбе).

Савременији, градски друштвени живот поред *Среће и људи*, театрализују заплети *Дорћолских послова* и нарочито једночинке *Издаје стан под кирију*. Живот занатлија, мангупа на Дорћолу обележавају преваре, подвале, шале, нарочито склоност нераду, односно могућности да се лакшим путем дође до новца. С друге стране у Ћоровићевој једночинки *Издаје стан под кирију* тематизује се интертесно љубавно познаство. Оглас о издавању стана на знаковној равни упућује позив на интимно познаство, односно савременији начин упознавања мушкараца и жена без проводација - треба обратити пажњу на садржину огласа (“млада и лепа удовица”). Пажљиво избарани типови адвоката, трговца и ђака отварају заплет ка радњама подвале, преваре. Трговци и адвокати конотирају лаж, претварање, интерес, док ђаци подвале, шале (ђаци желе да се умиле младој и лепој газдарици не би ли дошли до бесплатног стана). На супротној страни је тип старог, проћелавог професора, који се не сналази најбоље и фокализује као жртва старије непривлачне удовице.

Тематско-мотивски сродан политичком заплету јесте социјални заплет Матавуљеве комедије *На слави*. Оквир радње чини сукоб занатлија Крсте и Јанаћка због слушкиње Маре, и цела та линија није предмет унутрашње фокализације, па је посредно театрализована преко дискурса ликова. Матавуљ користи ову споредну/оквирну радњу, ослобођену класичне конструкције заплета, да паралелно театрализује начин слављења Београђана. У интеракцији представника виших друштвених слојева, у првом реду Трифуна, Ристе и Мите, доминира лицемерје, корупција, неморал. С друге стране код занатлија и обичних чиновника приметна је чулна распусност, примитивизам, насиље. Обе радње сведоче о скрнављењу славског дана, који се своди на вашарско окупљање где се свађа, опија, тргује, мири, подваљује. Издвојен је тип саможивог, хедонистичког чиновника Тривуна, који протекцијама, корупцијом чува положај, али и фалсификовањем родбинских односа располаже туђим имањем. Комички тривун је занимљив и због снобизма (посећивање угледних и претпостављених), али и облапорности, која је карактеристична за тип паразита, слуге. И други Матавуљеви ликови слично су конципирани (Мита Отров) на основу класичног типа преваранта.

Прву фазу радње покреће мотив корупције, а потом се у другој фази заплет преусмерава ка превари, односно ка новом циљу – ловљењу богатог наследника. Сатира не обухвата само девојке удаваче, већ и њихове породице које афирмишу интересно склапање бракова под изговором бриге за будућност свог детета. Прихвата се за младожењу неугледни сметењак чије су главне препоруке богатство и лоше здравствено стање. Спољашњом фокализацијом скренуло се од потенцијалне сатиричке обраде теме корупције, партократије (напредовање на основу партијске припадности; додворавање власти) ка развоју перфидне подвале.

5. ПОЛИТИЧКИ заплет

Термином *политички* обухвата се не само политика, власт, већ и полицијски систем као део власти и регулатор политичког живота. С неједнаким успехом сатирички је театрализована борба партија, политички живот, систем

полиције, власти. Облици политичког заплета препознају се и у фолклорним комедијама избора за кмета, сукоби око избора.

Типска радња: борба партија, присталица; злоупотреба жеља амбициозних ликова.

Типски ликови: варалице (политички манипулатори), властољубивци, наивни чиновници, полицајци, леванте, резонери

Типске ситуације: априорности, инконгруенције, наметање кривице, избори, шпијунирање, достављање

Типске пререкe: неспособност, воља другог лика, незнање

Прва српска политичка комедија *Вучићевци и књажевци* Ђорђа Малетића, иако не припада реалистичким текстовима, театрализује аспурдне политичке острашћености, затим шпијунирања, потказивања. Редовно се у заплетима комедија јављају ликови из средњег слоја, који немају нити знања нити извесне социјалне умешности да би се бавили политиком, били део система власти, али се поред жеље хумористички театрализује увереност у своје способности. Развој заплета Трифковићеве комедије *Пошто-пото посланик* иде за тим да театрализује Поповића као неумесног кандидата. Важана је стога ситуација када пријатељ Петровић спори кандидатуру, али не наводи зашто Поповић није за посланика, што ће уосталом додатно испровоцирати радњу лика. Заплет се креће од ситуације наметања жеље за посланством (женина амбиција) до присвајања женине жеље. Међутим, овде се примарно фокализује ситуација погодбе (Поповић ће дати Јазавцу своју кћер ако победи на изборима), али не и ситуације предизборне борбе (дискурзивно представљене). Такве ситуације структурирају се у комедији *Ново доба* Милутина Илића. Приватизација власти, корупција овде је ублажена мотивом љубави. Народни посланик Тутимрак изгубио је поверење гласача јер се, по њиховом мишљењу, не залаже за њих. Жеља за сменом слаби кад се открије да му главни опозиционари дугују новац, те да је тутимтрак поднео тужбу, да би се став преокренуо Максимовом сплетком (тобожњи договор опозиционара са Тутимраком). Јављају се типови политиканата (бомбастична реторика, превага

личних интереса над општим, маска јавне речи), док се тип социјалисте у расплету комедије нарочито исмева.

Политичком заплету припадају и комедије које сатирички театрализују полицијски апарат. Поред неквалификованости, неспособности, кукавичлука, посебно се театрализује потказивање, репресивност (производња криваца, сумњивих). Овде нема бројних примера изузев *Капетан-Пантелијина посла* Годора Поповића. Заплет се структурира на основу радње капетана Пантелије, амбициозног и неспособног полицајца, који желећи унапређење, често диже потере за хајдучима (типолошки сродник Нушићевог Јеротија). Заплет настаје на базичној ситуацији забуне која се развија из ситуација достављања/шпијунирања. Долази до укрштаја радњи и жеља – глумци долазе у срез да би играли представу *Хајдуци*, а Пантелија жели да хапшењем хајдука дође до унапређења. За забуну је важна примитивност, неукост сељана који не повлаче разлику између фикције и стварности. Међутим, таква перцепција није довољно јасно театрализована, можда зато што би се и скренуло ка исмевању народа, сељака и ка комедији нарави.

Политичка тематика је с обзиром на позоришни дискурс (јавност приказа) и утицај власти веома ретка чак и касније у периоду Нушићевог стварања. Стога су се аутори довијали па су политичке мотиве (новац, власт, полиција, потказивање, репресија) узгредно провлачили репликама/коменатрима ликова или театарлизацијом одређених актера (судија, полицајац). Политичка тематика лако се може препознати у интеграционом заплету *Ђида* (избор за кмета), као и на нивоу мотивских целина других тематских заплета (*Два цванџика*). Издвојена је позиција кмета као сеоске власти, затим круг људи који одлучују о избору (угледни сељак, поп, учитељ), па ситуације завере (договори о погодном кандидату), план подвале, односно лажирања избора, такође и жива агитација против Маринка, што укључује и подвалу/манипулацију да су сви тобоже за њега. Нарочито се фокализује злоупотреба попштег добра (превара), егоцентризам, жеља за влашћу. Какаркетрситична је и ситуација, да након што је донета одлука и Андрија изгласан за кмета, следи трансформација лика од туњавог ка аутотетрализацији одлучности, строгости. Не схватајући да је уствари марионета, Андрија хоће да се покаже као

господар, као власт. Све ове ситуације, модели понашања, радње, јасно сатирички сенче парламентарни/политички свет.

6.0. Ликови тематских заплета

Српска реалистичка комедија театрализује ликове из више друштвених слојева, стим што превагу односе нижи слојеви. У варошким и градским срединама, нарочито Војводине, више друштвене слојеве означавају официри и властелини, ту су такође професори, богослови. Од Стеријине *Покондирене тикве*, јављају се типови малограђана и малограђанки који одећом, опхођењем (аутотеатрализација) желе да се издвоје из српске средине. Предњаче женски ликови, док се код мушкараца препознати малограђански стид од свог етницитета. (*Пошто-пото посланик*, *Проводације*, *У резерви*, *Адам и берберин први људи*, *Мандарин*, *Како се ко роди*, *Четири милиона рубаља*). Мушкарци виши друштвени слој којем не припадају, нарочито не културолошки, маркирају глумом (барон Голић, *У резерви*, *Север*, *Проводације*), одушевљавањем страним културама, присвајањем другости (кумови у *Мандарину*) или разметање образовањем као антрополошком посебношћу (Јанко, *Како се ко роди*). Кад је реч о женским ликовима помодара, примитиваца (стид од свог културног наслеђа такође је врста примитивизма, коју је још Стерија добро уочио⁷¹). Преовладава жеља за интересним браком који обезбеђује друштвени статус (Перса, *Мандарин*; Радићка, *Проводације*; Урзула, Пепика, *У резерви*; Фема, Меланија, *Адам и берберин први људи*; Стана, *Четири милиона рубаља*). У комедијама из кнежевине, краљевине Србије, поред ликова професора, доминирају практиканти, сељаци, занатлије, кметови, зеленашти. У свим регијама присутне су глаголљиве сплеткашице (*Проводације*, *На позорници и у животу*) и нарочито типови политиканта. Тип политиканта хумористички је перцепиран етичком тачком гледишта у Трифковићевим једничинкама (Спира Грабић, *Честитам*; Петровић, *Школски надзорник*). У *Школском надзорнику*, Ката прекорева мужа због неангажовања, односно само реторичког ангажовања, које кореспондира са театралношћу

⁷¹ Видети мој рад, Пејчић, 2012.

(суочавање са чињеницама, последицама, пререкама, деморалише тип политиканта).

Ката: (...) Састанете се на скупштинама: ћа-ћу, ћа-ћу... Ја преедлажем ово... Ја предлажем оно... Ограђујем се свечано... Сваки лични нападај одбијам од себе... Не дајмо се, браћо... Ми смо, браћо, Срби!.. Ето, то је све шта чините, а шта израдите? – Ништа! Било па остало на папиру!

(2; 2005: 80-81)

Овакав тип дискурзивно театрализованог политиканта касније ће се јављати у комедијама *Ново доба* (Тутимракова опозиција) и *Лена була*. Једновремено постепено се театрализују типови властољубаца, хохштаплера, вештих у злоупотреби положаја, наговештавајући галерију Нушићевих ликова (Петко, *Подвала*; Мата Оштроперић, *Два весеља*; Алексић, *По команди*; Васица, *Мој џеп*; Риста Опалић, Мита Отров, Тривун, *На слави*; капетан Пантелија, *Капетан-Пантелијина посла*).

Концепција ликова љубавних заплета баштини класично комедиографско наслеђе, али се уочавају и особености реалистичке поетике. Треба правити разлику, и ово важи за ликове свих заплета, између одређених комичких маски и реалистичких типова. Типични реалистички јунаци/ликови конципирани миметичким кодом (јунаци блиски савременом искуству) настају на комичком наслеђу, али махом задржавају извесне индивидуалне црте све до Нушићевих јунака. Поред класичних типова комичке традиције строги отац, хвалисавац, довитљив слуга, лакрдијаш, варалица (Фрај, 2000: 196-202) издвајају се и комичке маске настале на наслеђу комедије дел арте. Ради се о типизираним улогама, које нарочито Нушић развија (маска новца и власти, заблудела личност, аброноша, резонер). Оно што је Ан Иберсфелд приметила да текстуални лик никада није сам и да процедуре обликовања лика укључују и дискурсе који се воде о њему (1982: 93), важи нарочито за реалистички драмски лик. Тачке гледишта ликова важан су комуникацијски канал којим се може појачати контраст између изговореног и учињеног, између перцепираног и театрализованог, између аутотеатрализације и театрализације. Дидаскалије као аутономан театрализаторов глас могу открити поред изгледа важне информације о гесту, немој радњи (пантомимичне), начину

говора (интерпретативне), којима се обликује читање ситуације, тумачење лика у ситуацији. Најједноставнији су примери карактеризације са сменом говора за себе и гласног говора. Говор за себе открива мисли лика, намере, осећања, као део унутаршњег света и често у реалистичкој комедији, као имплицитни говор публици (метаататрална располаженост лика). Такав говор за себе удаљава се формално од форме парабазе, али задржава семантику контакта са публиком/читаоцима. Запажање Горана Максимовића о Трифковићевим јунацима важи за већину ликова српске реалистичке комедије. „За Трифковићеве комедиографске јунаке са једне стране можемо рећи да су типски ликови, који по мого чему подсећају на комичне маске европске комедије од античког доба до савремених дана, али су то са друге стране и типични представници свога доба, своје средине и националне групе“ (Максимовић, 2007: 133-134).

Ликови младих углавном припадају, како је и указано у претходном поглављу, маскама пасивних љубавника, које не одликује већи степен активности. У средишту театрализације заплета налазе се позиције родитеља и активних помагача. Антагонистичке позиције ликова не театрализују директне сукобе, већ више или мање изражено супротстављање помагача маскама оца породице (*Ново доба*, *Четири милона рубаља*, *Бидо*, *Шпикуланти* и интеграциони заплет *Подвале*). Наспрам ликова желилаца/љубавника позиционирају се такође млади, екстровертни пријатељи, који храбре љубавнике, изналазе могућа решења (*Четири милона рубаља*, *Ново доба*, *Бидо*, *Подвала*, *Шпикуланти*).

Зависно од структуре заплета љубавници могу бити и активни, али и тада се јављају типови помагача, као у Савићевој комедији *Добре воље*, *Отмици Драгутина Илића*, *У резерви* Мите Калића, *Цилиндру* (аноним), *Расејаном професору* Косте Николића, *Мандарину*, *Међу официрима* Лукијана Бранковића. Издваја се Ђорђевићева комедија *Сви смо измирени* јер се као активни помагач најпре јавља газдарица, па, ситуационо условљено (изненадни долазак стрица) и девојка.

У Трифковићевим комедијама *Избирачица* и *Пола вина, пола воде* маске љубавника су прилично активне и ниси сви носиоци врлина (Штанцика, Малчика; Лаза, Марија). Носиоци негативних особина поред једног од родитеља и маске противника, могу бити и ликови помагачи. Издвајају се комедије *Два весеља* и

Ново доба Милутина Илића. Мата Оштоперић превасходно припада маски зеленаша, али у последицама радње има функцију помоћника. Желећи да елиминише супарника, придобије удовицу и њено наследство, Мата помаже Милуну. С друге стране Максим Лудаја (*Ново доба*) је тип љубоморног мужа који се користи најпре маском сплеткароша (погоршање ситуације), а након препознања, преокрета и маску активног помагача (побољшање ситуације).

Супарници, односно младићи које фаворизују родитељи редовно су богати наследници (леванте, распикуће, трговци). Сложенији су карактери супарника у Калићевој комедији *Мој џеп*, Савићевој *Проводације*. Основне радње свде се на преваре, подвале, злоупотребу поверења. Активни супарници могу бити и карикатурално конципирани и амблемантичним именима као Максим у комедији *Бидо*.

Код Трифковића типови слугу су једнодимензионални (општа места о друштвеној позицији), док код каснијих аутора позиције слугу заузимају шегрти и ликови на нижој друштвеној лествици. Тако у једночинки *Цилиндар*, адвокатски помоћник, није пожељан за будућег зета. Сатирички израженија је ситуација пререке у комедији *Мој џеп*. Театрализује се власт новца, нов, капиталистички свет, где и отац и супарник ниподаштавају учитеље, професоре (мера вредности је материјалности, новцу).

Сава: Учитељи учени људи! Иди збогом!

Милица: Ко исмева знање, тај поштује глупост.

Сава: Какво знање! Ко ти данас разбира за знање... Пун џеп, то је знање, јер ко има у џепу, има и у глави.

(I, 3; 1887: 10)

Резонери и заблуделе личности редовне су српској комедији. Највише измена је претрпела маска резонера. Док је у ранијој традицији (Стерија) и у првим фазама релистичке комедије резонер био активан лик, значајније утицао на радњу, касније се већ у комедијама из средине осамдесетих година спорадично јавља, изразитије у кулминацији, али више није активно везан за радњу (*Проводације*). Има примера где се јавља само функција резонера, обично код слугу. Театрализује

се засебна позиција лика који са стране посматра збивања, изолован од страсти које управљају поступцима ликова.

Технике карактеризације како се комедија приближавала зрелој фази постају разноврсније. Тачке гледишта ликова (карактеризација са стране) и даље опстају важно средство споредних комуникацијских канала, али се води рачуна и о сценским чиновима ликова/драмском начину карактеризације, као и о језику. Тежи се миметичности поступака ликова, напуштању шаблонских односа. Вреди указати на Нену Веселићку, јунакињу комедије *Несуђени* Милана Јовановића Морског. У основи ради се о типу интригантиње мада „на крају комедије добија нешто од маске заблудјеле особе, која невољно пристаје да њени планови буду осујећени и да се ствари врате на пређашњу линију живота“ (Максимовић, 2011: 437). Међутим, театрализован је комплексан карактер који нажалост није довољно искоришћен за развој заплета. Довољно је указати на ситуацију да је мотивисано спопала Срећка да се жени, па потом да га током развоја присиљава да бира између женидбе њеном нећакињом и запослења Горњака. Изгледа да је постојала накнадна интервенција у тексту, јер се Нена најпре заузела за Горњака, а онда га једва прихвата за зета. Нена је врхунски манипулатор, редак у нашој комедији, нарочито међу женским ликовима. Оригинално је њено прво појављивање на сцени почетком другог чина. Прекоревајући своју кћер и нећаку, посредно најављује сплетку.

Нена: У ред, шљиварке! Зар је то лепо тако напустити друштво код стола. Шта ће на то рећи ваше ђувегије?

(II, 2; 2011: 35)

Морски следи Молијера, односно угледа се на структуру *Тартифа* где се о важном лику споредним комуникацијским каналима прослеђују информације, да би се развој заплета потом подредио Тратифовој радњи. Заплет *Несуђених* ипак остаје подређен трговцу Срећку Младићу (интерес радње заплета фокализован у односу на Младића). Развој зависи од последица Нениних намера, поступака, која сваку ситуацију настоји да искористи. Оригиналан је и несвакидашњи начин прихватања пораза (Белана и Срећко Младић су је прислили да одустане од њихове веридбе). Типска ситуација неуспеха, коју користи и Нушић, јесте изразита

емотивна реакција, очајање лика. Нена и ту ситуацију користи да пораз представи као врсту победе, као своју циљану радњу.

Нена: Господо и госпође, пријатељи и пријатељице! Ви знате, да је изненад најслађи зачинак друштву. У договору са мојим новим пријатељем, господином Младићем, ја сам вам спремила ту усладу за вечерас. Ја га јуче наговарах да се жени, а он рече, да нема срца, да га је страх, те тако се договорисмо да проба вечерас, па видите како је прекрасно играо заручника.

Гомила: Ох, та то је изврсно, прекрасно – сасвим нова мисао –

(III, 10; 2011: 109)

У зависности од типа заплета разликоваће се и техника карактеризације. За разлику од стереотипних ликова љубавних заплета, ликови социјални и политичких заплета више су индивидуализовани репрезенти одређене средине.

6. 1. Мотивација комичких заплета

У текућој критици, па и касније у литератури неретко је приговарано комичком систему мотивације. Мора се правити разлика између комичке и драмске мотивације. У комедији се театарлизује хумористичка оптика, те се даје одређена слика света која одудара од миметичке технике. Међутим, у реалистичким комедијама, миметичност није напуштена, већ прилагођавана. Бирани су ликови блиски савременом искуству, апстарховане одређене карактерне особине, а поступци преувеличавања примећују се у театрализацији ликова објеката радње. Због такве карактеризације, где је социјално-психолошка мотивација била веома важна, захтевала се логичка уверљивост, оправданост радње ликова. Као илустарција може се навести пример Глишићеве *Подвале*, где је критика указивала на одређене нелогичности у Пупавчевој, па и у Живановој радњи. Несклад између Пупавчевог понашања у селу и у граду мотивационо је поткрепљена карактером, али и коментаришућом тачком гледишта. Промена понашања може се прочитати из Нешиног питања (и констатације) и Пупавчевог одговора (имплицитног признања своје инфериорности).

НЕСА: (...) Који ти је враг? У Каменици си, човече, сасвим друкчији!

ПУПАВАЦ (*прибира се мало од забуне*): Друго је у Каменици, ћато брате, а друго овде... Слабо ти, видиш силазим овамо у варош, ап сам готово подивљао с оном простотом! Па онда друга је ствар кад сам тамо са својим познатим људима, а друго је овде где никог не познајем... па још непознато женскиње (...)

(II, 5, 1987: 210)

Поред тога, тип сељака који се не сналази у граду, испада глуп, што не значи априори да је у питању низак ниво интелигенције, није непознат комедиографској традицији. Реч је пре о осећању културне и образовне инфериорности лика у непознатој градској средини наспрам мештана театрализованом комичким настојањем да се апсорбује образац понашања и опхођења градске средине („молим фино“).

Треба нарочито имати у виду комичку тенденцију заплета којој се подређује систем мотивације. Узме ли се у обзир, рецимо, Змајев *Шаран*, може се приговорити томе како је Панта лако поверовао да је ископао рибу, али се заборавља да је тенденција комедије да исмеје одређен тип мушкараца (цандрљив женомрзац) и да афирмише жене, њихову интелигенцију (мада се овде више може говорити о лукавству).

Са развојем реалистичког драмског писма појачава се психолошки систем мотивације, али и даље опстаје хумористичко преувеличавање. Води се рачуна о ступњевитом развоју страсти ликова које ће довести до поремећаја устаљеног ритма живота у свету ликова (*Ново доба, Лена була, Срећа и људи*). У комедијама, нарочито каснијег периода, где се епизација подређује драмској техници у експозицијама се јављају само они мотиви и информације из биографија ликова који ће бити искоришћени за развоја заплета. Због тежње ка веродостојној мотивацији смањује се број изразитих комичких ситуација (неспоразуми, погрешни увиди, интерференција серија) а преовладавају ситуације причања (појашњавање радње, односа) и амбијенталне ситуације и сентиментални тонови (Савићеве и Калићеве комедије). Од комичког жанра чува се кодификован расплет (испуњење жеља, кажањавање негативних ликова, победа младости, правде).

У једноставним заплетима (једна фигура субјекта) казулани принцип обезбеђује логички развој. Код сложенијих заплета (више фигура субјеката) систем мотивације мора бити бриживији. Бира се одговарајућа ситуација која обједињује радње, интересе ликова или их заједно покреће. Кад аутори не знају како да драмски развију мотивацију прибегавају антиципацији, ретроспекцији, епским извештајима споредних ликова, нарочито тумачењима резонера. Одличан пример слабе комичке мотивације пружа Савићева комедија *Фрише фире*. Под слабом комичком мотивацијом подразумевам – неразвијање напетости и технику епизације након преокрета и у кулминацији и расплету. Ретроспективно се у кулминацији објашњава конструкција социјалног заплета (Младен је удесио са теткама да губе на картама не би ли се Спасићка раније вратила кући добре воље и затекла их у загрљају). Ретроспекција се драмски театрализује (избегнута је замка монолошког појашњења) једноставно формулом: питање – одговор – коментар.

Спасићка (*за себе*): Аха! Фрише фире, ето ми. (*Гласно*) Али сад сам вас ипак ухватила.

Младен: То сам ја тако наместио, да дођете, па да ме затечете код госпођице.

Спасићка: Како то?

Младен: Па моје тетке се нису хтеле више картати, а пустиле су да добијате, па да будете добре воље.

Спасићка: Гле ти мајстора! Па што сте се скрили?

Младен: Да изгледа природније.

(12; 1879: 26-27)

Монтажна техника је нарочито важна за комички ритам, поготово неких типова заплета (спирални, степенести) и о њој ће такође бити више речи у структуралној типологији. Ради се о посебно аранжираним ситуацијама („намештеним“) које не морају увек релистички, логички уверљиво происходити из ситуација. Нушић ће у каснијој фази избацити монтажну технику унутар сцена (изненадни услаци), али ће је задржати на нивоу радње (*Др*).

О систему комике мотивације, као и ликовима биће више речи током структуралне анализе. О комичким типовима, сижеима, карактеризацијама највише

је писано тако да се одређене анализе могу само унеколико допунити (комички типови напр), али се тиме не би пуно добило сем у обимности рада. Надаље, тематска нализа типских ситуација, препрека, ликова, радњи заплета методолошки је оквир за различите књижевнотеоријске приступе интерпретацији. С друге стране, тематска типологија само је увод у структуралну и статурално-семантичку типологију.

I СТРУКТУРАЛНА ПОДЕЛА

Прикази структура уобичајени су још од првих нараторолошких истарживања. Међутим, овде, с обзиром да предлажем испитивање међуструктуре драмског текста и с обзиром на динамику развоја заплета, графички прикази развоја одређеног заплета, односно позиционирања и кретања фигура нису неопходни. Могу бити корисни у анализи појединачних текстова или мањег корпуса текстова, али и тада би свака ситуација сегмент радње морала бити графички приказана. Осим тога, дошло би се у парадоксалну ситуацију да статика графичког модела настоји означити динамику развоја. Графички модели дати су само у теоријском делом да би визуелизовали основну путању фигуре субјекта, која је релевантна за дати тип заплета.

1.0. СПИРАЛНИ ЗАПЛЕТ

1.1. Експозиција и спирални заплет

Спирални заплет препознаје се у следећим комедијама: *Честитам, Француско-пруски рат, Љубавно писмо, Тера опозицију* (Коста Трифковић), *Сви смо измирени* (Велимир Ђорђевић), *Госпођица као сељанка* (Милорад Поповић Шапчанин), *Лена Була* (Илија Вукићевић), *На слави* (Симо Матавуљ), *Игра*

ватром/Неће да се противи (Милан Савић) и *Божихње прасе* (Петар Крстоношић). Начин театрализације спиралног заплета у овим комедијама стилски је прилично разнолик, што је донекле оправдано различитим типолошким статусом. Спирални заплет главно је обележје водвиља, жанра који је углавном потцењен у односу на друге врсте комедије (редовно фаворизовану комедију карактера). Поред водвиља овим заплетом користи се и комедија ситуације и заплета, али и нарави. Индикативно је да ниједан аутор после Трифковића није успео да достигне такав начин театрализације спиралног заплета. Приближили су се само Велимир Ђорђевић Милан Савић и Илија Вукићевић. Како је у комедији нарочито спирални заплет тесно везан за експозицију, овде ће се, не толико исцрпно, указати на тај однос.

Спирални заплет због ритма преокрета, технике домино-ефекта најчешће се паралелно развија са експозицијом, односно са развојном експозицијом (поглавље *Радња* →). Експозиционе информације прецизно се свде само на динамичке мотиве који ће потом усмеравати радњу. Од технике театрализације зависиће брзина, комички ритам радње. У Трифковићевој једночинки *Честитам* радњу отварају два епска монолога где су све информације неопходне за разумевање радње као и проблемске ситуације, а након иницирања заплета следи нови, трећи монолог. Три монолога нуде три тачке гледишта (жена, муж, стриц) о кафанским изласцима. Жена доживљава као немарност, муж као несташлук, док стриц вече са варошанима (реторичко надметање) перцепира као свој подвиг, победу.

У већини других комедија експозиција се театрализује паралелно са уводном фазом заплета. Бирају се свакодневно-просечне ситуације, односно амбијенталне сцене које уводне информације заснивају на контексту дијалога, одређеном мотиву. Тако у *Француско пруском рату* (надаље ФПР) мотив задубљености у новине, вести са ратишта, комички контрастира ситуацији спремања, ишчекивања гостију, будућих пријатеља и младожење. Фокусирају се оне ситуације, уводни моменти који ће сажетије, него што је случај са епском формом монолога, посредно дистрибуирати информације читаоцима, публици. Театрализацијом спонтаног прослеђивања експозиционих информација жели се маскирати театарски чин, што је једна од доминантних одлика реалистичког

драмског писма. Тако се оно што се театрализује сугерише као спонтано, супротно самосвести драме. Такве прогресивне експозиције карактеристичне су за реалистичку сцену-кутију, где „срушени/уклоњени четврти зид“ пружа војерски поглед. Симптоматичан је пример Савићеве једночинке *Игра ватром* (1905)⁷². Развој заплета и упознавање са комички светом почиње од Јулкиног признања рођаци Љубици да је лоше воље. Одатле следи развојна експозиција, прогресивним дијалогом (креће радњу, открива карактер). Сведене Јулине реплике, имплицирају питања, тако да се основна информација (размаженост, незадовољство складним браком, послушним мужем) посредно театрализује. Ситуацију причања отвара комичко упоређење брака са равницом да би се потом испресецано коментарима, дигресијама, потпитањима постепено сазнавало да муж Мирковић у свему угађа жени, односно да јој се никад не противи, што буну њену женску природу која несвесно тражи господара.

Јулка: А зар мислиш да мени невоље не долазе у посету?

Љубица: Да није било мало „неспоразума“ с твојим мужићем. Нова хаљина...

Јулка: Ни близу.

Љубица: Купатило...

Јулка: Није ни то.

Љубица: Онда не знам шта је. Мужа имаш најбољег на свету.

Јулка: Да, тако је.

Љубица: Чини ти сваку жељу или, као што људи веле, сваку ћуд.

Јулка (*уздане*): Да, тако је.

(1; 1905: 21)

Како у драми изостаје доминатна истанца као што је то приповедач, упознавање са средином, околностима препуштено је ликовима. Нажалост, у многим комедијама, и после Трифковића, имплицитно се уплиће драмска истанца, односно театрализатор путем монолога који је додељен лику, па се на тај начин, супротно реалистичкој поетици, непосредно/директно отвара сценски свет. Невеште су такође и оне ситуације причања, нпр. кад се сретну стари пријатељи, па

⁷² Прва верзија *Неће да се противи*, 1883.

приповедају један другом претходни део живота, и најављују своју радњу. Драмско прослеђивање информација посредним путем изузетно је важно за театрализацију спиралног заплета. За разлику од комедије *Честитам* (монолози), у ФПР упознавање са сценским светом театризује се постепено, посредно, кроз ситуацију спремања, постављања стола и незаинтересованости (читање новина).

(Ката и Марија забављене су око намештања стола. Петровић седи у ћошку, пуши из дугачке луле и чита новине.)

Ката: Тако!... Сад је све у реду! Сребрне кашике, шлифоване чаше, порцулански тањери, - све, не мож' боље бити. Само да нам је још каквог украса, да што леше изгледа.

Марија: Мамице, како би било да донесем она два црепа са цвећем?

Кара: То ће сасвим добро бити! *(Оде скакућући у другу собу.)*

Ката: Како је радосна! Е, боме, и треба да буде! Кад данас неће, на дан свога прстеновања, да када ће?!... Ал' ће то леп пар људи бити, господе мој! Све ће пуцати од једа док их виде наше фрајле и господичићи!... Е, што ћу вам ја? - Жените се, узимајте се, има још доста младих људи и девојака.

(...)

Петровић *(чита не озирући се)*.

Ката: Боже мој, Боже мој, каквог ти ја имам мужа! Ми се сви радујемо данашњем дану, а он забђ нос у новине, па га није ни бриге; *(окреће се њему.)* Море, Васо, чујеш ли ти?

(1, 2005:31)

Прогресивна експозиција слично се фокализује и у *Љубавном писму* (надаље ЉП). Иако се јавља ситуација причања, избегнута је замка да се структурира одвојена експозиција тако што је казивање Лазе Дражића о историји љубавног писма динамизовано брзим дигресијама (нестрпљивост, ужурбаност), Видићевим коментарима и закључцима (пресупозиција), те један исказ служи као шлагворт другом исказу. Тако се укрштајем реплика информације употпуњују формирајући целовит исказ.

Дражић: Теби је познато да сам ја још као неочеђен...

Видић: Дакле пре три месеца!

Дражић: Тако је!... имао неко мало познанство са госпођом Евицом.

Видић: Хоћеш да рекнеш да си водио љубав.

Дражић: Познанство, љубав, како се узме. Дакле, то је било као неожењен...

(...)

Дражић: Добро дакле. Пре три месеца, још као неожењен, водио сам љубав са госпођом Евицом.

Видић: Без знања њеног мужа?

Дражић: Ма наравно! Она ми је једаред и писала, онако као што се то већ пише.

Видић: „Дражајши Лазо! Ја те љубим!... Ја те обожавам, моја љубав... срце... верност... гроб... смрт.“

Дражић: Тако, тако, на ту форму!

(5, 2005:139)

Међутим, оквирна радња – дописивање Евице (Видићева сестра) и Милана – такође има своју експозицију, али одвојену. Монолошким путем даје се предрадња, дописивање младих, стид, тајновитост. Слугини (Јован) монолози ту су да поред агнегдотског дискурса о друштвеној хијерархији (слуге – министри) информативно повеже оквирну радњу без заплета са спиралним заплетом.

Код каснијих аутора очевидан је проблем спонатног, посредног отварања заплета, па формално гледано долази до колебања између прогресивне и одвојене експозиције. Како ће показати анализа Шапчанинове комедије, не само да се нарушила структура спиралног заплета, већ је и театрализована одвојена експозиција. Ту се одвојеном експозицијом театрализује свакодневни дан у дому Муромског, али већ у другој појави долази до иницирања заплета (најпре слушкиња почне казивање о Алексеју, потом ће је развити Шабачкин). Информације се постепено, углавном посредно дистрибуирају тако да се не нарушава ритам, који ће касније покренути заплет. Добра мотивација (раз)говора о трећој особи женском љубопитљивошћу театрализује се на основу предрадње (бал код Берестова).

Лизавета: Ти си уздисала?

Наста: Будалаштина, милостива госпођица.

Лизавета: Ја и не велим: мудрост.

Наста: Трофим... то јест Јегор и Петруша... управо, ваша милост знате.

Лизавета: Ја ништа не знам.

Наста: Да, ваша милост не зна, управо, ваша милост, знате да је јуче био имендан Поварове жене.

(I, 2; 1995:9)

Касније ће Матавуљ, Крстоношић, Илија Вукићевић шире зановати радњу експозиције, чак и укључивати мотиве (Матавуљ) који неће бити у вези са радњом заплета. Како се са овим ауторима комедија приближила зрелој фази, то су и аутори већи простор давали амбијенталним сценама. Желело се театрализовати свакодневни-просечни дан, а нарочито се истицала мирна атмосфера да би радња заплета била наглашенија. У Вукићевићевој комедији *Лена була* (надаље ЛБ), нетипично за једночинку, театрализована је одвојена експозиција. Ситуација ишчекивања повратника из рата (овде не свакодневног, просечног амбијента) развија сценске ситуације нестрпљења, славља, заљубљености, расејаности. Посредно отварање сценског света, касније ће бити спорадично напуштено монолозима, говорима за себе. У експозицији, напротив, заљубљеност девојака комички се театрализује „разговором глувих“ и подврстом ситуације априорности (два нивоа комуникације). Тако се једновремено дистрибуира заљубљеност девојака, затим и нестрпљење да што пре угледају своје младиће.

Драга (*Уз рад*) Има већ година дана како га нисам видела.

Мила: Кога!... Зар Пају?

Драга: Та откуда Пају?!... Њега знаш и не знам, већ Стеву!

Мила (*Расејано*): А да!... Имаће толико.

Драга: Сигурно се изменио!?!... Како да кажем, сигурно је старији...

Мила: Ко? Зар Паја?

Драга: Та није, већ Стева!

(2; 1994:10)

Код осталих аутора жеља да се театрализује обухватнији свет води честим дигресијама. Активирају се мотиви само на нивоу приче не и радње заплета, стога се и спирални заплет спорије развија. Да би се брже дошло да ритма спиралног

заплета, прибегава се у експозицији монолозима, говорима за себе (*Сви смо измирени*). Монолози су рефлексивни и приповедно стилизовани, а ликови су инструменти, замене театрализаторовог гласа. Тако се показује значај експозиције, њене адекватне театрализације (нарочито прогресивне експозиције својствене спиралном заплету) за разумевање и анализу заплета.

1. 2. Покретање/ротирање спиралног заплета

Иницирање заплета у највећем броју комедија театрализује се у свакодневно-просечном амбијенту, који Фрај дефинише као „стабилан и складан поредак“. Покретачки импулси у спиралном заплету готово увек темеље се на страстима, које воде ирационалним поступцима ликова, а затим консекутивном и сукцесивном ситуационом низу. У свим тим случајевима јавља се техничко средство покретања радње у одговарајућем смеру. У теоријском, уводном делу рада предложио сам термин ОКИДАЧ. Иако у неким случајевима радња може бити покренута услед дејства спољних чинилаца, односно догађаја, ОКИДАЧ је и тад страст ликова (*Тера опозицију*). Као ОКИДАЧ радње може послужити крутост (Бергсон), поринутост ликова у свој ситем мишљења. Окидач се може јавити и као фигура међуструктуре у случајевима кад ту функцију попуњава одређени лик. Међу окидаче и техничка средства покретања спиралног заплета иду преваре, подвале, лажи, глума, режија погледа. Други начин покретања спиралног заплета јесте одговарајућа динамичка фигура (режисер, интригант, коректор).

Приликом дефинисања иницирања заплета треба правити разлику између драмске/комичке технике, средстава и поступака. У драмску технику укључен је аранжман сцена, ситуација (консекутивност, сукцесија, симултаност, јукстапозиција), затим техника грудве снега, домино-ефекат, режија погледа, монтажа. У драмске, комичке поступке убраја се градирање, паралелизам, „грудва снега“, „систем опруге“. Средства иницирања заплета често су техничка – писма, предмети, лажи. Спирални заплет има још једну специфичност – технику домино-ефекта. Једна ситуација, мотив, реплика, поступак, покреће низ реакција и контраакција ликова, па се радња развија по инерцији.

Експозиција ФПР наглашава „складан и стабилан поредак“ те се театрилизацијом искакања истиче доминација покрета, конфузије, ирационалности која господари ликовима. Иза привидно хармоничних односа откривају се потиснуте зауздане страсти. Очеви, Поповић и Петровић, преокупирани политиком, нетолерантни за друго, другачије перцепирање, дозвољавају да страсти толико овладају да чак прекину/раскину веридбу. Сличан идеолошки сукоб, преокупираност политиком очева присутно је и у Шапчаниновој *Госпођици као сељанци* (Берестов и Муромски, помодар и патриота). Почетак конфликта и цела та ситуација сегмент радње театризује се градирањем, појачавањем сукоба, постепеним, али брзим сменама реплика, односно користи се техника грудве снега. У аранжману ситуација препознаје се консекутивни низ, а радња се театризује техником домино-ефекта (пренос сукоба са очева на супруге, потом лудички и на децу). У конфигурацији ликова, аранжману сцена јавља се ривалски паралелизам ликова (задубљеност у новине, инсистирање да супарник чита друге новине). У другој Трифковићевој комедији *Љубавно писмо* фокализовано је трофазно, подробно мотивисано, покретање заплета. Као ОКИДАЧИ радње јављају се четири ситуације. Најпре Евица, Видићева сестра, даје писмо слуги Јовану, који у том моменту спава огрнут Видићевим шлафорком, да однесе њеном драгом. Јукстапонирано следи друга фаза иницирања, долазак Лазе. Лаза моли Видића да врати љубавно писмо Евици, бившој симатији. Изразити ОКИДАЧ радње заплета јесте ситуација кад Марија (жена) угледа „нешто“ у Видићевим рукама (муж) и потом пронађе Евичино писмо у шлафорку. Овде се јавља техника *режија погледа*. У тренутку кад Видић упали свећу, покуша да запечати писмо појави се Марија, те се сцена чита њеним очима. Померање унутрашње фокализације омогућава конструкцију читаве серије ситуација априорности (закључивање унапред на основу виђеног). Та кључна ситуација за конструкцију, покретање заплета даје се у пантомимичној дидаскалији. Следећа, консекутивна, ситуација испитивања динамички се театризује формулом: питање – збуњен, контардикторан одговор – коментар у *говору за себе*.

МАРИЈА: А шта ти гори свећа?

ВИДИЋ: Свећа? А где гори? Ха, ха, ха! То је баш смешно, кад на дану гори свећа.

МАРИЈА (*за себе*): Нешто је ушепртљио! (*Наглас.*) Да ниси печатио писмо?

ВИДИЋ: Ко? Ја? – Боже сачувај! Упалио сам цигару.

МАРИЈА: Та ти не пушиш!

ВИДИЋ: Не пушим? – Имаш право! Ја сам на то сасвим заборавио.

(7; 2005: 141)

На основу ситуације закључује се да Марија није све видела, односно да није видела писмо. Техника *режије погледа* подиже напетост екстерног комуникационог нивоа (читаоци, публика), као могућност која није искоришћена. Сазнање лика одлаже се, помера на ситуацију када претреса мужевљев шлафорк и пронађе писмо. Техника *случаја* поред технике режије погледа кључни су чиниоци за структурирање спиралног заплета. Док су средства иницирања заплета у ФПР сведена на страсти (политика, новине/вести), дотле је у ЈП употребљен сложенији механизам (режија погледа, случајност, писмо, априорност). У једночинки *Честитам* иницирање спиралног заплета темељи се на ситуацији причања, техници априорног закључивања, ограниченог знања ликова, које је подређено знању читалаца/публике (стога се прибегава епским уводним монолозима). Застој информација у породичном кругу (служавки није представљен гост/стриц, муж је целе ноћи био одсутан) мотивише технику априорности. Ситуација причања динамизована је кратким репликама, питањима. Ситуациону формулу чини: питање, сажет, прецизан одговор (неутралан тон), коментар (априорност). Служавка кратко одговара, из своје тачке гледишта даје прецизне, јасне информације. Међутим, из позиције мушкарца, изјава да су се господин и госпођа пољубили тражи експликацију (како?) у супротном помишља се на еротски/љубавнички пољубац. Оваква Стевина перцепција мотивисана је и целоноћним неспавањем, мамурлуком и у таквој околности страсти природно лакше долазе до изражаја. За разлику од ФПР где се иницирање заплета театрализује консекутивним низом, овде је сведен на једну сцену активираним фигуром окидач, коју попуњава собарица (у последици радње собаричин говорни чин изазива учинак карактеристичан за сплеткашицу). Касније ће, кад се радња

захукта, собарица попуњавати фигуру интриганта (перманентно погоршање односа)

Спирални заплет може се покренути и фигурама интриганта, режисера, али и коректора. Савићева једночинка радњу отвара иницијативном ситуацијом (незадовољство браком, жеља за променом), коју уместо блокираног субјекта (Јулка) покреће фигура режисера. Најпре се у првој фази заплета театрализује Мирковићева послушност, односно тестира се пред Љубицом приврженост жени, повлађивање њеној вољи. Изабрана је одлична психолошка ситуација неизвесности, где напетост расте јер лик (Мирковић или Јулка) треба да донесе одлуку. Она га задржава намерно, док га очекује озбиљно болестан човек. Мирковић тек говором тела, гестом (гледање на сат) посредно изражава своју вољу. Ситуација искушавања театрализује се сменом тихог и гласног говора (Љубица и Јулка). Радња се потом монтажном техником развија и домино ефектом и грудвом снега. У *Леној були* Илије Вукићевића хармоничан, складан поредак, ситуацију ишчекивања повратка вољених младића из рата, нарушава долазак вербално маскираног Паје, као гласника (игра улоге, глума) да се Стева верио лепом булом, а можда и Паја, што код девојака (најпре Драге, па Миле) изазива пометњу. За разлику од Трифковићеве једночинке *Честитам* где се као ОКИДАЧ радње заплета јавља непрецизна информација у једној сцени, овде је преношење лажне информације свесни, вољни чин. Као и у Трифковићевој једночинки и овде се потом аранжира консекутивни низ домино-ефектом. За ритам спиралног заплета важно је имати у виду да се ликови, иако нису активни као субјекти, након што их ситуација помери из свакодневно-просечног стања (лежишта), не предају, већ настоје да ситуацију измене. Из тог покрета, наглашене тактилности (тело у простору, кретање ликова) редовно се бира транзитни простор, где је промена конфигурације ретко увек мотивисана. Чак и код Трифковића радња заплета развија се у спиралном потезу, кривудајући, па главном бар у једној промени лик репликом настоји да оправда улазак/излазак. Поред лика-режисера и средства преваре и лажи, кључна је ситуација причања. Међутим, она није прочишћена, сведена на најбитније реплике, као у једночинки *Честитам*, већ приповедно стилизована, театрализована доминатном фигуром причаоца (доминација

молошке форме). Пајино приповедање о рату, познанству са булом динамизује се *говорима за себе*. Овај тип говора у функцији је метанаративних коментара, као комичко поигравање логиком приче (иронизација вероватности, стварности - лето, зима, време радње). За превару, лаж важно је на који се начин саопштава, пласира као и којим ликовима и у каквој ситуацији.

Још једна једночинка користи лаж као главно средство иницирања спиралног заплета. Реч је о мало познатом аутору Светиславу Ђурђевићу и комедији *Сви смо измирени*. Радњу овде не отвара хармоничан, стабилан поредак. Активирана лаж о женидби (интерпретирана као тобоже шала) у предрадњи тера Владимира да непромишљену лаж поништи стварном женидбом газдаричином рођаком и тако избегне непријатности приликом сусрета са стрицем (губитак новчане помоћи, наследства). Иако постоји жеља лика, она још није прешла у категорију намере, па фигуру ОКИДАЧА радње најпре попуњава Милорад, подстреком да се ожени и спасе евентуалних последица. Потом газдаричино питање („Да нисте заљубљени“) омогућава Владимиру да изрази жељу и склопи план. Међутим, иако овим делом радња указује на план, радњу субјекта, након иницирања заплета, *случај*, важно средство спиралног заплета, преусмераваће радњу у другим правцима, односно ситуација ће се отети контроли. Стога је и аранжман ситуација подређен сукцесији, а консекутивност ће се јавити тек у завршној фази. У Крстоношићевој комедији *Божихње прасе* „покретачки моменат“ (Арчер) такође припада предрадњи. Ради се о подвали (замена прасета главицом купуса и цвеклом). Други чинилац подвале јесте виђење лика (когнитивна тачка гледишта), техника априорности. Кафанска шала, штос (Тома Јефремовић, власник кафане, послужио је газда Вулово прасе) тумачи се као подла превара. Ситуација да ће Божићњи ручак бити без печења разбесни газда Вула, па стога најури газдиног сина, просца своје кћери. Од те ситуације сукцесију и јукстапозицију експозиције и почетка заплета смењује бржи ритам консекутивног и сукцесивног низа. Инерцију радње прати динамика промена конфигурације ликова (отказ веридбе, брачни сукоб, претња разводом, могућност физичког обрачуна са кафецијом).

Сложенији су примери спиралног заплета у Шапчаниновој комедији *Госпођица као сељанка* и Матавуљевој комедији *На слави*. Ради се о заплетима са

активираним функцијом субјекта у првој фази. У Шапчаниновој комедији најпре се издваја проблемски чвор (нетрпељивост газда, комшија, њихових слугу), потом се заплет иницира ситуацијом причања, која се селективно дистрибуира репликама, упадицама по формули: питање/знатижеља, одговор, коментар причаоца – коментар слушатељки. Лизаветин секундарни циљ, план, жеља да упозна лепог властелина Алексија, остварује се техничким средством – глумом/игром улоге (вербално, физичко и идентитетско прерушавање). У иницијативној ситуацији Лизавета је у позицији субјекта, али потом се радња одвија спирално, отимајучи се контроли лика, господарећи тако да су радње изнуђене. Ликови својим поступцима настоје да контролишу збивања, али ситуације надвладавају. У Матавуљевој комедији *На слави* заплет покреће доносилац вести, коректор заплета Мита Отров. Тривунова жеља, па намера да покуша да се корупцијом додвори новом начелнику Ристи Опалићу, такође ће га потом од субјекта учинити објектом театрализације. У овом случају не ради се о лажи, подвали, превари, маскирању/глуми. Чак ни одређена страст не покреће лик, већ његов страх, брига због евентуалног угрожавања лагодног и угодног живота где је једини проблем преждеравање. Иницијативном ситуацијом театрализује се (не)очекивано наименовање новог начелника Ристе Опалића, Тривуновог претпостављеног, уједно и политичког ривала (окидач). Алузије на политичке сплетке театрализатор маркира дискурсом ликова (нико није ни помишљао на Опалића) и новинским написом (из контекста сазнаје се да ће опозиционе новине другачије пропратити наименовање). Прву фазу радње покреће мотив корупције, а потом се у другој фази заплет преусмерава ка превари, односно ка новом циљу – ловљењу богатог наследника. Посебан је случај иницирања заплета у Трифковићевој једночинки *Тера опозицију*. Покретачки импулси долазе споља, односно зависе од спољних чинилаца (зидања, обуставе градње позоришта). Мајстор Ћира, који је склон супротстављању, дозвољава да страсти завладају, па кажњава сваког ко се противи позоришту (ћерку, шегрта, жену, муштерију). *Говори за себе* ту су да изнесу ток мисли, начин перцепције лика, односно да мотивишу поступке. Иницирање заплета као и потоњи развој театрализује се домино-ефектом.

1. 3. Драмска фокализација

Уз незнатна оступања у спиралном заплету спољашња фокализација радње делимично се поставља у односу на лик или групу ликова, који ће потом бити објекти театрализације. Унутрашња фокализација у тим случајевима је скоковита, обухвата више ликова, некад и наизменично, али у основи остаје усклађена са спољашњом. С друге стране неутрална позиција спољашње фокализације приметна је у оним комедијама које објективистички желе да изложе одређене страсти и мане ликова. У тим комедијама ликови су објекти сатиричке и/или хумористичке театрализације. У ФПР унутрашња фокализација радње заплета није постављена ни на једну позицију. На сцени се јављају три пара (очеви, мајке, деца/вереници). Спољашња фокализација прочишћава информативни, епски материјал до детаља свдећи га само на неколико сукцесивних и консекутивних ситуација сегмената радње (надаље сср). Ослобођена монолошких епских канала радња заплета усмерава се ка базичној/макроситуацији – отказ веридбе због политике. Наравно, базична ситуација не мора увек бити примакнута расплету као у овом случају, некад се јави и као почетна фаза залета, нпр. у ЛП – скривање љубавне прошлости, писма, такође и у Крстоношићевом *Божихњем прасету* – подвала (главица купуса уместо прасета). У ФПР радња се усмерава ка базичној ситуацији при чему се издвајају подређене, ситуације сегменти радње. После експозиционе ситуације (ишчекивање гостију, занесеност Петровића политиком), следи ситуација идеолошког „сусрета“, најаву сукоба очева, на супрот наочиглед хармоничном односу мајки и младих (1), па распламсавање сукоба и отказивање веридбе (2), потом се сукоб преноси, пресликава и на мајке (3), да би га тек лудички иронизовали млади (4). Доминира консекутивни низ и техника грудве снега (градирање сукоба), тиме се надомешћује ритам преокрета. Радња од повољне ситуације (веридбени ручак) скреће у неповољном правцу по младе, који својом игром/глумом успевају да радњу врате у оквире складног поретка. Овај тип Трифковићевог спиралног заплета, поред одсуства динамичнијег кривудања радње (ритма преокрета), користи се карактеристикама субјекта. Како функцију субјекта радње заплета одликује жеља која прелази у намеру, предузимање радње,

постојање планског циља, овде радња младих (Марија и Милан), као ни циљ, није планска, пројектована, већ је изнуђена неповољним развојем ситуације. Њихова игра припада контраакцији. Спољашњом фокализацијом радња заплета лишена је опширних, епских информација, које нису у тесној вези са радњом. Изабрани су само они подаци (однос младих, социјални положај очева, укус мајки и то театризовано спонатно путем сукоба, свађе) који су релевантни за радњу. Унутрашњом фокализацијом прати се поставка приче, радње, па фокус мења позиције. Најпре се изоловано фокализују парови ликова (дуо-сцене), да би, како се сукоб појачава, унутрашњи фокус повлачио ка панорамском погледу обухватајући целу групу, једино се у 4. приказу изоловано фокализују млади како најављују игру. Развоју заплета техником грудве снега (нарастање проблема) доприносе етичке тачке гледишта. Перцепција очева и мајки изразито субјективна, сигнализира скучен, затворен свет, неспреман за компромисе. И у једночинки *Честитам* спољашња фокализација је такође постављена у односу на базичну ситуацију, односно није заузета одређена персепктива лика. Такође и овде изостаје ритам преокрета, типичан за спирални заплет. Унутрашњом фокализацијом обухвата се више ликова, у првом реду муж, жена, стриц. Консекутивни низ ремети се сукцесивним ситуацијама и јукстапонираном сценом са бербериним. Иницирање заплета аранжирано је консекутивним низом, да би потом следећа сср била театризована сукцесијом (долазак Спира Грабића, монолог) и јукстапозицијом (бербер, писање честитке на полеђини писма). Ритам заплета користи се домино-ефектом. Сукоб смењује забуна, неспоразум који ставља у покрет ликове, а заплет се развија по инерцији. Различите емоције покрећу ликове (бес, забринутост, страх) које мотивишу ирационалне радње. У почетној фази заплета унутрашњим фокусом везаним за мужа, жену и стрица уобличава се ситуација априорности (муж мисли да га жена vara, жена мисли да је муж пошао да се убије, а стриц је убеђен да синовац хоће да га убије). Три одвојено фокализована лика имплицирају форму ситуационог троугла. За разлику од ФПР овде је употребљена техника монтаже. Забуна се темељи на основу служавкине неинформисаности. У току вечери кад је Стева био у кафани дошао им је у посету стриц Спира да би ујутро Мара одлучила да напусти Стеву (мужа). Поклапање таквих случајности, уз служавкину

интерпретацију основа је комичке забуне. Сцена-кутија театрализује се као транзитни простор где су ликови кретањем (мотивисаним уласцима, изласцима, присутношћу) изложени неутралној позицији унутрашње фокализације све до кулминације (ансамбл конфигурација). За разлику од ФПР тачке гледишта ликова у експозицији, почетној фази заплета претежно су епске, коментаришуће (доминација монолога), а потом долази до изражаја етичка и психолошка (процена ситуације, ликова, коментари, осуде, бес, страх). У једночинкама *Љубавно писмо* и *Тера опозицију* спољашњим фокусом прича, радња се театрализује у односу на лик. Међутим, и овде се задржава објективна перспектива, јер унутрашњи фокус није у том делу усклађен са спољашњим, а такође ти ликови нису субјекти. Спољашњим фокусом у ЛП театрализација радње подређена је Лази који жели да се ослободи писма, јер би га могло довести у непријатну ситуацију, али посредством унутрашње фокализације као базична ситуација препознаје се сумња у неверство мужа. Заплет се усмерава ка разрешењу проблемског чвора у односу на Лазу. Овај начин театрализације разликује се од оне у комедији *Честитам*. Тамо радња није подређена Стеви јер радња од почетне ситуације скреће у другом правцу. Унутрашњи фокус помера тежиште ка другим ликовима, скрећући од лика до лика. Објективистичка театрализација почива на померању углова унутрашње фокализације, брачним паровима, паралелизмима. Најпре очајава једна жена па друга, комику образује систем тешења, односно одсуство емпатије (док ситуација лично не погоди, лик јој не придаје значаја). У овом спиралном заплету сср подређене су ритму преокрета. Најпре Видић кријући писмо доводи себе у незгодну ситуацију (1), потом проналажење љубавног писма у шлафорку (2), па „тешење“ пријатељица (3), радња се потом пење ситуацијом „саслушања“ Дражића (4), да би у кулминацији након међусобног оптуживања Дражића и Видића (5) прибегавши лажи Дражић дошао до истине о том пронађеном писму (ауторка је Видићева сестра). И у овој комедији јавља се техника забуне на основу имена (Евица је бивша симпатија Дражићева, а тако се зове и Видићева сестра). Забуни је допринео и слуга Јован који је у Видићевом шлафорку заборавио Евичино писмо. С обзиром ритам преокрета – радња скреће у неповољном, па у повољном правцу по ликове мужева и жена, и скоковиту унутрашњу фокализацију, Трифковић је овде

прибегао сукцесивном аранжману. Ситуације излазе директно једна из друге али се више линија радње укршта, пресеца. Тачке гледишта и овде су чиниоци комике и напетости. Жене доносе брзе априорне судове. Насупрот њима Дражић по сваку цену жели да се ослободи кривице, користи се лажима, оптужује Видића чија је етичка тачка гледишта изражена (жели све да призна). ЉП специфично је и због оквирне радње, веома ретко фокализоване. Наиме, млади пар Милан и Евица, Видићева сестра, скривају своју везу. На основу епских тачки гледишта Евице сазнаје се историја односа, тајних састанака, љубави, али нема суштинске пререке (ако се не узме у обзир да Евица стрепи како да саопшти брату) ни субјекта (нема изражене радње; овде не спада заказивање састанка), једино постоји потенцијални циљ – брак. Гушћом фокализацијом могао се структурирати интеграциони заплет, који би такође, што је овде и случај, допринео срећном расплету. Овако спољашњом фокализацијом театрализоване су само две, али кључне ситуације, које омеђују радњу спиралног заплета (експозиција и расплет). Сличну лабаву оквирну радњу, али без структурне везе са заплетом, употребио је Матављ (*На слави*).

У једночинки *Тера опозицију* спољашњи фокус је у већој мери одређен у односу на лик (мајстор Тири). И у овој комедији спољашњи фокус је скоковит (наизменично се умеравља на више ликова), али разлика у односу на друге Трифковићеве комедије је што је позиција фокализованог лика уједно и објекат театрализације. Тирини ирационални поступци (свако ко је против градње позоришта, његов је непријатељ) мотивисани су опозиционим ставом, боље рећи склоности да контрира већинском ставу. Тако отказује већ уговорену веридбу ћерке и свог шегрта, свађа се са женом, одбија муштерију. Унутаршњи фокус благо фаворизује младе, па се ту јавља консекутивни низ – изјава љубави (1), одобравање мајке (2). Ове фазе сср повезује техника режије погледа. Разговор Катице и Мише (план како саопштити родитељима) из прикрајка посматра мајка Јеца. Откриће се тек у комичној сценској ситуацији кад Миша крене да пољуби Катицу. Одатле консекутивност смењује јукастапозиција (монолог Тирин; вест да је стала градња, одбијање Муштерије), па се унутрашња фокализација усклађује са спољашњом (везана за мајстор Тиру). Такође и овде изостаје обрт, али ритам радње обезбеђује градирање, односно техника грудве снега. Радња од повољне околности (мајка је

дала пристанак) скреће ка све неповољнијем (Миша жели да напусти мајстора и Катицу), дакле иде се ка потенцијално трагичком исходу све док поново спољашња радња (наставка градње) у кулминацији не преокрене ситуационе односе у повољном смеру. Театрализација зависи од Тирине етичке тачке гледишта.

Драмска прича Савићеве једночинке *Игра ватром* постављена је у односу на размажену Јулку. Техникама фокализације театрализују се последице радње, Јулкине чежње за узбудљивим брачним животом. Да је драмска прича постављена у односу на њену позицију, лако је утврдити у овим случајевима кад лик изражава жељу (други покреће радњу) око које се развија потом заплет. Унутрашњом фокализацијом, као и избором делова приче спољашњом фокализацијом само се пришло субјективистичкој театрализацији. Развој заплета унутрашњом фокализацијом готово равноправно театрализује ликове. Посебним филтрирањем драмска прича је сведена, у потпуности, као и код Трифковића, подређена развоју заплета. Делови приче (већи временски распон који обухвата најраније догађаје) и предрадње (догађаји који непосредно претходе радњи) сведени су само на назнаке, које се спорадично током радње откривају. Добром фокализацијом догађаја, нарочито базичне ситуације (безразложно незадовољство мужем) молекуларно развија низ ситуација сегмента радње. Након покретања заплета (игра удварања), седи ситуација кајања (Јулка) и очаја (Мирковић) која се заокружује нехотичним удварањем Љубици (2). Монтажним поступцима (долажење ликова на сцену у тренутку кад је неопходно подићи комичку напетост) и нарочито режијом погледа надаље се ситуација игре отима контроли. Нарочито након Јулине контрарадње, покушаја да се уравнотежи ситуација, и тражења да се сад Николић удвара Љубици (3). Ситуације ипак загосподаре ликовима, нарочито кад Мирковић угледа да се његов пријатељ сада устремио на Љубицу (4), што доводи до сукоба. Техником паралелизма театрализују се симултане ситуације свађе Јулке и Љубице и Мирковића и Николића (5).

У Вукићевићевој једночинки *Лена була* напушта се објективистичка театрализација. Спољашњом фокализацијом театрализација се подређује позицији Паје, који лажима изазива забуну пометњу из жеље да се нашали, а и да се реваншира другу Стеви. Унутрашња фокализација међутим и овде скреће у правцу

ликова објеката театрализације (Мила, Драга). Паја није у позицији посматрача пометње као што је то Срећко у Ћоровићевој комедији *Поремећен план* (*Степенести заплет* →). Након веће сср, односно ситуације причања није више физички присутан све до кулимнативне сцене где ће се демаскирати. Потом се ситуација сегмент радње (бес, поетра) театрализује консекутивним низом све до доласка Стеве и сукцесивног низа ситуација (разјашњење) и успоравања ритма. Ритам се ни овде не постиже преокретима, већ кретањем ликова, јурњавом, мимоилажењем, затим паралелизмима, разговором глувих и техником домино-ефекта. Од експозиционих ситуација па све до кулминације у дуо-сценама заљубљених Миле и Драге преовладава комички поступак *разговор глувих*, који ће након вести да се Стева загледао у булу, послужити за још већу пометњу (Драга говори о Стеви, а Мила схвати да је и Паја изневерио) и убрзавању радње.

Водвиљска јурњава, пометња одликује и Матавуљевој комедију у три чина *На слави*. Спољашњом фокализацијом театрализује се радња која делом прати брачни пар Рогих (Тривун и Перса) и комички учинак највише рачуна на реакцију ликова, нарочито Тривуна на превару, подвалу. С обзиром на то да је прича постављена у односу на њихову позицију, очекивано је било да унутрашња фокализација буде *доминирајућа*, односно везана за превареног (Тривуна) или варалицу (Опалић) као објекат радње. Међутим, театрализација није подређена одређеном лику. Скоковит унутрашњи фокус (обухвата наизменично Тривуна, Перу, Миту Отрова, начелника Опалића) омогућава објективистичку театрализацију у чијем средишту су Пера и Перса као објекти радње, хумористичке оптике. Спољашњом фокализацијом издвојене су неколике кључне фазе приче као веће целине приче. Стога су честе епске тачке гледиште (предрадња, однос богатог наследика Пера и његовог штићеника Тривуна, политичке махинације, посећивање слава итд). За спирални заплет необично је активирање елипсе (значајнији временски проток између другог и трећег чина) и изостављање важне фазе приче. Милан Ракић је донекле био у праву када је истакао да се неке од главних фаза радње „дешавају иза кулиса“ (2009: 336). Оквир радње чини сукоб занатлија Крсте и Јанаћка због слушкиње Маре, и цела та линија није предмет унутрашње фокализације, па је посредно театрализована преко дискурса ликова. Ово је и добар

пример догађаја у функцији амбијенталних сцена. Низом ретко фокализованих догађаја оквирне радње, ослобођене класичне конструкције заплета, паралелно се театрализује начин слављења Београђана. У другом чину устаљује се објективистичка театрализација. Услед присутности већег броја ликова на слави код Опалића користи се техника утишавања дијалога (мотивација увођења нових ликова на сцену регулише се незнањем одређеног лика).

Након експозиције информације су претежно управљене на Тривуна и његову будућу радњу (подмићивање свог надређеног). Већ у другом чину комбинује се *променљива* (обухвата више ликова везаних интересом – Риста, Мита, Јованка, Ангелина, Тривун) и *измештена* (везана за Перу)⁷³. Тек у трећем чину успостављена је равнотежа између фокализација, па се у потпуности устаљује *доминирајућа* (везана за Тривуна). Резултат радње ликова театрализује се по принципу контраста (док један настоји да што јефтиније прође и сачува своју паразитску позицију, докле се други одриче импозантног мита да би дограбио цео плен). Колебање унутрашње фокализације између *доминирајуће*, која би у сатиричкој оптици у први план извукла Тривуна и *нестабилне* (променљиве) која се креће од једног до другог за театрализацију доминирајућег лика (Тривун, Мита, Риста) по узору на Гогољев *Ревизор*, основни је проблем овог спиралног заплета.

Ретке су дуо-сцене, већ претежу оне са мноштвом ликова. Кад се и фокализују дуо-сцене, подређене су хумористичко-сатиричкој ситуацији и карактеризацији. Интимност, поверљивост конверзације обезбеђује се сужавањем унутрашње фокализације, нпр. Јованка у страну одваја Ристу пред гостима. Да би се избегло сувишно, затим и понављање информација посеже се за песмом и игром, те се фокализују два простора (простор игре гостију и простор сплеткарења) што асоцира филмску технику (симултаност радње). Техником утишавања сажима се дијалог Ристе и Мите, своди на битно, суштинско за радњу.

(*Куцају се. Мита започне „Многаја љета“ . У побочној соби почиње коло. – Кад коло из побочне собе уђе, Риста одведе Миту на страну и нешто шапућу, а кад играчи излазе, гости разговарају међу собом, а њих двојица гласно.*) (II, 1)

⁷³ Измештена унутрашња фокализација чешће обухвата антагонисте, а ређе, што је овде случај, пасивне ликове, објекте ситуације и театрализације уопште.

Од структуре спиралног заплета овде се чува објективистичка перспектива (већина ликова су објекти театрализације) и одсуство планског циља. Тривун иде код начелника на подворење и да га поткупи не би ли сачувао службу. С друге стране Риста најпре жели да прими мито, потом на наговор Мите Отрова да уда ћерку за хипохондра, богатог наследника Перу и тако дође до зантне суме новца. Поред Тривуна и Пера је објекат театрализације (трговине, манипулације). Овим типом заплета не господари случај, већ доминатна фигура интриганта. Радња у доносу на Тривуна такође кривуда – од неповољности што је Риста наименован, па ка повољном исходу (могућност корупције), коју смењује изразита неповољност (губљење туторства над Пером).

Једночинка Велимира Ђорђевића *Сви смо измирени* (1875) занимљива је јер уноси новину у структуру спиралног заплета. Владимирова непромишљена лаж/подвала стрицу да би сачувао његову наклоност (новац), тек на сугестију пријатеља Милутина покреће га да потајну жељу спровде у дело (просидба Катице). Дакле јавља се субјекат у спиралном заплету, што је важна новина. Активна фигура субјекта угрожава структуру спиралног заплета, што овде није случај. Владимир у почетној фази попуњава субјекат (жеља, па намера, јасан, плански циљ), али све до следеће фазе (монтаже) кад у посету изненада дође стриц. Од тог дела, техником мотаже, субјекат је блокиран и циљ се мења (спасити се од стричевог беса). Ситуације почињу да господаре ликовима (Владимиром и Катицом). У овој једночинки јавља се више срр. Најпре ситуација причања и картања (1), план да домами Катицу у своју собу не би ли јој изјавио љубав (2), потом изненадни долазак стрица Пере (комичке пометње, Катица се склања у орман) (3). Овде треба истаћи и поступак кад лик у експозицији и/или у првој фази радње заплета изјави да се нешто не би требало десити или изрази увереност да се неће десити, редовно је то сигнал и путоказ у ком ће се правцу радња усмерити (реч је о врсти *комичке антиципације*). Управо је то случај овде. Владимир је у експозицији веровао да га стриц неће ухватити у лажи, а Катица је потом, кад је завршила у Владимировој соби, изјавила да је за њу највећа срамота да је неко затекне у оваквој ситуацији. Стога и изненадни стричев долазак подиже комичку напетост. Следећа консекутивна срр је забуна (техника априорности) кад од

газдачице Маце Пера помисли да му је то снајка (4). Одатле консекутивно излази сукоб (5), претња полицијом, да би потом у сукцесивној ситуацији дошло до сурета са Катицом (6), коју Владимир представља као своју жену. Заплет додатно компликује наредна сукцесивна ситуација кад се врати Мица и демаскира однос Владимира и Катице (7), и већ у кулминацији Пера одриче наследство Владимиру (8), до тренутка кад Владимир у граничној ситуацији замоли за благослов, а Катица из нужде пристане (9). Иако се јавља већи број сср него што је то очекивано за једночинку, све фазе су информативно прочишћене и успело аранжирани консекуцијом и сукцесијом. Врлина ове Ђорђевићеве једночинке је и у томе што је успео да уз комичке обрте употреби и технику домино-ефекта. Тако не само да радња скреће од повољних ка неповољним исходима, најпре по Владимира, али и по Перу (претња полицијом), него и да ситуације провоцирају једна другу. Најпре лаж отвара могућност да га разоткрије стриц и укине апанажу, па повољан правац удварања, па долазак стрица отвара неповољан исход, па стричев сукоб са газдачицом, обећање да ће му помоћи око развода, потом нова лаж везана за Катицу (скрива се од газдачице), па опет изразита неповољност кад Маца ракринка однос, и кад је неповољан исход обезбеђен, Владимирове покајничке реплике успевају да изгледе ситуацију/довећу до помирења и благослова младима.

Унутрашња фокализација усклађена је са спољашњом. Како се театрализација приче заснива на Владимировој позицији, унутрашњи фокус претежно је везан за њега. Радња се прелама кроз његову тачку гледишта. Напушта се објективистичка и прилази се субјективистичкој перспективи, која је у односу на трагедију и драму ретка у комедији. Монтажне поступке Гавриловић је настојао да подробно мотивише. Радња се дешава у Карловцима у тренутку избора митополита, а како стриц Пера има надимак Србенда логично је да ће доћи на избор, а можда и синовцу у посету. Ту ситуацију Владимир је покушао писмом да предупреди (најава да ће тобоже посетити стрица). Други пут монтажа је мотивисана у сценској ситуацији кад Пера жели да одложи свој капут у орман (тако ће упознати Катицу). Реалистичка мотивација монтажних поступака у спиралном заплету представља значајну новину. Слична реалистичка мотивација монтажних поступака запажа се и у Крстоношићевој једночинки *Божихње прасе* (1909). Стога

је овде нешто дужа експозиција. И у овој комедији активирана је функција субјекта. Међутим, ликови нису класични субјекти, који плански желе, раде, њихова радња је изазвана, пројектована доминацијом ситуације, страсти. Стога је спољашњи фокус неутралан, избор фаза приче за театрализацију није подређен одређеном лику. Унутрашњи фокус претежно је усмерен на газда Вула, што је и очекивано премда је домаћин, али и жртва преваре, шале. И овде се спољашњом фокализацијом издваја неколико сср. Након што је заплет инициран подвалом са купусом и претњом жене разводом (1), следи симболичко онемогућавање веридбе – избацивање из куће Јанка, Томиног сина и саопштавање кћери Кајки (2), од те сср радња се убрзава контраакцијама. Најпре жена поручује ново прасе (3), потом долази до сусрета газда Вула и Томе гостионичара, који је донео ново прасе (4). Посредно се театрализује застој комуникације међу члановима породице. Ликови предузимају радњу, наручују прасиће (5), па се театрализује реверзибилност инерције ситуација. Комика ситуације настаје гомилањем (6), понављањем (редом доносе печене прасиће). Ревезибилност спиралног заплета омогућава прикупљање, гомилање ликова на сцени (Шваба, амалин) све до проширене ансамбл конфигурације – кулминативна појава Жандарма, који је поверовао у Бе Акибину фикцију из Политике.

Конескутивни низ почетне фазе заплета распада се и следи сукцесивни низ. У овој фази развоја спиралног заплета стога изостаје *режија погледа*, али не и монтажа. Доследна реалистичка мотивација подређује технику монтаже театрализацији тако да се може поставити питање: шта је остало од монтажних поступака? Наиме, монтажни поступци имантентини комичком ритму, радњи, нарочито структури спиралног заплета, у колизији су са реалистичком мотивацијом (логика психолошке каузалности). Овде се монтажни поступак препознаје у јукстапонираним радњама оца, мајке и кћери, па и Амалина који независно једни од других симултано наручују прасиће. Покренути домино-ефекта реверзибилно се активира већ од средишње сср (долазак гостионичара Томе, измирење), све до кулминације, обогаћене кулминационом тачком – долазак Жандарма. Новина је и у томе што реверзибилни карактер спиралног заплета увлачи и елементе расплета у средишњу радњу. Наиме, већ доласком гостионичара радња је отворена ка срећном

расплету (измирење, најава свадбе), од те сср театрализују се у фазама заплета елементи расплета поступком акумулације мотива (разређење проблема). Подвала која је иницирала заплет нема каснијег директног удела по радњу, али се спорадично јавља у радњи Амалина и слуге (крађа прасета од Швабе). Монтажни поступак подробно је мотивисан породичним, психолошким разлозима. Ситуација која се редовно понавља (предрадња), овде се театрализује - Вулови редовни одласци у кафану, кашњење на ручак, чак и на Божић. Стога Вуле жели да се искупи због непажње. С друге стране Тома доношењем печеног прасета само доказује да се радило о незлобивој шали (друштво у кафани послужио је Вуловим прасетом). Поруцбином од свог џепарца ћерка, Кајка жели да ипак дође до веридбе јер је Јанко пао у немилост због очеве шале. Жена, Цаја, такође жели да сачува породични мир. Радња дакле и овде кривуда од очекиваног повољног исхода (веридба), ка неповољном (подвала, отказивање прошевине), као потенцијално повољним (поруцбине), потом изразито повољној (Томино извињење, помирење), ка потенцијално неповољном (оптужба Швабе за крађу), па повољном (позив на веридбени ручак).

Пре ове Крстоношићеве комедије Милорад Поповић Шапчанин написао је комедију *Госпођица као сељанка* (1886) по Пушкиновој приповеци, где се као и у Ђорђевићевој комедији јавља функција субјекта заплета. На основу спољашње фокализација прича је постављена у односу на Лизавету, поседникову кћи. Након иницирања заплета, кључне сср (Лизаветина намера да се преруши у сељанку и тако упозна лепог Алексија) и потом сусрета у пољу, сукцесивни ситуациони низ почиње да господари. Унутрашњи фокус доследно прати Лизавету да би се потом померао ка Алексију и његовом оцу. На тај начин театрализација се из субјективистичке помера ка објективној перспективи. Сценски свет се не прелама доследно кроз Лизаветину тачку гледишта. Посебно се фокализује неколико кључних сср (жеља за сусретом, сусрети, помирење Берестова и Муромског, посета дому Муромског, нова Лизаветина улога, Алексијева туга, тајни састанци). Спољашњом фокализацијом издавају се две линије радње којима се театрализује

сложен заплет⁷⁴. Лизавета се најпре из знатижеље прерушава да би упознала младог и лепог властелина, лажно се представља, ситуација измиче контроли, друга линија радње је јукастапонирана преко ситуација мирења очева. Изненадни долазак у посету затим прети да поремети тајна виђања, одатле сукцесивно происходе искушавања, нова маскирања, и прећутни сукоб родитеља.

Како слаби активност субјекта заплета, то се ритам спиралног развоја подређује фигурама интриганта и коректора. Новина кад је реч о спиралном заплету јесте да Шабачкин поред фигуре интриганта попуњава и фигуру коректора заплета (открива касније Берестову да је сељанчица Акулина уствари Лизавета). Међутим у разним фазама заплета Шабачкин не зна да је Лизавета узела идентитет сељанчице Акулине, коју он познаје. Два нивоа комуникације (неспоразум о којој Акулини је реч) театрализују по заплет следећу важну комичку ситуацију. Ситуација од повољног исхода (познанство са Алексијем, флерт) прети да се окрене ка неповољном (Алексије жели да посети Лизавету), па комички споразум диктира ритма кретања радње заплета. Такође и монтажни поступак. Завађени очеви, представници две културне парадигме, случајношћу се измире након незгоде у лову. Стога Алексијев отац Берестов жели да посети комшију Муромског и евентуално запроси његову кћи (неповољан смер). Међутим, Шапчанинова Лизавета, за разлику од Гавриловићевог Владимира донекле успева да контролише ситуацију, преусмеравајући је. Ипак, њене радње у основи су одговор на ситуационе изазове. Игра улоге прети да се окрене против њене основне намере. Такође и почетна намера се мења – од жеље да упозна Алексија, па да га заведе, потом и искуша (да ли би је узео због њене личности или друштвеног статуса, богатства). Покренути домино-ефекат отвара се ка комичкој техници обрта. У том смилу претежни сукцесивни низ сср театрализује се консекуцијом сценских ситуација. Сукцесијом и јукстапозицијом обухваћен је велики број ликова и њихове секундарне радње. Спољашњом фокализацијом није прочишћена прича, напротив.

Премда су у радњи честе групне сцене, то се јавља нестабилни унутрашњи фокус и техника утишавања дијалога, па се простор дели на две групе. Приликом

⁷⁴ Овде се не ради о два заплета. Иако постоји сукоб, острашћеност, између Берестова и Муромског, нема предузимања конкретне радње, жеље, нема препреке, такође нису ни субјекти. Међутим, својом радњом употпуњују развој спиралног заплета.

посете Берестова и Алексија нпр. на једној страни (исти простор) су Берестов и Муромски који се картају, а на другој млади. Повремено реплика из једне групе служи као шлагворт другој. У средишту комичког фокуса је Шабачкинова контрадикторна радња. Пошто настоји као сплеткарош да са обе породице буде у добрим односима, доводи себе у позицију да једновремено повлађује њиховим опречним ставовима. Тачке гледишта су често епског карактера (опширана причања, пренос многих информација, детаља из приче), али и вредносне (процене других, атрибуција, спољна карактеризација).

И Шапчанин користи манир ренесансне комедије - слуге као повереници, тајна кореподенција, дистрибуција и покретање радње путем гласног читања писама.

1.4. Шта је са субјектом? (од субјекта до циља)

Спирални заплет једини је тип заплета у којем је маргинализована позиција субјекта. На субјектове алтернатије већ је указано у претходном поглављу. Као што је истакнуто у теоријском делу рада, субјекат радње дели извесне одлике субјекта актанта (актанцијални модел), али и неке одлике главног јунака. Ради се дакле о жељи, затим намери да се жеља претвори у радњу, која неминовно наилази на препреке, проблемске чворове. Суштинска одлика субјекта (типична за драматургију 19. века) јесте свесни вољни чин, односно плански, пројектовани циљ. Одута је важно испитати у површинској структури сценске чинове (да ли лик свесно ради, да ли је радња планска или изнуђена, да ли је јасно постављен циљ његове радње).

Овде ће се најпре указати шта се дешава са субјектом. Како је ток, кретање, а не статичност својствено драми, субјекат радње неопходни је чинилац заплета класичне драмске структуре⁷⁵. У примерима спиралног заплета стога се на друге ликове преносе функције субјекта. Издвојају се режисер (кључна функција лудичког заплета, Структурално-семантичка типологија →), затим коректор и интригант. У претходном поглављу указано је да се спирални заплет током развоја

⁷⁵ Иако модерна драма не улази у ова теоријска разматрања, мора се указати да чак и Бекетова драма *Чекајући Годоа* разликује минимум драмског кретања, развоја.

у експозицији и првој фази заплета користио субјектом радње. Спиралним заплетом користе се комедија ситуације и забуне, као и водвиљ, динамика радње највише зависи од удела комичког случаја, априорности, односно власти ситуације. Има примера где одређена радња лика, секундарна намера, циљ, техником домино-ефекта пројектује радњу. У Гавриловићевој једночинки *Сви смо измирени* фокализује се Владимир као субјекат. Међутим, овде треба бити опрезан. У уводној сцени картања, разговора (изношење проблемеске ситуације) Владимира на деловање покреће Миливоје, премда постоји жеља за женидбом Катицом (симпатија). На основу експозиционих информација да се закључити и да нема ништа против досадашњег, момачког, живота. Губитак евентуалне финансијске подршке, наследства од стрица приморава га на радњу (покушај да запроси Катицу). Кад се реконституише прича, уочава се да је субјекат радње могао бити стриц Пера (јасна је жеља, намера изражена претњом да му се синовац ожени и дисциплинује, стога је и предузео радњу – ултиматум). Из приче театрализује се изнуђена, одговор-радња. Функција субјекта искључује се изненадним доласком стрица у жељи да упозна Владимирову жену (превласт ситуације, мењање воље, паралилисање лика) и то у тренутку кад овај покушава да запроси Катицу. Радња се од тог тренутка отима контроли и ситуације почињу да господаре комичким светом. Могућност да се функција субјекта пренесе на Перу (што би на основу приче било очекивано) укинута је мотивацијом доласка (лажна вест да се Владимир оженио). Дакле, Перица жеља, намера је да упозна снајку, али како се ради о подвали театрализује се контрарадња. Занимљиви су случајеви кад се наизменично активирају функције субјекта и интриганта и коректора као у Шачаниновој комедији *Госпођица као сељанка*. Овде је најчешћа функција субјекта. Иако ситуације у одређеним фазама господаре, Лизаветин се циљ не мења, већ кристалише. У том смислу служи коректор, као и интригант. Обе функције попуњава Шабачкин (чешће фигуру интриганта).

Уместо субјекта може се јавити само функција интриганта као регулатора радње. Интригант има ингеренције субјекта, али није управљен ка одређеном циљу, најмање субјектовом. Интригант се ређе служи преварама, шалама у односу на подвале. Некад чак и незлобива шала може покренути низ ситуација као у

Крстоношићевом *Божихњем прасету*. Гостионичар Тома својом радњом покреће заплет, а потом ублажава последице ситуација. Међутим, ово није правило, јер утицање на побољшање радње/преокрет у правцу измирења одлика је коректора заплета. Тако је улога интриганта у Вукићевићевој *Леној були* превасходно да заротира радњу, ликове, распламса страсти, покрене ирационални ток. У оба случаја интригант покреће радњу без изразитијих побуда, интереса до да се нашали (Вукићевићев Стева наводи и као малу освету због догодовштине у рату). У Матавуљевој комедији *На слави* кључна је фигура интриганта, односно Мите Отрова (доноси вести Тривуну, подстиче на корупцију, наводи Ристину жену на помисао о брачној „прилици“ за Ангелину). Радњу фигуре интриганта као посредни помоћник подупире Мирко, лекар, начелников рођак, али из својих интереса (намера да разоноди Перу и стога да га ожени). Оригиналност концепције овог лика јесте у томе што Мита Отров попуњава и фигуру лика режисера (ипак невешто театрализовано). Током другог чина, нарочито у кулминативном делу организује представу у чијем средишту ће се као жртва наћи инфантилни хипохондар Пера. Престава је скицирана, најављена, али није театрализована. Стога што се тиче структурално-семантике типологије овај заплет не припада лудичком типу.

Класичнија фигура режисера јавила се знатно раније у Трифковићевој једночинки ФПР. Тамо млади пар, Милан превасходно, режијом и глумом воде радњу ка коначном обрту и препознавању, односно регулишу расплет. Ово је иначе редак пример да лик режисер спроводи радњу у своју корист. Фигура режисера кључни је регулатор заплета Савићеве једночинке *Игра ватром*. С друге стране овде је наглашена позиција субјекта (постојање жеље, не и идеје као решити ситуацију), потом се, након погоршања ситуације, господарења, фигура субјекта активира не би ли поправила ситуацију (Јулка тражи од Николића да се сад удвара Љубици). И ова ситуација потврђује ритам развоја спиралног заплета, где свака активност лика у правцу успостављања контроле ситуације, води новом погоршању, напетости. У другим Трифковићевим комедијама фигура субјекта активна је само у експозицији и првој фази заплета да би потом нестала. Тако у *Честитам* Мара напушта мужа, оставља писмо, а у *Љубавном писму* Лаза покуша

да се ослободи писма, а потом је претежно пасиван лик. Техника домино-ефекта у *Честитам* покреће се поступком комичког случаја - исти иницијали женских имена, док се домино-ефекат у *ЉП* зауставља сличним случајем – иста женска имена. Најзанимљивији случај је у једночинки *Тера опозицију*. Спољња радња везана за грађење позоришта пројектује радњу. Кад изостане фигура субјекта, интриганта, режисера, активира се коректор. Фигуру коректора наизменично својим поступцима, односно реакцијама на активну радњу, попуњавају мајстор Ћира и његова жена.

1.5. Систем препрека, драмских чворова

У односу на препреке проблемски чворови доминирају структуром спиралног заплета. Разумљиво је с обзиром на ритам развоја радње (изразито кретање, кривудање, преокрети у различитим правцима) да је систем препрека редак. Препреке се јављају у вези са вољом пројектованом радњом ликова/субјекта, односно наилазе на другу вољу. У љубавним заплетима редовно је то воља родитеља (Тематска типологија →). Сходно томе и радња заплета не би могла да се користи техником домино-ефекта (инерција развоја). С друге стране проблемски чворови били су погодни ауторима да заротирају ликове и радњу преокретима и преусмеравају заплет од повољних ка неповољним исходима, и обратно.

У комедијама у којима изостаје главни регулатор радње (субјекат) ритам развоја ослоњен је на систем проблемских чворова. У једночинки *Честитам* три проблемска чвора у каузалном односу консекутивно се театрализују. Најпре се у експозицији театрализује проблем брачног живота (муж ноћима банчи у кафани, коцка се). Намера да разреши проблемски чвор (само у тој ситуацији жена попуњава фигуру субјекта) иницира заплет (напуштање мужа, опроштајно писмо, потеря ликова). Наредни проблемски чвор театрализује се комичким поступком априорности, као и техником унутрашње фокализације – различити нивои знања (ликови – читаоци/публика). Стева Грабић из своје тачке гледишта суочава се са проблемском ситуацијом - неверством жене. Потом ова ситуација иницира консекутивно наредни проблемски чвор. Унутрашњи фокус се поново помера, сада

у правцу Маре, потом стрица Спире Грабића, који бежи пред помахниталим синовцем да га (недужног) не убије. Трећи проблемски чвор пројектује највећи део заплета. Проблемски чвор потенцира се јурњавом и мимоилажењем са „супарником“, односно стрцем и женом. Радња се динамизује тако што унутрашњи фокус највише обухвата мужа Стеву (овде је мерило унутрашње фокализације не само број појава, густина реплика, већ најпре семнатика радње лика – потера). Исти систем проблемских чворова, ситуација присутан је и у ЈП. Најпре се у експозицији проблемски чвор усложњава двема проблемским ситуацијама - (Лазина жеља да се ослободи љубавног писма и Евичино уговарање тајног састанка). Проблемски чвор активираће се слугином немарношћу. Одатле ће се сукцесивно фокализovati следећи проблемски чвор који ће додатно заротирати радњу (преокрети) кад Видић сакрије писмо, потом Евичино пронађе Марија. Убрзавање радње техником домино-ефекта обезбеђује консекутивни низ проблемских чворова. Марија најпре поверује у мужевљево неверност, потом потом Софија у Лазину, одакле се театрализује следећи сложен проблемски чвор од две проблемске ситуације (Лазин покушај да по сваку цену избегне одговорност, чак и да оптужи Видића) и Видићева намера да све разјасни и оправда се.

Игра ватром Милана Савића заплет генерише из базичне ситуације жениног незадовољства брачним животом. Проблемски чвор (мужевљева чврста рука, противљење, супотстављање жени) покушава се решити изазивањем љубоморе игром/глумом удварања. Из ове ситуације консекутивно се развијају нове проблемске ситуације које потом управљају ликовима, односно њиховим поступцима. Након што је Мирковић затекао Јулку и свог пријатеља Николића, јавља се кајање, разочарање, па одатле нова проблемска ситуација. Међутим, Мирковић изненада, спонтано почиње да се удвара Љубици, па се развија проблемска ситуација љубоморе (однос Јулке и Љубице). Потом се театрализује проблемска ситуација сукоба пријатеља, рођака која се покушава решити просидбом Љубице (она се опире идеји о удаји). Проблемски чворови структурирају се техником домино-ефекта и грудве снега.

Овакав систем проблемских чворова поновиће још Гавриловић у својој једночинки *Сви смо измирени*. Експозицију отвара проблемска ситуација -

Владимир је слагао стрица да се оженио, али постоји могућност да стриц Пера изненада дође у посету. Проблем се покушава решити брзом прошевином/женидбом (ситуације договора са газдарицом, удварање Катици). Изненадни долазак стрица заротира ликове, али не у брзом консекутивном, већ умереном сукцесивном низу. Најпре се театрализује проблемска ситуација скривања лика (Катица у орману). Сукцесивно се потом театрализује проблем сукоба Пера и газдарице Маце (забуна у личности, претња полицијом). Потом проблемски чвор кад се Пера сусретне са Катицом (наставак ритуала прошевине, Ритуални заплет →) и сукцесивно затим откривање лажи. Одатле се радња усмерава ка завршном преокрету проблемским чвором – кад је стриц спознао превару одлучио је да разбаштини синовца.

1.6. Спирални заплет и ликови

Недељивист лика и заплета већ је препозната у науци. „Као што појам радње већ имплицира појам дјелатног субјекта и, обратно, појмови лика или карактера имплицирају појам радње – било активне или пасивне, вањске или унутрашње – не може се ни у драми приказ лика замислити без неке, макар само рудиментарне радње, нити се приказ неке радње може замислити без приказа неког, ма како редуцираног лика“ (Пфистер, 1998: 239). Ово што је речено за радњу уједно важи и за заплет како је у теоријском делу дефинисан. Неспорно је дакле да односи ликова пројектују заплет, одређују његов структурални тип. У досадашњем истраживању спиралног заплета у основи је било речи о ликовима и односима. Иако је зависност од ситуације, владајуће страсти карактеристична за већину ликова спиралног заплета, то не значи да сви поступци ликова ирационални. Јављају се ликови, који покушавају да рационално делују (отац у *Леној були*, затим млади у ФПР, Видић у ЛП, Мита Отров и Опалић са својом породицом, *На слави*). У већини примера спирални заплет се не користи споредним, епизодним ликовима, који нису део радње заплета. Развој спиралног заплета угрожава потенцијална активност фигуре субјекта као и епизодни ликови који нису чиниоци радње. Наиме, сви ликови морају имати одговарајућу функцију у мрежи заплета, његовом току.

Тако собарица у Трифковићевој *Честитам* споредан је лик у површинској структури, али итекако важан за иницирање заплета, потом динамику развоја и преокрета (окидач, интригант). Исти случај је и у Савићевој једночинки *Игра ватром*, где се једино издваја служавка у расплету, али о њој неће бити речи премда није део радње заплета. Насупрот томе је пример Шапчанинове *Госпођице као сељанке* где епизодни ликови гувернанте, учитеља, као и слугу не доприносе конструкцији заплета, већ су ту због амбијенталних сцена, карактеризације других ликова. Занимљив је пример Ђорђевићеве комедије *Сви смо измирени*. Владимиров пријатељ Милорад јавља се у експозицији и завршној ситуацији заплета из које консекутивно следи расплет. Међутим, његова функција ОКИДАЧА итекако је важна за усмеравање радње и конституисање заплета. Изостанком те функције, превара би се одмах открила по стричевом доласку и радња би потенцијално ишла у другом, вероватно драмском правцу. За разлику од других типова спирални заплет захтева добро мотивисање свих ликова, распоред који ће у сваком тренутку потенцијално моћи да утиче на радњу. Такви активни споредни ликови нису објекат театрализације, већ повремено попуњавају фигуре коректора, интриганта, а у дубинској структури обично актанте помоћника и противника. Одговарајуће реплике (намере, жеље, мишљења, пренос података о трећој особи) у спиралном заплету редовно имају утицаја на друге ликове.

НАПОМЕНА: Овде се још једним еклатантним примером може потврдити оправданост конституисања међуструктуре. Поставља се питање ком актанту би припадала собарица у *Честитам*? Она само преноси мужу оне податке који су њој саопштени и такође оно што је видела, при том не доноси закључке, али се они могу имплицитно извући на основу склопа реченице (штури одговори, неутралност глаголских облика, избора именица). Она не би могла да попуни ниједну актанцијалну кућицу. Собарица није противник, није ни помоћник ни пошилалац (у техничком смислу јесте), ни прималац. С друге стране, ако се погледа површинска структура (дискурси, ликови) не би могла да се одреди ни као тип сплеткашице/интриганта. Међутим у међуструктури, она попуњава фигуру интриганта како је у теоријском делу дефинисана та фигура.

Разлика међу ликовима може се успоставити на основу степена учешћа у структурирању заплета и на основу унутрашње фокализације. Одатле, поред ликова који (делимично) попуњавају фигуре субјеката, интриганта, коректора, окидача, односно покретача заплета, доминира група посебно фокализованих ликова. На основу унутрашње фокализације издвајају се ликови као техничке фигуре, које учествују у динамици радње (иницирање, преокрети, градирање радње) и ликови који су објекти фокализације. Објекти фокализације су ликови који се традиционално на основу густине реплика, тематике радње одређују као главни. Овде се најчешће поклапају спољашња и унутрашња фокализација. Тако се радња Матавуљеве комедије *На слави* театрализује у правцу магарчења, исмевања и пораза Тривуна и овај спирални заплет структурира се у односу на расплет (реакцију кад лик/Тривун схвати да је намагарчен). Фигуру објекта заплета попуњава нарочито муж Мирковић у *Игри ватром*, а Љубица режисера, док Јулка попуњава блокираног субјекта. Нарочито је за ритам заплета важна фигура интриганта коју попуњава Николић, Мирковићев пријатељ. Николић има задатак да глуми удварање Јулки, међутим, његова игра сведочи о стапању са фикцијом. Потом ће се иста ситуација поновити кад предложи Љубици да се удвара у кулминацији заплета, па искористи ситуацију, уз помоћ Јулке (овде активирани коректор), да је званично/заиста запроси.

Овде се поново мора подсетити на дистинкцију између субјекта радње заплета и објекта заплета и објекта театрализације. Субјекат се креће ка циљу, док је објекат статичан, подложен радњи субјекта (инструмент до циља). С друге стране објекат театрализације јесте лик који је у средишту хумористичке оптике, па се тако у позицији објекта театрализације може наћи и субјекат заплета. Традиционална подела на главне, споредне ликове, затим помоћнике и противнике у овој структуралној типологији само се условно узима. На нивоу актанцијалног модела (дубинска структура) свакако да се и у спиралном заплету могу идентификовати актери помоћника и противника. Ликови објекти театрализације својим ирационалним поступцима, чиновима или изнуђеним радњама пројектују линију радње. Трифковићево ЈП занимљив је пример добро театрализованог спиралног заплета. Најлакши пут да се структурира спирални заплет јесте поступак

паралелизма. Овде геометријска поставка парова мужава и жена, омогућава и потенцијалне (неупотребљене) дијагоналне конструкције ситуација (Васа и Марија – Лаза и Софија; односи у квадрату; цртеж; свеска прва). Мужеви су у позицији потенцијално окривљених, а жене у позицији тужитеља, уцвељених (Судски заплет →). При том дијаметралност интеракције обезбеђена је опречним карактерима. Лаза, као један од окидача заплета, преноси кривицу на пријатеља, односно Видића. Упечатљивије су ситуације тешења пријатељица Софије и Марије о чему је већ било речи (објекти театрализације). Видић попуњава фигуру објекта која окупља око себе интриганта и коректора (наизменично их попуњавају Дражић, Софија и Марија). Овим паралелизмима у ситуацији, ликовима, дијагоналним односима структурирани су бројни преокрети, што је поред домино-ефекта основни чинилац спиралног заплета.

1. 7. Аранжман сцена, ситуација

Аранжман сцена, ситуација у спиралном заплету своди се на консекуцију и сукцесију. У појединим комедијама може се јавити јукстапозиција у експозицији или у првој фази заплета док се он још конституише (*Честитам*, *Љубавно писмо*, *На слави*, *Госпођица као сељанка*). Аранжман заснован претежно на јукстапозицији угрожавао би форму спиралног заплета као што је то случај у Шапчаниновој комедији. Није стога ретко да се ритам радње постиже укрштањем консекуције и сукцесије.

Консекутивни развој условљен је техником домино-ефекта (једна ситуација директно провоцира другу, тзв. молекуларни развој) Међутим, значајна промена конфигурације, увођење других динамичких мотива некад се театрализује сукцесијом (*Љубавно писмо*). У ЛП девета, десета, једанаеста и дванаеста сцена аранжирани су сукцесијом (минимун временског протока, логичка веза, а не непосредно последична, проширење конфигурације – долазак ликови). Негде временски размак може бити израженији као између девете појаве (ситуација кад је Марија пронашла љубавно писмо) и следеће сцене (долазак Софије). Унутар сцена преовладава консекутивност сценских ситуација (пребацавање кривице,

оптужби). Ђорђевићева комедија *Сви смо измирени* с друге стране аранжира и јукстапозицију иако сведено. Јукстапониране су сцене са Пером и Владимиром и сусрет Маце (газдачице) са стрицем Пером. У овој ситуацији сегменту радње надређене су консекутивне ситуације (покушај прошевине, скривање Катице, сусрет синовца и стрица, потом долазак газдачице, скретање радње у другом правцу, па излазак Катице из ормана). Аранжман Вукићевићеве *Лене буле* типичан је за спирални заплет који се театрализује у већини комедија. Брз ритам радње заснива се на консекутивности ситуација и сукцесији сцена, а јукстапонирају се углавном ситуације када је лик сам на сцени (препознавање, спознаја, одлука из рефлексивне монолошке форме). Одступања од овог обрасца некад су условљена техничким средствима, нпр. комичким поступком понављања. Тако у *Игри ветром* уместо јукстапозиције, јавља се редак пример симултаности у кулминацији. Паралелно се театрализују сукоби пријатеља и пријатељица, с тим што се постепено уводе на сцену. Најпре се на сцени одвија расправа Николића и Мирковића, док се једновремено иза сцене, аудитивним путем театрализује расправа Љубице и Јулке, која ће се потом и сценски театрализовати скоковитим унутрашњом фокализацијом и утишавањем дијалога. У Крстоношићевом *Божјињем прасету* ситуације доношења печених прасића театрализоване су сукцесијом сцена. Претходне сцене и ситуације аранжирани су јукстапозицијом и симултаности. Мајка независно наручује прасе, а истовремено (сценски одвојено) то чине и отац и кћерка, такође и слуга на своју руку. Трифковићев ФПР најдоследније је аранжиран консекутивношћу, односно доследном театрализацијом грудве снега. Једна сценска ситуација (читање различитих новина) изавађа низ ситуација које ће градити сукоб, увући и мајке, чак претити да и младе потпуно обузме (и они су се мало споречкали, али је искрена љубав однела превагу). Ово је добар пример како промена конфигурације, односно њено ширење (умножавање броја ликова на сцени) не прекида низ, напротив, обогаћује консекутивни ситуациони и сценски низ.

У Шапчаниновој и у Матавуљевој комедији ритам спиралног заплета угрожава сукцесија и јукстапозиција сцена. Ипак ритам се чува консекутивним ситуацијама у другом чину Матавуљеве комедије *На слави* (ситуације прављење

плана о корупцији, договора о ловљењу наивног Пере, раст апетита). У *Госпођици као сељанци* јукстапозиција је условљена динамиком више места радње. Такође јавља се и јукстапозиција ситуација, унутар сцена динамиком унутрашњег фокуса (парови ликова; родитељи, деца). Иако театрализација ове Шапчанинове комедије није завидна, издвајају се и добра техничка решења. Јукстапониран Лизаветин коментаришући и рефлексивни монолог прикопчава се за наредну сцену, ситуационим консекутивним низом. Ушавши у собу кад је завршавала монолог (6. појава), њен отац Муромски чује последњу реч која служи као шлагворт наредне сцене и ситуације (7. појава).

Лизавета: (...) Да није тога дана божијег, узалуд би била сва женска кокетерија.

Појава 7

Лизавета и Муромски

Муромски (*који се појави на левим вратима и стане. Чувши последњу реч*) Кокетерија? Дакле моја драга мис Лизавета већ тако слободно говори тако замашан термин? Бун жур, драга моја кћери!

Ово техничко решење додуше подрива епски поступак, говора за себе, који је у колизији са реалистичком драмском техником (док један лик говори, коментарише, други га не чује). С друге стране једночинка *Тера опозицију* ритам преокрета не заснива на брзини радње (кретање, динамика одлука), већ на доминацији сукцесије и јукстапозиције. Јукстапониране су ситуације са мајстор Ћиром (његове каприциозне одлуке) чиме радња креће у потенцијално неповољним правцима по њега и младе.

1.8. Драмска, епска техника

Као што је у теоријском делу рада истакнуто, епски принцип грађења радње није стран драми, напротив. До сада је пажња била посвећења структури заплета, чиниоцима структурирања, али не суштински техници обликовања површинске структуре. Најпре треба подсетити да епски чиниоци нису огрешење о драмску форму. Време, догађаји, биографије, предрадња, жеље, намере ликова,

причања/приоведања припадају епској димензији, димензији приче. Драма са своје стране исцрпно се користи временом, простором, догађајима, које преводи у ситуације, а затим и жељама ликова које театрализује, структурира у ситуације. Да би се радња заплета покренула потребан је минимум знања које треба управити екстерном нивоу (читаоци, гледаоци) као и чврст систем мотивације. Огрешења о драмску форму, поготово о реалистичку драмску технику јесу епски монолози (извештаји о скривеној радњи, предрадњи, затим карактеризација, биографије), *говори за себе и у страну* (коментари, ток свести, најава радње, чина). Такође огрешења уште о драмску форму јесу опширне ситуације причања/приповедања, односно када се гушће фокализује приповедање, објашњавање ликова (редовно управљено екстерном комуникацијском нивоу) у односу на радњу, сценску прогресију. Прва изведена Трифковићева комедија *Честитам* експозицију темељи на три претежно епске тачке гледишта и на три монолога. Иако се јављају монолошке форме, оне су стриктно драмски везане за ситуацију (погрешна процена ситуације, закључци). Нема антиципације, најаве радње, што нажалост оптерећује комедије других типова заплета и других аутора који стварају после Трифковића. Док су код Трифковића у оптицају само они мотиви и подаци из биографија и карактера ликова који ће послужити као материјал за структурирање заплета, развој (динамика преокрета, кретања), дотле други аутори попут Шапчанина, Матавуља, донекле Вукићевића радње оптерећују подацима, мотивима који остају неискоришћени. Ово се може донекле разумети јер су ови аутори били и приповедачи. Тако се у Шапчаниновој комедији у пантомимичним дидаскалијама препознају ингеренције приповедача у дискурсу театрализатора (опис мисли лика или приближеност лику).

Шабачкин: (*Мало промисливши се, хтеде нешто да изговори, тргне се*).
Рекох вам: не знам.

(I, 7; 1994: 19)

Још је упечатљивији пример приповедно стилизоване пантомимичне дидаскалије у трећем чину (залазак у мисли лика).

Алексије (*за цело то време Алексије је био узнемирен, гледао час у једна час у друга врата, па се, силом, чинио равнодушним. Слуга отвори лева двокрилна*

врата. Мислећи да је Лизавета, Алексије да лицу и положају још више извештачену мирноћу).

(Ш, 9; 1994: 74-75)

Овакве приповедно стилизоване дидасаклије (биће их више приликом анализе других типова заплета) парадокслано помажу конституисању вербалне представе ове комедије и уједно су, што је и одлика инстанце театрализатора, у служби прве редитељске поставке.

Овде се јасно раздвајају строго драмски и драмско-епски начин конституисања приче и театрализације.

У строго драмском начину театрализације прича је сведена, након ишчитавања текста нема пуно материјала (информација узгред насељених у репликама), па се види да је спољашњом фокализацијом прича као грађа прочишћена и подређена радњи заплета. Супротно је случај код драмско-епске приче. Театрализатор се меша у дистрибуцију информација, прича је разграната, широко постављена. Када се текст ишчита, открива се подоста материјала у бројним монолозима, говорима за себе, затим у репликама које помажу конституисању прецизне, готово исприповедане приче. У строго драмском начину прича је сведена на назнаке, узгредне податке који могу образovati догађај. Нека овде послуже као контролни примери две карактеристичне комедије – Трифковићева *Љубавно писмо* и Матавуљева *На слави* (не узима се у обзир Шапчанинова комедија јер је рађена по Пушкиновој приповеци и посреди је драматизација).

На основу радње Трифковићеве комедије открива се следећа прича (овде неће детаљно бити наведена, већ само до прве фазе заплета):

- Адвокат Лаза Дражић је био у љубавном односу са Евицом којој је и водио парницу.

- Након женидбе и спознаје женине (Софија) љубоморе одлучио је да се ослободи љубавне успомене (писма), па се за помоћ обраћа свом пријатељу, лекару Видићу.

- Видићева сестра гаји симпатије према младом Милану и већ неко време одвија се тајна преписка, а поштар је слуга Јован.

- Видићева жена веома је љубоморна, поготово што Видић иде да прегледа младе девојке и жене.

- Марија стално сумњичи мужа, уходи.

- Млади брачни парови у пријатељском су односу и често се посећују.

- Слуга Јован је као и све слуге немаран, али и склон маштању, затим коришћењу Видићевих ствари.

Највећи део приче као што се види припада експозицији и првој фази заплета. Оно што касније следи (радња заплета) искључиво је драмски посредована, односно театрализована. Спољашњом фокализацијом прича је прочишћена, сведена само на најнужније податке, мотиве кључне за заплет и усмерена ка драмској прогресији, односно театрализацији драмски најбрементнијег дела приче. Други, невештији драматичар узео би за полазну основу можда неки лик као субјекат радње или би укључио и љубоморне сцене између Лазе и Софије.

Иако се и у Матавуљевој комедији препознаје структура спиралног заплета, другачије је театрализована. Овде ће се такође сведено навести елементи, фазе приче.

- Тривун је након смрти Периних родитеља махинацијама успео да приграби себи туторство над имањем.

- Пера је осведочени хипохондар, и такво његово стање старатељи подржавају, надајући се некој стварној болести, смрти, па би имање и дословно њима припало (Перса је експлицитна).

- Пера је смотан још из школских дана што сведочи Мирко, лекар, и веома везан за Тривуна. Повучен је, благо поремећен, бежи, склања се од жена, стиди их се.

- Мара, слушкиња, често ашкује са Крстом, занатлијама, заводи их. Крста је веома љубоморан, чак и на Перу сумња.

- Мирко и Тривун често сарађују, сплеткаре и Мита на разне начине узима новац Тривуну.

- Тривун чека да са унапређењем оде у пензију.

- Често иде по славама са женом Персом, преждерава се.

- Риста Опалић је хохштаплер који преко партије успева да дође до положаја начелника; склон је корупцији, често се њоме користи; најпре жели да узме новац од Тривуна не би ли га задржао на радном месту.

Упадљиво је колико је Матавуљева прича разгранатија, гушћа од Трифковићеве, и то управо кочи ритам заплета. Узме ли се у обзир и нефокализована игра, представа ловљења наивног Пере, јасно је да комедија богатством мотива, догађаја, новим потенцијалним ситуацијама далеко превазилази своју форму од два чина. Оно што спаја ова два опречна примера театријализације јесте драмска прогресија. У обе комедије спољашњом фокализацијом изабарне су преломне, кључне фазе, које ће водити одговарајућем циљу. Да подсетим, иако спирални заплет нема субјекат, не значи да заплет, односно комедија нема циљ. У Трифковићевој комедији циљ је да се млади узму, односно да други ликови сазнају за Евичину и Миланови љубав (кретање напред, ка новој љубави, а не ка Лазиној љубавној прошлости). У Матавуљевој комедији циљ је да Пера промени татора, од мањег ка већем хохштаплеру, као и да Тривун буде намагарчен.

Од епских средстава овде бих навео прилагођену тајхоскопију, технику старогрчке драматургије. У комедијама обично се долазећи лик најављује погледом ка спољној радњи (поглед кроз прозор, ређе врата). Монолозима, који претежно гравитирају ка метатеатралним формама (директни монолог публици, говор у страну), детаљано се некад преноси скривена радња. Тако кад се узму у обзир и ситуације причања, приповедања о ранијим догађајима, предрадњи, другим, неприсутним ликовима (Шабачкин, *Госпођица као сељанка*), епски начин је присутнији у комедији овог периода него што је очекивано за реалистичку поетику. Присутност епских чинилаца разумљива је донекле јер су аутори желели да прикажу свакодневни живот, близак ондашњој позоришној публици, отуда и доминација амбијенталних сцена, које су све до Нушића углавном биле декор радњи, месту и времену. Драмском начину театријализације комедија својствена је монтажна техника. Реч је фокализовањем сцена, ситуација са изненадним уласцима ликова који долазе у највећем тренутку напетости, односно кад су „потребни“ развоју. Монтажа је присутна и у временском сажимању, где се наглашава проток само утолико што треба оправдати одређене радње ликова. Из монтажне технике

издваја се посебно техника режије погледа. *Режија погледа* сугерише измештеном унутрашњом фокализацијом да се сцена чита очима одређеног лика. Напетост је већа уколико је интерес лика тешње везан за посматрану ситуацију. Одличне примере пружа Савићева *Игра ватром*. У другој ситуацији игре удварања, рецимо, Николић поново из игре прелази у стварност, јер Љубица, за разлику од Николића, није свесна Мирковићег присуства (Љубица је пристала на игру, али са јаним отклоном).

Николић (*спази Мирковића, али се чини невести*): Верујте мојим речима.

Љубица (*не зна да је Мирковић на вратима*): Хоће л' то јуош дуго трајати?

Николић: Одавна тежим за овим тренутком.

Љубица: То је и сувише! (*Скочи*)

Мирковић (*ступи на среду*): Да, то је и сувише!

(13; 1905: 41)

1.9. Комичке ситуације и средства спиралног заплета

Ситуације априорности као и ситуације инконгруенције нису само комедиографска средства спиралног заплета, већ и структурни чиниоци. Смехотворне теорије инконгруенције (несклада) настају на опреци између идеалне представе о неком предмету и његове реалне представе. Темељ смехотворних теорија инконгруенције поставио је још Аристотел, а један од најзначајних представника ове теорије јесте Артур Шопенхауер (И. Перишић, 2010: 45-46, 102-104). Одатле и изводим теоријску платформу ситуација инконгруенције. У овим комедијама често су театрализоване измештеним фокусом, техником *режије погледа*. Када, као у спиралном заплету, ова техника изостане, ситуације инконгруенције театрализују се перцепцијом ликова. У тим случајевима тачка гледишта лика мора се брижљиво мотивисати. Виђење лика условљено је психологијом, па оно што он перцепира контрастира чињеницама, као што је то случај у Трифковићевом ФПР. Овде такође спадају раскораци између жеља и могућности ликова. Ситуацијама инконгруенције сродне су ситуације априорности. Најједноставнији облик је погрешно закључивање кад ситуација априорности следи

консекутивно после ситуације инконгруенције. Након несклада у опажају иде априорно закључивање, што је неретко ОКИДАЧ заплета или је у функцији преокрета радње заплета. Сложенији облик ситуације априорности театрализује се дијалогом. То су сви случајеви када ликови (или само један) воде разговор на два семиотичка нивоа. Ове ситуације су заједно са другим, сродним, редовно обједињаване термином неспоразум. Свакако да се овде ради о неспоразуму, јер један лик говором изражава (или намерава да изрази) одређену мисао, док други тај говор тумачи или како њему одговара или, што је чешће, покрешно кодира реплику, па на основу тога доноси закључак. Некад се овај други тип априорности наглашава прекинутим, недовршеним реченицама (обично упадање у говор, нестрпљивост да се реченица чује до краја). Овај други тип априорних ситуација близак је Бергсоновој типологији – интерференција серија, која је преширока да би се њоме обухватио западноевропски корпус комедија које претежно анализира. У спиралном заплету присутне су затим комичке ситуације паралелизма, преувеличавања, крутости грудве снега (Бергсон). Од вербалних средства која обogaћују и структурирају некад ситуације препознају се инвективе, алузије, лажи, ироније, персифлаже, омашке у говору. У одређеним случајевима ситуације инконгруенције и априорности подређене су лудичком обрасцу (*Игра ватром*). Тако у ситуацијама удварања, различитим психолошким и етичким тачкама гледишта ликова (Николић – Јулка, Николић – Љубица) театрализује се комика игре, кретањем из првостепене у другостепену фикцију и обратно.

Николић (*клечи*): Верујте, милостива, мојим речима; оне иду баш из срца мог.

Јулка: Зар да верујем? (*Лагано Николићу*) Немојте тако природно!

Николић: Ја нисам научен да се претварам. Одавно, ох, врло одавно тежим ја за овим тренутком...

(5; 1905: 31-32)

С обзиром на брзину радње и ирационалност ликова у спиралном заплету, вербална средства хумора строго су подређена ситуацији. Комика се заснива

хумористичкој дистанци⁷⁶, односно радње ликова су озбиљне, а оно што им се догађа субјективно перцепирају. Међутим, како је давно Бергсон указао, учинак комичког итекако зависи од „анестезије срца“ (2004: 10). Театрализацијом настоји се да публика, читаоци буду у супериорнијем положају знања. То се постиже техникама фокализације, дистрибуцијом информација које пружају потпунији увид у односу на сужено знање ликова. Не треба заборавити да знање екстерног комуникацијског нивоа није апсолутно, већ је доминантно у односу на субјективни свет ликова комедије, односно за корак је испред знања ликова, и то не у погледу разрешења радње и заплета, већ у одређеној процени (не)могућности разрешења проблема. Тако Трифковићева једночинка *Честитам* комику и ритам заплета заснива на фигури интриганта и прослеђивању информација. Прва иницијативна ситуација два нивоа комуникације не користи пун комички потенцијал. Наиме, након Мариног монолога, најаве радње (напуштања мужа), следи кључна ситуација са собарицом и Стевом (муж). У том делу знање екстерног комуникацијско нивоа и интерног је изједначено. Ни собарица не зна ко је тај господин с којим се жена пољубила, као ни наравно Степа. Ова би сцена већи комички учинак имала да је пре тога театрализован стриц Спира. Наведена ситуација априорности провоцираће и следећу наредну ситуацију – Марин закључак да је Степа узео пиштољ не да би убио „супарника“, већ да изврши самоубиство. Ликови на основу непрецизираног, неекспликаторног дискурса погрешно кодирају садржај и доносе закључке у складу са својим уверењем. Занимљиво је да муж кад чује да је у њихов стан дошао неки господин и да се с њим госпођа пољубила, потом отишла, закључује да је то љубавник. Психолошки оправдано, згодно нађено (грижа савести због изостајања, одатле и подсвесна сумња да би жена стога могла неког љубавника да нађе). Подсвесна сумња испољава се преко брзоплетог закључка. С друге стране, жена наивно помисли да га је њен одлазак дубоко потресао и да жели да се убије. Упоредњем ове две ситуације априорности успоставља се ироничка релација.

⁷⁶ У разликовању хумора и комике полазим од Хартмановог естетичког становишта. Хартман наглашава да „ови појмови нису међусобно паралелни, већ су укључени један за другим (...) комично је ствар предмета, његов квалитет, а хумор је ствар посматрача или ствараоца (песника, глумца). Хумор се тиче начина на који човек посматра комично, како га схвата, како уме да га репродукује или песнички искористи (...)“ (1979: 499)

Ситуације априорности структурирају надређену ситуацију инконгруенције. Слабије мотивисана ситуација априорности уочљива је у Крстоношићевом *Божихњем прасету*. Тамо замена прасета цвеклом и главицом купуса није подробно мотивисана као незлобива шала, већ се тек накнадно безазленост открива када је учинак комичког ослабио. Стога се комика заснива на поступку понављања, као и вербално-ситуационим деловима радње. Међутим, јавља се други тип априорности – два нивоа комуникације, који је такође невешто театрализован. У осмој сцени долази код Вула Јанко који не зна за очев штос, па одатле се помоћу бројних *говора за себе* покушава да конструише ситуација априорности. Вуле Јанков дар (колач) доживљава као, најпре, нову подвалу, потом као спрдњу.

Вуле: (*Као не сме да прихвати*) Шта је то? Купус?

Јанко: Колач. Какав купус?

Вуле: Ништа, тако, нешто ми се у глави врти главица купуса.

Јанко: А да ви не волите случајно купус?

Вуле: Ко, је л' ја? – Немам очи да га видим!

(8; 190?: 26)

Крстоношић је далеко успешнији у вербално-ситуационој комици, односно комици која се заснива на коментаришућим репликама, које настају на претходној ситуацији. Тако се јавља облик црног хумора, кад ћерка очајна изјави да ће скочити у Саву ако се не уда за Јанка.

Вуле: (...) У Саву не може – смрзнута је.

(10, 190?: 31)

На динамици априорности ситуација темеље се обрти у Ђорђевићевој *Сви смо измирени*. Упечатљива је ситуација кад Пера од газдарице помисли да је то његова снајка. До забуне, погрешне процене долази нестрпљивошћу да саслуша саговорника и погрешним семантизовањем Мициних исказа, што иницира ритам преокрета.

Маца. (...) Охо, опростите што сам узнемирила. (*Хоће натраг*)

Пера: Молим, молим, само ближе, о вама је баш био разговор.

Владимир: Чика Перо, ово је моја-

Пера: Дакле то је та мустра, хм, хм, -

Маца (*Љутица*): А што се то вас тиче, да ли сам ја мустра или не. Погледајте ваш, нос, боље ће бити.

(7; 2003: 33-34)

Трифковићево *Љубавно писмо* комички учинак дугује ситуацијама априорности, које су код њега подробно психолошки мотивисане (љубомора, сумњичење). Тако је за Марију Евичино писмо недвосмислен доказ Видићеве неверности. Комичка напетост расте укрштањем ситуација априорности и поступка паралелизма. Пренос кривице на Лазу, окреће радњу у другом правцу. Сад је Марија у супериорној ситуацији, иронизује проблем неверства, односно свети се Софији због пређашњег одсуства емпатије малтене цитирајући Софијин говор и радње (колачи, кафа, коментари о мушкарцима, превари). У систем комике иде и цитатност/интертекстуалност. Господња реченица на крсту, тривијализује се ситуацијом најаве брачног обрачуна.

Софија (*на Дражића*): Виле ушле у тебе, дакле то су твоја писма?

Дражић (*погледа на небо*): Господе, у твоје руке предајем дух свој!

(...)

Марија (*која је међутим к себи дошла, смешећи се*): Маленкост – лудорија! Ко би се још због тога једио!

Софија: Ја сам најнесретнија жена на свету! (*Плаче.*)

Марија: Умирићеш се док те прође прва ватра! (*Седне за сто*) Хоћеш мало кафе? Куглоф је да не може бољи бити!

(12; 2005: 149-150)

Некад се ситуација априорности семантички подређује другој ситуацији, па у том случају унапред закључивање на основу реченог, виђеног може бити не само комички успешно већ и семантички значајно се заплет. Одличан пример пружа Савићева једночинка *Игра ватром*. Након првобитног шока, Мирковић се поверава Љубици. Љубица користи ситуацију да се поигра тако што посредно куди своју рођаку и пријатељицу, а навлаш истиче себе, своје врлине, благо флертујући (како би се она понашала кад би имала мужа као што је Мирковић). Мирковић њене исказе дословно тумачи, све више га узбуђују да у кулминативном делу ухвати Љубицу за руку. Љубица у том моменту напусти игру не би ли имејала Мирковића,

такође и уверила се у превртљивост мушкараца, мужава. Комику појачава Јулкин поглед са старне (режија погледа).

Љубица: Кад би дошао кући из борбе за живот, биле би му моје речи мелем за душу и срце... (*Јулка се мргоди*)

Мирковић (*хвата је за руку*): Ви сте прави анђео!

Љубица (*за себе*): Ала су ти мушки! (*Гласно*) Шта хоћете с мојом руком?

Мирковић (*тргне своју руку, у неприлици*): Ништа, ништа, госпођо. Само сам хтео

Љубица: Разумем, разумем, докторе! У превеликом болу и очајању...

(7; 1905: 36-37)

У ФПР ситуација инконгруенције стожер је заплета. Занесеност очева Прусима и Французима, односно туђим културама, војскама и државама, овде одговара навијачкој страст и интеракцији. Комика сукоба безначајних људи због туђих интереса, што чак води и раскиду веридбе, итекако зависе од хумористичке театрилизације. Само се наизглед ради о безначајном сукобу (није произвољан социјални статус и наклон одређеној зарађеној страни, *Љубавни заплет* →). Априорна ситуација други је покретачки чинилац заплета *Лене буле*. Док се у првој појави театризује разговор глувих Миле и Драге (једна говори о свом младићу, а друга мисли на свог, па долази до укрштаја комуникацијских нивоа), након Пајине лажи и преноса вести, Мила закључује да се ради о Паји и да је он узео булу.

Драга: Знам да ће остати тамо.

Мила: Ко, зар Паја?

Драга: Да је већ и нашао булу.

Мила: Ко, зар Паја?

Драга: И да се потурчио.

Мила: Зар Паја? Потурчио се?

Драга: И један и други, и Стева и Паја. Ето ти сад све. (...)

(7; 1994: 22-23)

Цела радња једночинке *Тера опозицију* театризује се преко ситуација инконгруенције. Мајстор Ћира због обуставе градње позоришта долази у сукоб са

женом, кћерком, будућим зетом, муштеријом само зато што су они противни или равнодушни према позоришту.

Међу овим комедијама издваја се Шапчанинова због комичке крутости (Бергсон) споредних ликова (гуверната и учитељ), који нису део структуре заплета. Посебно место припада Матавуљевој комедији због фарсичних и гротескних елемената (преждеравање, наглашена тактилноост). Тако је Пера подробно театрализован у дидаскалији као смотанко, такође и у дискурсу ликова. Комика се заснива и на знаковном систему опхођења у патријархалном систему. Говор служи као знак, систем посредне комуникације. Отуда се у таквом говору/репликама поред персифлажа, иронија, инвектива препознаје театрализација дволичности београдског света, политичких кругова. Дијалогичност се јавља као важно комичко средство – цитирање свог, туђега говора, као и псеудоцитатност. Тако најпре сценска ситуација причања (Мита и Тривун) почетком трећега чина прелази у другу, комичку, ситуацију. Комичка напетост подиже се алузивним Митиним дискурсом, непотпуним информацијама по доказаном смехотворном поступку околишања/одуговлачења (Перина наводна прошевина). Тек потом ће Мита Отров употпунити вест приповедањем о вечери код Опалића. Овде цитирање Ангелининог говора (претпоставља се да се не ради о псеудоцитату) рачуна на поражавајући ефекат по Тривуна.

Мита: Добро јутро! Добро јутро! Како је Тришо, како је? Види се, добро! Јесте ли весели? Како не би били весели?

Тривун: Не знам зашто.

Мита (*седне и запали цигарету*): Како то: „Не знам зашто?“ Зар вам није по вољи нова веза, ново пријатељство са тако угледном кућом?

(III, 5; 2008: 92-93)

Мита (...) После су се гости забављали, сваки на свој начин, а њих двоје нису се ни за тренутак раздвајали! Најпосле,... тако око три сата после поноћи,... одједаред, девојка врисну и паде матери на груди вичући: „Мама, мама! Господин Поповић ми је изјавио љубав! Господин Поповић ме проси!“ По томе видите колико је девојка безазлена! (...)

(III, 5; 2008: 94)

- Комичка средства спиралног заплета -

Наравно да су одговарајуће комичке ситуације кључне за структуру заплета и његову театријализацију. Овде треба нарочито скренути пажњу на комичка средства заплета. Средствима се обухватају сва она техничка решења, најшире схваћено, која помажу развоју, преусмеравању радње. Према томе, поред предмета, ту су и одговарајући вербални и сценски чинови. У спиралном заплету доминирају предмети, односно писма, новински чланци (писани дискурс), потом и костим (гардероба), храна, па вербални и сценски чинови (лажи, преваре, глума).

Писма (губљење, прослеђивање) код Трифковића провоцирају радњу, поступке ликова (ЈП), али има случајева да писани дискурс делимично учествује у иницирању заплета (*Честитам*), већ се театријализује као ситуација забуне, неспоразума. Код Крстоношића, као и код многих аутора после Трифковића, писани дискурс јавља се као алтернативни канал дистрибуирања обично епских информација. Међутим, у Крстоношићевој комедији БП замајац заплету даје гостионичарево писмо, Томин сведен дискурс који се отвара за двојако читање (да ли се ради о шали или подвали).

Кајка: Није! Слушај! (*Чита*) „Драги газда Вуле!“ Оно прасенце, које смо мезетисали у кафани код „Седам лафа“ – било је твоје. Немој много да се љутиш, јер то шкоди здрављу и лепоти. У здрављу провео празнике, и на здравље ти био слатки купус!

(5; 190?:18)

Храна (цвекла и купус) као друго средство заплета у радњи више је присутно у дискурсу, вербалној страни комике (алузије, комичка поређења), него сценски. Мада се издваја једна ефектна сценска ситуација кад газда Вуле баци главицу купуса за смушеним Јанком а на сцену у том тренутку ступи гостионичар Тома ухвативши главицу. Храна може бити посредно театријализована преко резултата радње. Матавуљев Тривун добија грчеве због преждеравања на славама током радње. У првом чину панично га доноси, крајем другог чина други напад користи се да се лик изведе са сцене, што је итекако важно за фокализацију. У овој

комедији писани дискурс (новински чланак, вест) гарант је истинитости новости (наименовање новог начелника), и један од ОКИДАЧА радње.

Нарочито су у комедији потентна средства лажи и преваре, која се ретко кад могу одвојено тумачити. Лаж је у сваком случају у функцији преваре као што је то случај у Вукићевићевој ЛБ. Паја лаже приповедајући Драгој о тобожњој авантури и познанству са булом. Ова ситуација приповедања служи као превара (није безазлена шала) и најважнији је чинилац иницирања, потом и развоја спиралног заплета. Лажима је блиска лудичка форма. У овим комедијама глума (опширније видети о томе у поглављу *Лудички заплет*) је једно од важнијих средстава за постизање циља или избегавања одређених ситуација, преусмеравања радње (*Госпођица као сељанка, Игра ватром*). Глума се јавља такође и у Вукићевићевој комедији (Паја не само да се вербално маскира, већ креира имагинарни идентитет, војника сведока). Глума као средство преокрета, кретања ка позитивном исходу присутна је у Трифковићевом ФПР. Од ових комедија, једино је глума Шапчанинове јунакиње театрализована костимом. Гардероба и шминка има важну функцију у игри улоге, нарочито друго маскирање приликом посете Берестовљевих.

Средства у спиралном заплету активирају се у почетној фази радње и/или у почетним деловима заплета, а потом преусмеравају радњу ка завршном обрту/преокрету. Малобројност ових средстава, као и ретка фокализованост условљена је брзим ритмом заплета.

2.0. СТЕПЕНАСТИ ЗАПЛЕТ

Премда се спирални и степенести заплет користе сличним или истим комичким техникама (грудва снега, домино-ефекат, режија погледа, монтажа) у пракси је најлакше правити разлику на основу активности, пасивности фигуре субјекта. Како су оба типа заплета једноставни (један покретач радње, циљ), треба водити рачуна да ли је током целе радње заплета активна фигура субјекта. Друга важна разлика тиче се система препрека, којих је више у степенастом заплету и

тако аранжираних да градирају комичку напетост. Сложенији су случајеви кад се уместо препреке актуализује систем проблемских чворова. Тада треба водити рачуна да ли се на основу проблемског чвора радња молекуларно развија, односно јавља ли се техника грудве снега или домино-ефекат. Примера ради овде су у граничном положају заплети комедија Илије Вукићевића (*Срећа и људи*) и Светозара Ђоровића (*Поремећен план*), као што је то делом и Шапчанинова *Госпођица као сељанка*. У Ђоровићевој комедији доминира фигура интриганта (пројектује радњу заплета), поред субјекта (кретање лика од једне ка другој фигури), па ликови којима манипулише дејствују као субјекти (постојање жеље, намере, радња, постајање ранијег плана који се заплетом активира). Заплет Вукићевићеве једночинке такође разликује несамосталног субјекта. На сцени се јавља план, жеља, намера, радња лика која је театрализује домино-ефектом. У обе комедије ситуације прете да се осамостале и у потпуности загосподаре ликовима.

Овде ће се анализирати следеће комедије: *Добре воље* (Милан Савић); *Срећа и људи* (Илија Вукићевић); *Максим, Свекрва, Обмана* (Мита Калић); *Цилиндар* (аноним. Стејић); *Поремећен план* (Светозар Ђоровић); *Божји суд на Мендином брду* (Милутин Ибровац); *Наши сељани* (Мита Поповић); *Ново доба* (Милутин Илић). На основу хијерархије заплета (главни, оквирни, интеграциони) издваја се структура два степенаста заплета комедије *Максим* (оквирни и интеграциони), затим, интеграциони и главни заплети комедија *Ново доба*, *Обмана* и *Наши сељани*.

2.1. Експозиција и степенести заплет

У једночинкама (*Срећа и људи*, *Свекрва*, *Цилиндар*, *Поремећен план*) експозиције су претежно сведеније, на супрот опширним експозицијама које у дужим комедијама заузимају некад и цео чин (*Божји суд на Мендином брду*, *Добре воље*). Једночинка *Цилиндар* занимљива је због прогресивне експозиције и истовременом театрализацијом два простора. Сцена је подељена на салон и адвокатску канцеларију, па се на тај начин избегла замка једног тарзитног простора где ликови махом немотивисано долазе и одлазе. Фокус се активношћу

ликова премешта из једне у другу просторију. Уводне информације усмеравају се на тајну љубав младих (Андрија, Мара), препреку (отац, Јустин Правдић) и на незгоду која је задесила Андрију, која се постепено открива. Након смишљања подвале (дописиваће се користећи очев цилиндар), информације се управљају ка Јустиновој усвојеници Милице и њеном познавцу док је била у гостима (непознат младић). Поред посредне, реалистичке, дистрибуције информација (о Андријиној незгоди), присутан је овде проблем дистрибуирања експозиционих информација. Дијалози су претежно подређени епизацији (подаци јасно управљени публици), што нарочито долази до изражаја у опширним ситуацијама причања. Ликови саопштавају једни другима и оне информације које су им познате, закључно са завршном, осмом, појавом експозиције.

Јустин: Милице, чедо, ти знаш, да су ти још у детињству родитељи помрли, и да сам те ја к себи узео, али не зато, што си ти сирота била, јер знаш и сама да имаш приличну своту мираза, већ зато, да те ваљано васпитавам и тим да се одужим твојим добрим покојним родитељима, који су мени много добра учинили. Ти то све знаш, је ли, Милице?

У Калићевој једночинки *Свекрва* фокализује се одвојена експозиција (амбијенталне сцене). Свакодневни дан у дому судије Милана театрализује се преко слугу (нерад, поткрадање), али објективистички, без идеолошке предзнаке. Опис неприсутног лика (газдарица Љубица) развија се на основу ситуације –Манда (куварица) чак и мајку своју снадбева газдиним брашном, дрвима. Наглашава се и коментар да газдарици није стало до домаћинства. Мајка, односно свекрва Јуца, уходи послугу, открива њихово сналажење и отпушта куварицу. Предност ове експозиције је што је лишена монолошке епизације, односно упознавање са ситуацијом и ликовима приповедањем ликована. Уводни представљачки слугин монолог више је ствар комедиографске конвенције (биографија бившег војника). Техником режије погледа театрализују се у експозицији два проблема. Најпре нелагодност послуге што их увек уходи Миланова мајка, затим и проблем вођења домаћинства. С друге стране Вукићевићеву једночинку *Срећа и људи* отвара директна експозиција. Већ након амбијенталне сцене/ситуације (просечан дан у чиновничкој породици, материјални проблеми) и ситуације маштања, лицитирања

шта би све урадили кад би којим случајем добили одређену своту новца, активира се окидач, односно долази син Аца и саопштава да су добили на лутрији сто хиљада динара. Предност ове Вукићевићеве експозиције, није само у динамици радње, већ најпре у одсуству споредних комуникацијских канала (монолози, говор у страну, епизација дијалога). Отварање радње почива на техници пресупозиције која образује сценску ситуацију (новчана оскудица, брига). Како директна експозиција уводи непосредно у радњу, то су јој и информације сведене, па се преносе и у радњу заплета. Тако током заплета, реалистички посредно се сазнају односи и биографије ликова. Супротан пример пружа Ћоровићева једночинка *Поремећен план*. Овде је експозиција највећим делом сведена на уводни епизирајући Срећков монолог. Сазнаје се непосредно његова симпатија према кћеркама својих подстанарки, затим стрепња због лепушкастог новог младог судије. У другој појави присутан је прогресивни дијалог, који се динамизује пресецањем говора, упадањем у реч коменатрима, питањима. Срећкова глагољивост/истицање наводи га да се излане пред Милићком и Стевићком да ће доћи млад судија да разгледа собу. Ова ситуација важна је јер театрализује Срећка као непривлачног неспретњаковића, коме се жене подсмевају. Оно што је кључно за заплет јесте забринутост мајки јер су им кћери неудате (прекорни коментари о младићима који неће да се жене).

У дужим комедијама *Добре воље*, *Максим*, *Обмана*, *Божји суд на Мендином брду*, *Наши сељани*, *Ново доба* у експозицијама је присутнија епска техника прослеђивања информација. Монолошка форма доминира у уводним сценама и на крају сцена као коментар пређашње ситуације. У дисперзивним радњама као што је случај у Калићевом *Максиму* уводни, приповедно стилизовани монолог више описује амбијент него што уводи у радњу. Како у овој комедији постоје три заплета (два степенаста) експозиција се рачва у различитим правцима. Најкраћа је експозиција која се тиче заплета о потрази за лоповом Максимом, такође и експозиција степенастог заплета о путујућим глумцима, док је развученија експозиција степенастог заплета који прати млади заљубљени пар. Савићева комедија *Добре воље* разликује потпуно одвојену експозицију (обухвата цео први чин). Овде је кретање ка заплету радње успорено јер су споредни комуникациони

канални (монолози у првом реду) прилично сведени. Има примера епизирајућих монолога, нпр. кад се појави пијани Стојић. Његова епска тачка гледишта извештава о предрадњи. Има случајева кад монолошка форма служи да непосредно предочи мисли лика, обично поводом неке ситуације. У првом чину активира се транзитни простор – ликови долазе по драматуршкој потреби да пренесу одређене информације. Уводне сцене реалистички су конципиране. Путем разговора о трећој особи на забави (ситуације оговарања) сазнаје се о ликовима домаћинима, извесном степену покондирености, затим о адвокату Лази и Трбићу код кога се задржао, новој гошћи. Информације се дистрибуирају драмски, постепено, мотивисано. Јавља се и аудитивна театрализација, скривена радња другог простора (песма, здравице). Експозиција може бити одвојена и наглашеном променом конфигурације, односно мотивисаним одласком лика (*Божји суд на Мендином брду*). Радњу не отвара приповедни монолог, који је померен, као коментар ситуације небриге (неуредан дом, жена, бречање на мужа). У исповедном, интроспективном монологу Милија констатује промену брачних односа, проблеме. Потом се, након активног утицаја скривене радње (позив од кмета) театрализује отворен флерт између младе жене Перке и сиромашног комшије Радоја. Тек повратком Милије, смишљањем лажи (непосредно, на сцени, импровизација) долази се до проблемског чвора. Драстична разлика у знању између комуникацијских нивоа (изразито, супериорно знање публике, читалаца) утиче на комички учинак.

У осталим комедијама експозиције се развијају динамичким фокусом. Техника режије погледа користи се да посредује информације (*Обмана*) или да структурира директну експозицију (*Ново доба*). У *Новом добу* радњу отвара исповедни монолог Максима Лудаје - сумња, подозрење према жени, назнака љубавног троугла, параноја. Присутна је и конвенција старе, ренесансне драме кад лик имплицитно најављује другог реторским питањима („ко је то? шта то чујем?“). Следећи поступак епизације, важан за експозицију степенастог заплета, јесте читање писма наглас. Постављена је комичка/драмска замка, односно лик се упозорава на одређену опасност у коју он нехотице законом комичке/драмске радње упадне (у писму Драгомиру Стана сугерише да нипошто не демонстрира

против њеног чике). Често је у овим комедијама присутан приповедни монолог, односно они искази који се тичу биографије ликова, историје односа међу њима, затим предрадње, као и размишљања која је испровоцирала одређена ситуација. Посебна је експозиција *Наших сељана* где радњу отварају амбијенталне сцене не везане тешње за заплете, па се постепено прилази основним линијама заплета. Епска техника прослеђивања информација присутна је махом у дијалогу.

У опширним експозицијама спиралног заплета присутно је мноштво мотива, и многи нису неопходни за конструкцију заплета, што још једном потврђује доминацију епске технике над драмском. Експозицијма се нарочито миметизује одређена средина, амбијент. Овде се издваја Вукићевићева једночинка у којој нема сувишних информација, односно оних података, мотива, који остају неупотребљиви за заплет.

2.2. Покретање степенастог заплета

Покретање степенастог заплета, као и свих осталих који разликују субјекат радње зависи од жеље и намере лика. То не значи да жеља не може бити пробуђена, подстакнута спољним чиниоцима, одређеним ситуацијама. Зато се користи техника режије погледа (*Ново доба*, *Поремећен план*), ситуација априорности (*Срећа и људи*). Покретање заплета може бити засновано и на ситуацији сазнавања (*Божји суд на Мендином брду*), добијања вести (*Максим*), затим ситуацији принуде (*Наши сељани*).

Кад је реч о техници режије погледа она је у једном периоду (све до пред крај века) често коришћена. Уједно као комичко средство и као важан чинилац заплета. Зато треба пажљиво читати дидаскалије у којима се назначавача промена конфигурације – не приметан долазак одређеног лика на сцену или у дну кулисе, који посматра, гледа шта се збива између примарно фокализованих ликова. Још је упечатљивија техника режије погледа у комедији *Ново доба* која иницира радњу интеграционог заплета (квантитативна подела). У овом делу ова техника се јасно поклапа са монтажом – баш у тренутку кад је Драгомир посрнуо, дошао је Максим

Лудаја. Ова ситуација је окидач радње (ситуација се „чита“ Максимовим претходно мотивисаним параноичним погледом).

Драгомир (узбуђено): (...) Да ли је волим? Питајте славуја воли ли пролеће, питајте пролеће може ли бити без славуја? Да ли је волим? Питајте...

(Посрне, хоће да падне. Марта га придржи. У тај мах врата се споља отварају и улази Максим, који, кад их спази загрљене, стоји за часак упрепаићен.)

(I, 1; 1987: 280)

Ситуације априорности обично се конституишу око неког материјалног знака. У Вукићевићевој једночинки *Срећа и људи* погрешно прочитана вест у новинама, као и монтажна техника (исти добитни број, али други лоз) покреће радњу, активирањем фигуре субјекта. Можда је најзанимљивији покушај да окидач радње буде ситуација (са)знања у комедији *Божји суд на Мендином брду*. Наиме, Милија (муж) сумња на младог комшију Радоја и своју такође младу жену Перку. У жељи да се увери најпре користи ситуацију да је кмет окупио све домаћине (пренос неке заповести) да слаже жену како ће се на Мендином брду појавити божији изасланик. Пажљивом мотивацијом припремљена ова ситуација сегмен радње (већ у првој сцени театрализује се женин немар, запостављање мужа, потом по повратку монолошки исказ да је видео Радоја и Перку). Други окидач радње биће управо та ситуација искушавања, проверавања. Радња заплета располаже неколиким примерима сценског наговештаја радње, фолклорним веровањима (Радоја „певарила“ кукавица и грлица, па слути да му се неко зло спрема). Такође се издваја вешта театрализација причања – смишљање лажи, женина љубопитљивост, коју намерно провоцира наговештајем, па околишањем, одуговлачењем, одлагањем да јој саопшти тобожњу вест, што су све нивои комичке напетости. Тиме се уједно ограђује (тобоже вест сматра за сулуду), али могућност да жена поверује у ту лаж већ је мотивисана претходним ситуацијама (наглашен, најпримитивнији облик сујеверја).

Милија: Е, ти сад мислиш, ту сад Бог те пита шта је, па си навалила...

Перка: Па шта је – да је, треба да ми кажеш, или бар да ниси ни помињао, па ништа није ни било!

Милија: Ама, луда главо, што си толико накастила! (...)

(...)

Перка: Ама, нисам ја ћурка па да се бојиш, а да ли ћу ја мислити као Смиљко или као ти, то ћеш видети. (*прилази Милији*) Само те молим: Кажи! Немој ме више мучити. Други би човек жени својој казао, да се решио да убије кога, а ти жени нећеш да кажеш шта си од кмета чуо. Кажи, молим ти се!

(I, 6; 1994: 17-18)

Некад ситуација може бити резултат несмотрености лика што ће имати одговарајуће последице по радњу, и нужно га померити ка фигури субјекта. У тим случајевима (*Срећа и људи, Поремећен план, Добре воље*) циљ радње дефинисан је иницијативном ситуацијом – покушај да се ситуација поправи (*Добре воље*) или да се повољан ситуациони однос настао на заблуди што пре материјализује (*Срећа и људи, Поремећен план*).

Једноставни су они покретачки моменти/ситуације које излазе из препреке, проблемског чвора (*Цилиндар, Обмана*). У једночинки *Цилиндар* млади одлуче да искористе очев цилиндар за љубавну преписку, међутим као један од окидача театрализује се ситуација замене (очев пријатељи такође имају исте цилиндри, па Андрија стави писмо у погрешан, што потом техником домино-ефекта провоцира серију консекутивних ситуација). Други важан окидач радње заплета је безинтересна слугина лаж (сопшти Тихомиљу нотарошу да Андрија воли Јустиново посвојче, односно Милицу, управо девојку у коју се Тихомиљ заљубио, а да још не зна ко је она уствари). У Калићевој *Обмани* иницијативну ситуацију главног заплета изазива материјална оскудица, Младенова забрана жени да привређује. Потом се користи и окидач радње (усложњавање) техничком режије погледа. Младенов пријатељ Миливој (и Лаза) као сведок, спази део разговора између Младенове жене и учитеља музике, који из његове етичке, психолошке тачке гледишта може бити недвосмислено интерпретиран.

Бранко (*Радосно*): А та би жеља била?

Зорка (*Замисљено, после мале почивке*): Да се од данас чешће састајемо.

Бранко: Чешће састајемо?

Миливој и Лаза провирују.

Зорка: Да – и то у једно исто доба.

Од ове ситуације креће сумњичење Зорке, довођење у питање њених поступака јер је знање интерног и екстерног комуникацијског нивоа већим делом радње заплета уједначено.

Насупрот овим комедијама ситуација може бити покретачка на основу контекста радње. Тако у комедијама *Свекрва* и *Божји суд на Мендином брду* ликови покрећу радњу (свекрва Јуца; муж Милија) испровоцирани одређеним сазнањима (свекрва да снају и сина не занима домаћинство; муж да га жена вара). Окидачи радње у овим примерима су амбијенталне ситуације – ситуације које дају пресек просечног дана дате средине/породице. Након театрализоване свакодневног поткрадања газде у *Свекрви*, и потом ухођења, стиже се до кључне сцене – расправа куварице и газдаричине свекрве. Иницирање заплета заснива се на Јуцином (свекрва) одлукама – отпуштање куварице, позивање на ручак угледних гостију, председника суда, пароха, кума.

2.3. Фокализација степенастог заплета

Једночинке са степенастом структуром заплета немају велики број догађаја, односно ситуација сегмената радње. Развој малог броја сср условљен је формом. Бирају се они делови приче (спољашња фокализација) који ће најбрже и најједноставније развити радњу. Театрализација Калићеве *Свекрве* превасходно се држи младог брачног пара, Љубице (снаје) у првом реду. Игром измештеног фокуса, Јуца је у другом плану као субјекат и коректор заплета. Радња заплета сведена је на отпуштање куварице и позивање гостију (1) да би се потом комичка напетост обезбеђивала ситуацијама покушаја да се спреми ручак (2), затим слања Мије (послужитељ) да купи готово јело (3), потом Јуца закључа Мију (4), па напето ишчекивање Мије (5), потом свађа са Мијом и спознаја да се опет Јуца у све умешала (6), и у кулминацији оптуживање Јуце за целу ујдурму (7). Ове ситуације сегменти радње спољашњом фокализацијом сведене су на најнужније радње ликова, податке. Други извор података неопходних за заплет, поред режије погледа, јесу монолошке антиципативне реплике, а у пар наврата и *говори за себе*, као

театрализација мисли лика. Нема радња, односно пантомимичне као и персоналне дидаскалије у многоме утичу на комику као и на развој радње.

Јуца (*Тргне се; за себе*) У подрум! (*Радосно*) Ха, да дивне замисли, као наручене! (*Гласно Мији*) Добро те спомену подрум. Та Мијо, дете моје, (*обзире се*) ми овамо дочекујемо госте, а ни капи вина немамо горе.

(11; 1888. 54)

Специфичност ове театрализације спиралног заплета јесте у ретко фокализованој фигури субјекта, потом и лику који паралелно попуњава и фигуру интриганта (Јуца). Унутрашњом фокализацијом радња обухвата најпре пар слугу, а потом у заплету брачни пар. Јуцина радња видљива је посредно, преко објекта театрализације (сина, снаја), односно у последицама радње заплета (пометња). У експозицији театрализација је објективистичка, да би са покретањем заплета субјективизовала. Унутаршњом фокализацијом, нарочито везаном за младу домаћицу Љубицу, даје се одређен прелом информација. Знање интерног и екстерног нивоа у том делу готово да је изједначено, што утиче на смањен смеховни учинак. Тек у кулминацији, кад се и син прикључи оптужбама, открива се сврха Јуцине радње.

Базична ситуација фокализована је у првој заплета (свекрва отпустила куварицу и позвала угледне госте да би се снајка показала). Изабран је за радњу онај део радње кад су млади поново дошли до новца (свекрва им купила кућу, платила дугове), те је експозиција и стога опширнија него што је то уобичајено за једночинку. На основу тачки гледишта ликова, откривен је и однос мајке и сина. Занимљиво је да слуге сведоче како мајка у свему слуша сина, а онда без консултација отпушта куварицу и позива угледне госте. Радња се идеолшки усмерава ка преваспитавању снаје и сина (да воде рачуна о имању).

По истом обрасцу театрализован је и заплет Ћоровићеве једночинке *Поремећен план*. И овде се спољашња фокализација поставља у односу на базичну ситуацију (отимање око угледног младића, младожење), односно прочишћавањем информација приче не театрализује се одређени угао, лик преко кога би се театрализовао заплет. У почетној фази унутрашња фокализација благо фаворизује Срећка, газдаричиног сина да би потом била скоковита, наизменично обухватала

парове ликова (дуо-сцене мајки, па ћерки). Тек се у средишњој фази театрализује панорамски поглед (ансамбл конфигурација). Разлика у односу на Калићеву једночинку јесте што се овде јављају облици разговора глувих. Наиме и једна и друга мајка младог судију виде као добру прилику и те своје импресије паралелно изговарају до момента кад се овај облик „разговора глувих“ не распадне и пређе у директан сукоб (хваљење свог детета и омаловажавање туђег). Сукоб се затим градира увлачењем и кћери (техника домино-ефекта). Унутрашњим фокусом и овде се семантизују две анитетиче позиције, паралелизам сукоба, свађе. Јавља се и измештен фокус, односно режија погледа појавом Срећка у јеку свађе. Комици доприноси и његова тачка гледишта (посмисли да је свађа избила због њега). Након почетне динамичке фазе (ссп), односно вести да стиже млад судија (1), потом свађе мајки (2) и ћерки (3), следи кључна ссп за заплет – лаж да је судија наглув и да треба гласно разговарати с њим (4). Срећкова функција у заплету је сложена – попуњава и фигуру интриганта (поретежно) и субјекта. Радња скреће од повољних ка неповољим исходима, међутим унутрашњи фокус прати радњу мајки и ћерки (певање, шивење, вика). Објекти тетрализације су жене и делом млади судија пред ким се показују и демаскирају пријатељски свој однос. Одвојеном фокализацијом граде се комичке ситуације сличне онима из Сремчевог *Поп Ђуре и поп Спице* (Нада као префињена пева, а Драга, као паоруша клепеће шиваћом машином, такође да се покаже пред судијом, али и да буком заглуши Надину песму). Радњом доминира консекутивни низ, који пројектује својим изјавама, лажима Срећко. У кулминативној ситуацији театрализује се пуни облик „разговора глувих“. Најпре доследно, комички, надвикивањем ликова и коментарима говора за себе, а потом и неспоразумом који настаје на основу два нивоа комуникације (Жарку је мало две собе јер има породицу, а Стевићка помисли да се он намерава хитно женити).

Жарко (за се): Ух, ала је глува! (Клања се и виче). Клањам се.. Жарко Савић, судија.

Стевићка (за се): Ух, ала је глув. (Јаче) Мило ми је, мило ми је. Ја сам Стевићка удовица, а ово ми је кћи Дарга.

(8; 193?: 425)

Степенасти заплет Вукићевићеве једночинке *Срећа и људи* специфичан је због позиције субјекта. Овде је базична ситуација (сиромашна породица добила премију на лутрији) извор радње, као и комичких могућности. Специфичност базичне ситуације јесте у томе што се најпре јавља у сценској ситуацији као апстарктна могућност. Чланови породице маштају о томе како би добили новац, па градирају новчане износе од мањег ка већем а потом реверзибилно – своде жеље/машту на неопходних пет стотина динара. Од покретачке ситуације, унутрашњи фокус прати Ацу, међутим радња заплета није доследно постављена у односу на Ацину позицију. Долази до размимоилажења унутрашње и спољашње фокализације. Претежно се обухватају и женски ликови – сценске ситуације коментарисања, процене, маштања. Тако се заузима објективистичка перспектива. За разлику од Калићеве једночинке, овде нема много сср. Након вести о добитку (1), следи покушај преуређења односа и начина живот (2), потом сучељавање Аце и Зорке (3), следећи степен је намера да тргује кожама (4), потом нови степен, што је део скривене радње, намера да даје новац под интерес (5). Радња се степенује гомилањем жеља, поруцбина, променама Ациних планова, комичком напетости када се сретне са Зорком. Доминира унутрашња фокализација тачке гледиште сестре (процена ситуације, критика брата, коментари новог положаја – техника субјективизације). Ситуација погрешног увида активира жеље, намере, радње ликова. Жене само поручују гардеробу, ћерка говори како ће поступати, понашати се према свом младићу, али се та ситуациона могућност не фокусира. Аца исказује жеље, јавља се намера и радња (трансформација личности, односа, простора, животног пута). Посебно се театризује комика нестабилности жеље (одрекао би се девојке, али још му је лепа).

Заплет једночинке *Цилиндар* у значајној мери театризује се наративно. Након иницијативне ситуације, односно договора младих да размењују писма посредством очевог цилиндра (1) долази до усложњавања и успоравања заплета. Једновремено са експозиционим информацијама фокусирају се делови радње који се приповедањем ликова настоје довести у везу. Степеновање радње заплета почиње доласком нотароша Тихомиља (1), па се на основу његовог причања о необичном познанству закључује да се у њега заљубила Милица (посвојче). Наредна сср диже

комички ниво напетости јер се план спроводи у дело. Међутим, ова сср заснована је на забуни. Грешком писмо доспева у други цилиндар, а потом их Јустинови пријатељи нехотице замене (2). Заплет се додатно копликује слугином лажју да Андрија уствари воли посвојче, што разбесни Милицу (3). Наредни ниво комичке напетости, степеновања, јесте кад се открије писамце у цилиндру (4). Овде се театрализује као у Трифковићевом *Љубавном писму* паралелизам ситуација (брачни парови, оптужбе). Код највишег степена напетости, и кулминативне фазе (5) интервенише нотарош Тихомиљ сплетком. Како би избегао двобој са пријатељем Јустин пристаје да благослови брак између своје кћери и Андрије ако они признају ауторство писма (сумња на Јустина као аутора). Спољашњом фокализацијом сценска радња није прочишћена, напротив. Шире заснована прича није могла сценски да се театрализује, па су зато присутни споредни комуникацијски канали (монолози, ситуације причања). Прича је постављена у односу на младе парове, али унутаршњом фокализацијом радња се усмерава на позицију Јустина, као објекта театрализације.

У дужим комедијама потпуније се структурира степенести заплет, што је и очекивано с обзиром на форму (више чинова). Међутим, у неким комедијама театрализација степенестог заплета подређена је епским комуникацијским каналима, нарочито у Калићевом *Максиму*. Јављају се затим проблеми у усклађивању спољашње и унутаршње фокализације (*Наши сељани*). Занимљиво је да у свим дужим комедијама постоји проблем структурирања система препрека, као основног обележја степенестог заплета. Негде се чак систем препрека жртвује на рачун гомилања ситуација сегмената радње, и самим тим ширем заснивању драмске приче.

Театрализација комедије Милуна Т. Ибровца *Божји суд на Мендином брду* заснива се на измештеној унутрашњој фокализацији. Наиме, унутрашња фокализација измешта се у правцу Перке, која је објекат радње заплета. С друге стране драмска прича се театрализује из позицији мужа Милије. Функционално слична Јуциној у *Свекрви*, Милијина манипулација пројектује комичке нивое напетости, тако да се сценски свет позиционира у односу на његову перспективу. Иако је прича театрализована у односу на Милијину позицију, управо померањем

унутаршњег фокуса и ка објекту заплета обезбеђује се објективистичка театријализација (Овде се, подсећања ради, не мисли на идеолошки објективни приступ, који је строго субјективан – хватање жене у преступу и кажњавање).

Од граничне ситуације (саопштавање лажи, сплетка), следи прва већа сср (2), која заузима знатан простор (читава слику), сусрет на Мендином брду (план, упуство за радњу, синопсис). Ова већа сср пажљиво је театријализована консекутивним низом структурно важних сценских ситуација. Постепено откривање, поверавања Перке божијем изасланику, тј. прерушеном Милији/мужу, подиже ниво комичке напетости (надређеност екстерног комуникацијског нивоа интерном). Ова слика разликује своју кулминативну сцену кад Перка призна да је нашла већ замену за Милију, односно Радоја. Напетост се заснива на ишчекивању Милијине реакције (могуће демаскирање, непосредно кажњавање). Следећа већа фаза, односно друга слика (3) јесте сцена са пријатељем, сапатником Пауном. Унутар ове сср, издвајају се неколике структурно важне сценске ситуације. Најупечатљивија је кад Паун поверава свој проблем Милији, а овај му реплицира тако што недопуњује његове жалбе. Комички посредно се открива паралелизам ликова и ситуациони пробле. До трећег чина радња заплета потенцира проблемски чвор (жена не воли мужа, хоће да се разведе, потом уда за младог Радоја). Од трећег чина (временски пресек, елипса), степенују се сср, које су квантитативно мање, засноване само на догађају. Постепено губљење (4) вида, па слуха (5), па провокација са Радојем (6) степенује заплет, проблемски чвор. Перка је све смелија, безочнија, напетост расте до кулминативне сцене кад Милија затражи пушку не би ли је даровао тобожњем шураку, односно Радоју. Ова комедија степенасту структуру заплета заснива и на неколиким кулминативним тачкама. Најпре се јавља прва кулминација крајем првог чина (монолошка привилегована Перкина реплика – намера да затражи помоћ од божијег изасланика). Друга кулминативна тачка на крају прве слике другог чина већ је наведена. Трећа је такође овде наведена (ситуација кад се Милија с пушком у руци демаскира пред Радојем и Перком), и завршна, четврта кулминациона тачка јесте кад се у Милијином дому појави Паун са својом, такође немирном, женом Гледном (претња да иду кроз село са Радојем).

Театрализација Савићеве комедије *Добре воље* је објективистичка. Драмска прича се не посредује из Лазине перспективе, већ се театрализују различити углови. Већу позицију имају споредни ликови, и наравно Марић, као коректор. Базична ситуација (изнуђен пољубац у пијаном стању) генератор је радње, свих потоњих преокрета. Док Ибровчева комедија структуру заплета не заснива на ритму преокрета, дотле је то случај са овом Савићевом комедијом. У односу на Ибровчеву комедију, овде је знатан утицај скривене радње (претежно епски театрализоване). Након иницирања заплета (крај првог чина), следи следећа ситуација сегмент радње – Јеленина чврста намера да због синоћне непријатности напусти варош (2). Сукцесивно се надовезује следећа сср (3) – долазак несташног Лазе (сазнавање шта је учинио, покушај да се искупи). Већ трећи чин фокализује усложњавање радње. Појава Јецићке, коју је такође пијани Лаза пољубио, подиже ниво комичке напетости, компликује радњу (4). У трећем чину такође фокализују се амбијенталне сцене и сцене оговарања, конструисања гласина (5), што свакако разводњава радњу. Следи затим јукстапонирано извештај о скривеној радњи, првој Лазиној парници. Пајић и Марић цитирају Лазин говор (6) који ће имати утицаја на Јелену, што је добро драматуршко решење да се цитираним дискурсом постигне перлокутивно дејство. Реч је о мужу који у тренутку неурачунљивости (пијанства) секиром мало повредио своју жену; искрено се покајао, жена опростила, напоследку и суд ослободио кривице. Јеленина у коменатришућем, интроспективном монологу на крају сцене идентификује се, као и Лаза, са тим судским предметом. Ситуација се креће у повољном правцу, тј. опросту, измирењу и потом следи монтажни поступак – сусрет Јецићке и Јелене (7) те заплет преусмерава ка неповољној ситуацији. Већ четврти чин разликује неколико, претежно епски структурираних сср. Ради се о расправи, већању о Лазиној кривици (8), Трбићевој интервенцији, гледајући у Лази супарника (9), што нагна Марића да разјасни основни неспоразум и измири ликове. Овде се користе технике прислушкивања, и њој сродна режија погледа (Марићка је била сведок објашњења између Трбића и Марића и уверила се да је Лаза ипак невин). Овде базична ситуација генерише радњу, док у *Божјијем суду на Мендином брду* постоје две базичне ситуације. Прва је она на брду (жена

исповеда мужу своје љубавне јаде), а друга се разлаже ситуацијама дворења мужа и ишчекивања да Милија ослепи и оглуви.

Кад је реч о Савићевој комедији *Добре воље*, издваја се још један заплет - интеграциони са Јецићком као субјектом. Ради се о линеарном заплету који утиче на главни само у систему препрека, проблемског чвора, али се не интегрише у правцу повољног расплета, већ главни заплет преко коректора обезбеђује двострук повољан расплет (најава венчања).

Калићеву комедију *Максим* одликује дисперзивност радње, више заплета (три), али не и вештина театрализације (доминација епских чинилаца). Овде се издвајају два степенаста заплета, односно оквирни и инеграциони. Проблем је што ниједан заплет није доследно театрализован. Сви се, укључујући и тематски преприћу. Оквирни заплет инициран је раније, што је део предрадње. Љубав младих Бранка и Милке, Здравкове (повереник безбедности) и тетка Лојдине братичине. Оквирни заплет заснован је базичној ситуацији троугла. Бранков ривал је Ђурица, богаташки син, кога протежира тетка Лојда. Радња овог заплета пресеца на је, јукстапонирана другим заплетима, тематским у првом реду. Прва ситуација ср, која има и експозициони карактер јесте предочавање ситуације Милки (она је сирота, Ђурица богат, а тетка Лојда такође има велико имање) и убеђивање да прагматички, а не емотивно посматра живот и потом сусрет са Ђурицом, удварање, план како помоћи глумцима (1). Следећа ср, једна од ретких комичких, јесте састајање, пољубац на превару пред тетком (2) и у ову ситуацију се такође интегрише линија интеграционог заплета (глумци). Динамику заплету даје појава капетана, Ђуричина сумња да се Милки Љубинковић удвара (3). Одатле се радња поново степенује Бранковим прерушавањем у капетанову униформу и тајним састанком са Милком (4), што испровоцира Бранка (ситуација забуне, погрешног закључка) да капетана позове на двобој (5). Напетост овом заплету даје скривена радња (ишчекивање двобоја), потом откривање да је Ђурица перфидно осумњачио капетана Љубинковића да је лопов Максим (6) што провоцира расплет, тетка Лојдину пресуду. Овај оквирни степенаста заплет, без театрализоване иницијативне ситуације, динамику дугује појави дугог лика (капетан Љубинковић), субјекта лепеностог, главног, заплета. Други чинилац степенована радње потражен

је у акцентовању препреке и вребању прилика за интимизацију Бранка и Милке (Милкином избору противе се и Здравко и Лојда). Спољашна фокализација је у потпуности поклопљена са унутрашњом. Заплет се театрализује из позиције Милке, али се не нуди субјективистичка перспектива, јер фокализација готово равноправно обухвата и Бранка и Ђурицу. Техника режије погледа искоришћена је за динамизовање, степеновање заплета (Ђурица из жбуна посматра загрљене Бранка и Милку, па помисли због униформе да се Милка грли са капетаном). Друго важно средство, јесте тајхоскопија, поглед ван сцене на Милку и капетана.

Милка: Лепо, лепо, како ми се чини, ти ћеш из очајања још да се и пропијеш.

Бранко (*Грли ју*): Нећу, нећу, не бој се!

Ђурица (*Провирује иза џбуна. За себе*): А, дакле, ту ли си, капетане, и грлиш моју вереницу? Чекај, платићеш ти то! (*Нестане*)

(II, 13; 1896: 92)

Не само пантомимична дидаскалија, већ и Ђуричин коменатар сигнал је да се ситуација позиционира у односу на његову когнитивну тачку гледишта. Јавља се и техника утишавања дијалога. Када тетка Лојду испровоцира Бранков говор о Омладини, она зачепи уши, што је и био циљ (могућност интимизације са Милком). Међутим, не фокализује се дијалог младих, већ чантрање конзервативне тетке Лојде (дуга, монолошка реплика). Игром унутрашњег фокуса, односно измештање у правцу Ђурице, сажимају се информације. Заузета субјективистичка перспектива отвара делом могућност да капетанова љубазност према Милки скрива извесну еротску позадину.

Интеграциони степености заплет са глумцима ређе је фокализован, само утолико што утиче на радњу тематског заплета. Након иницијативне ситуације – неуспешан покушај глумаца да у Здравку нађу покровитеља и претња да се позоришна уметност уме и светити (1), следеће фазе степеностог заплета театрализоване су преко Бранка, Ђурице и Милке који одлучују да помогну глумцима (2). Ипак значајније степеновање радње иде уплитањем у оквирни и делом главни заплет прерушавњем у полужитеља и тетку Лојду (3). Следећи важни део радње заплета, јесте покушај да се Лојда наговори да прихвати улогу у

представи (4). Кулминација овог заплета јесте кад грешком глумце ухапси војска која је у потери за Максимом (6). Жеља, намера глумаца да одиграју представу, праћена препрекама, естетким расправама о улози позоришта нема већег утицаја на расплет главног заплета. И овде је присутна техника режије погледа, која се театрализује у односу на позицију глумаца (скривање, провиривање иза збуна).

Далеко успелије је структурирање и театрализација два степенаста заплета у другој Калићевој (сентименталној) комедији *Обмана*. Након иницирања главног заплета (забрана Зорки да привређује) следи важна, базична ситуација - тајновит, алузиван разговор Зорке (жена) и учитеља музике, Бранка (2). Напетост, степеновање радње постиже се склањањем ликова, рестрикцијом знања, тако да остаје остворено о каквом договору се ради. Фокус се потом измешта у правцу Младенових пријатеља и сумњичење Зорке за неверство (3). Радња се успорава опширном амбијенталном сценом, која је и најкомичнија у радњи (афористички говор, анегдотске ситуације причања разносача новина и Младенових пријатеља).

Стеван: (...) Глумци су као и новине: иду по целом свету, највише су у кавни и пуни су дугова. Само је та разлика што се новине слажу, а глумци се не слажу. Ја да сам глумац, ја би најволио бити шаптало.

Лаза: Зашто?

Стеван: Зато што је он најбогатији међу њима; јер сам он има своју кућу.

(I, 4; 2011: 29)

Нов ниво степенастог заплета јесте позив на двобој Бранка (4). Ова је сср такође, иако важна, преопширно театрализована (опет су укључене информације мање битне за радњу заплета). Потом се износи скривена радња – исход двобоја (5). Следеће подизање напетости иде преко сплетке (потурено писмо) које директно оптужује Зорку за тобожње неверство (6). Овде треба додати да се открива да Миливојева брига за пријатеља има и своју позадину. Наиме, Миливоје сумња да се учитељ музике удвара његовој девојци приликом држања часова, па сад само искористи прилику да му се освети. Након те сср Младен је са Зорком на забави где се долази до нове сплетке. Заплет је претежно театрализован из позиције Младена. Настоји се фокусом везаним за њега да се ограничи знање, да се његово знање уједначи са екстерним, тиме се комедија приближава техници драме. Међутим у

првом чину, радња заплета театрлизује се такође из субјективистичке позиције, и то Миливоја. Потпуно одвајање спољашње и унутаршње фокализације игра се нивоима знања, тако да је екстерни ниво у многим ситуацијама ускраћен, чак подређен интерном комуникацијском нивоу. Због тога се стилски и технички ова радња чешће усмерава од комичке ка драмској техници театрализације. Режија погледа кључно је средство покретања степенастог заплета (најпре Миливоје и Лаза, потом у пар наврата и Шашићка). Зорка је дакле субјекат, плански циљ је зарада, а радњу степенују проблемски чворови (муж, забрана, тајновитост, Шашићка, сплетка, брачни сукоб).

Интеграциони заплет инициран је у предрадњи. Носилац овог степенастог заплета, односно његов субјекат јесте Шашићка, која у површинском нивоу припада типу сплеткашице. Циљ радње овог заплета јесте да се Бранко растави од своје веренице а уједно и од Зорке. Техника режије погледа и непотпуних увида, априорних закључивања, уједно и монтаже нарочито је присутна у овом заплету.

Зорка (*која држи Бранкову руку у својој руци*): Али кажите Ви мени што сте тако узрујани? Дрхће Вам рука, а у лицу сте тако бледи, као да Вам је зло? Шта Вам је? Било Вам тако живо удара?

Шашићка улази.

Шашићка (*Тргне се кад ове примети: пакосно. За себе*): А – та ови се баш пријатељски за руке држе!

(I, 8, 9; 2011: 41)

Нажалост, овде се користи и *говор за себе* као театрализација мисли лика (Зорка), па тај говор чује Шашићка, што ће допринети наредној априорној комичкој ситуацији, као и прављењу плана сплетке.

Зорка (*За себе*): Уговорисмо и место и дан и сат и то у десет сата пре подне. (*Опази Шашићку; цикне*) Ју! А откуд ти овде?

Шашићка (*Приђе јој љубазно*): Баш овај час дођох.

(I, 11; 2011: 44)

Након иницирања овог интеграционог заплета, следи такође опширна ситуација искушавања, испитивања Зорке (2). Наредна, кључна сср, театрализована је на балу. Шашићка софистички, манипулацијом наведе Бранкову вереницу

Ружицу да поверује како су њен вереник и Зорка у тајној вези (3). Следећа сср управо је (ново) оптуживање Зорке, али и Бранка (4). Завршна степенаста сср фокализује дуо сцену кад Бранко искушава Шашићку (потребно му је признање сплетке, ауторство писма) искушавања Шашићке, док је Ружица скривена као сведок (5). Овај интеграциони заплет као и у *Максиму*, ретко је фокализован, тек у оним фазама којима утиче на степеновање радње, подизање напетости. За разлику од тематског изразитије је субјективистички театрализован. Гушће је фокализована радња субјекта/антисубјекта, у односу на прикривену радњу субјекта главног заплета, чији је развој усмерен на последице, одјеке које оставља по друге ликове – фигуру објекта (муж) и техничку фигуру (Ружица, Лаза, служавка Наста).

И комедија Мите Поповића *Наши сељани* разликује дисперзивну радњу, у којој оквирни заплет није тешње везан за тематски. И овде су оба заплета степенаста. Разлика у односу на остале заплете, јесте већи број ликова, односно жеља, а при том радњу генерише један субјекат. Спољашњом фокализацијом главни заплет је структуриран преко неколико сср: сукоб комшија (1), браћена љубав младих, супротстављање њихових породица (2), задуживање код каишара Давида (3), пропадање, потенцирање те ситуације (4), претња добошем, односно продајом имања у бесцење (5). Унутрашња фокализација не прати спољашњу, односно, поставља се питање да ли спољашња фокализација скреће у односу на унутрашњу или обрнуто. Наиме, на основу реконструисане приче долази се до јаснијег увида шта је примарна радња – да ли браћена љубав или задуживње, пропадање.

Хронолошки гледано, најпре је дошло до сукоба породица (предрадња), којим се отвара експозиција, а потом тек следи задуживање код каишара Давида. Међутим, газда Јоца се задужује јер мора да врати куму новац коме је имање страдало у пожару. Драмска прича је дакле сложена, широко замишљена тако да се поставио проблем театрализације тематског заплета. Како Раде жели Смиљу, као и она њега, очекивано је било да неко од њих попуни фигуру субјекта, па да друга радња (задуживање) дејствује као препрека, проблемски чвор. Изабран је другачији пут. Ни Смиља ни Раде ништа не чине, сем што очајавају. Тако је њихова радња

структурно подређена и део друге, примарне радње истог заплета, која је заснована на фигури антисубјекта (Давид).

С друге стране, оквирни степенести заплет театрализује ланчани љубавни однос. Марина (ципеларева кћи) жели Стеву (писар) који жели Јованку (газдинска кћи) а она воли Илију (пастира). Субјекат радње овог заплета је Марина. Марина жели да врати Стеву, зато најпре варча (1), па кад враџбина не успе смишља подвалу (2), односно тајни састанак на ком ће се уместо Јованке маскирана појавити Јула (матора жена, девојка), па ће морати да бира између ње и маторе Јуле (3). Овај оквирни заплет завршава се на крају другог чина. У трећем чину театрализује се само измирење ликова Илије и Јованке (сцене због љубоморе). У односу на темати заплет, театрализација заузима субјективистичку перспективу, која се помера од Марине ка Јованки (трећи чин).

И комедија Милутин Илића *Ново доба* донекле се кванитативно проблематизује главни заплет. Наиме један заплет (брањена љубав) гушће је фокализован, али ни ту ликови младих нису активни (пате, очајавају). Насупрот овој линији радње/заплету, налази се друга – борба око посланичког мандата, сфере утицаја. С обзиром на степен активности фокализује се сложен степенести заплет, са изнуђеном противрадњом, односно антисубјектом (Тутимрак) и субјектом, који насељава група ликова (Станко Поноћ, Дујан Просек, Никола Бећар, Комарац). Главни заплет фокализује се сср које иницирају преокрете, односно скретање радње какво одликује спирални заплет. Након иницијативне ситуације (жеља да се смени Тутимрак), следи већа сср већања, странчарења у кафани, избор делегације (2). Радња се потом степенује сусретом делегације и Тутимрака (3). У делегацији су ликови који редом дугују Тутимраку новац, и Драгомир који се нада да ће добити његову синовицу за жену. Реизбор, што је део скривене радње, важна је фаза заплета (4), коју смењује директни утицај спољње радње, односно демонстрирања испред Тутимракове куће, опасност да се обрачунају с њим (5). Утицај скривне радње у последицама биће пресудан за преусмерење ка општем измирењу (Тутимрак је тужио своје дужнике/опозиционаре). До завршног преокрета долази се фокализовање Максимове агитација и сплеткарења да Тутимрак остане посланик (6), јер ће на тај начин сви ће остати безбедни, а сам Максим ће се искупити за

сплетку против Драгомира. Театрализација овог заплета није подређена ниједном лику, већ се настојало скоковитим унутрашњим фокусом обезбедити објективистичка перспектива. Други случај је са интеграционим заплетом, где је театрализација везана за ликове, најпре Максима Лудају, па Драгомира, потом опет за Максима. Овде су важне ситуације које се уплићу у кључне ситуације сегменте радње тематског заплета. Драгомир присуствује скупштини, потом је члан делегације, па је Тутимрак одлучио да Стану да Цифрићу. Ситуација се додатно компликује указом о службеном премештају Драгомира. Важно је истаћи да ове степенасте заплете координирају фигуре интриганта и коректора које наизменично попуњава Максим Лудаја.

2.4. Од субјекта до циља

Степенастим заплетом улази се у анализу фигуре субјекта, која се јавља у свим наредним заплетима. У степенастом заплету јасна је структура – активирање субјекта заплета, а преко њега и планске радње и конкретизованог циља. Не треба губити из вида се као регулатори заплета једновремено јављају и коректор и интригант и режисер (ако се јави *позориште у тексту*). Видеће се током анализе да има случајева када одређени лик попуњава више фигура, као и да неки ликови наизменично попуњавају фигуру субјекта.

Како је фигура субјекта (или фигуре) централна, односно кључни регулатор радње заплета, то се у површинској структури театрализује преко активних ликова. Активни ликови изражавају *жељу* која убрзо прелази у *намеру* и сценску *радњу/чин*, и надасве такви ликови имају јасан циљ, изражен већ у експозицији. Наравно, извесна мања одступања не угрожавају њихов статус.

Најпре треба погледати комедије чија структура је умногоме слична структури спиралног заплета – *Поремећен план, Срећа и људи*. У одређеним случајевима лик који попуњава најпре фигуру субјекта, прелази затим у фигуру интриганта. Интригант преузима ингеренције субјекта заплета, па ако се о томе не води рачуна, може се спирални заплет заменити и лепезастим. Ћоровићева једночинка *Поремећен план*, отвара такву могућност. И мајке и кћерке се

усмеравају ка истом циљу (младожењи), и препрека су једне другима, али основна разлика је у томе што у питању није плански циљ, већ изазван, наметнут. Мајке у експозицији посредно изражавају жељу да удају своје кћери, најаву доласка младог судије је идеалан циљ за остварење жеље, оне само у том делу предузимају планске радње да би га освојиле. Међутим, функционално њима, односно њиховој радњи надређен је газдаричин син Срећко. Мајке и ћерке попуњавају техничке фигуре (несамосталне фигуре; активистичке за потребе радње, намере, као пиони). Јасно је у експозицији изражена (монолог) жеља, намера да ожени једну од кћери својих подстанарки. Најпре се посредно нуди мајкама, потом преноси глас/вест да ће доћи млад судија да гледа стан. Увидевши да су мајке заинтересоване за судију, шири нову вест да је судија наглув и да треба гласно говорити с њим. У овој другој ситуацији активира се фигура интриганта, а мајке спорадично попуњавају фигуру субјекта. Срећков циљ је да се младе девојке не допадне судији, као ни он њима (још не зна, као ни жене, да је судија већ ожењен). Дакле све време активна је ЈЕДНА фигура субјекта која степенеује радњу ка циљу (неуспешном) женидби, удаји.

У Вукићевићевој једночинки фигура субјекта активирана је накнадно. Сазнавши (погрешан увид) да је добио премију на лутрији Аца жели, намерава да промени свој и живот своје породице (нова кућа, гардероба, посао, односи). Као и у случају мајки и ћерки у Ђоровићевој комедији, и Ацина радња је пројектована. Да Аца ипак попуњава фигуру субјекта очигледно је јер током заплета он на основу нове животне ситуације поставља нове циљеве (трговина, зеленашење). У питању је планска радња покренута погрешним увидом, а не заблудом. Чак се и театрализација знања усмерава у правцу реверзибилног утицаја заплета (телеогенетичко читање). Ситуација погрешног увида активира жеље, намере, радње ликова. У том делу Аца попуњава и фигуру интриганта (потпирује потрошачке жеље мајке и сестре). Кћерка говори како ће радити, понашати се према свом младићу, али се та могућност не фокусира, јер се заблуда брзо открива. С друге стране Аца исказује жеље, а јавља се намера и радња.

Дистанциран субјекат с израженим утицајем на радњу среће се и у Калићевој *Свекрви*. Мајка/свекрва Јуца пројектује радњу. Овде је уз субјекат

активна и фигура режисера која је паралелно позиционирана субјекту, и такође их на кратко попуњава Јуца (организовање вечере – режисер). Међутим, како је режисер само делом активан у првој фази и како није чинилац лудичког чина, не може се говорити о *Лудичком заплету* (Структурално-семантичка типологија). Овде се субјекта служи и ингренија фигуре интригнат (лаж, сплетка), што такође усложњава карактер свекрве. Статус овог лика у свету комедије зависан је од расплета где се открива намера, циљ, јер се током развоја о њеном циљу може само посредно закључивати. С друге стране, син и снаја класични су објекти театрализације, односно попуњавају фигуру објекта.

У оквирном заплету *Максима* два лика наизменично запоседају фигуру субјекта. Најпре Бранко у ситуацијама кад доскаче тетка Лојди (подвала са наочарима), а потом фигуру интриганта попуњава Ђурица кад због погрешног увида у капетану препозна озбиљног конкурента, па потури цедуљу испод његовог тањира (Максимов знак/порука). У наредној сср кад се рашири гласина да је Љубинковић злогласни лопов, уследиће потом и позив на двобој. У тој ситуацији Ђурица запоседа фигуру субјекта. Радња је унеколико наметнута. Плански циљ да се ожени Милком, води преко препреке коју види у капетану. Ђурица не активира фигуру антисубјекта, јер радња није усмерена према правом ривалу Бранку, већ лику који му ниуколико није противник. Будући да Ђурица само у одређеном делу заплета запоседа фигуру субјекта, и то онда када је Бранко ређе фокализован, не може се се говорити о два субјекта. Ђурићина позиција је већим делом статична, а носилац радње овог заплета је Бранко. У интеграционом заплету Управитељ, путујући глумац, попуњава фигуру субјекта. Ово је класичан случај јасно рашчлањених сценских чинова: жеља-намера-радња, препреке → циљ (представа, зарада).

Илићева комедија *Ново доба* специфична је и по динамичним фигурама субјекта интриганта и коректора које степенују радње заплета. Све три фигуре попуњава најчешће Максим Лудаја (субјекта кад жели да ухвати жену у неверству; интриганта кад пакости Драгомиру; коректора кад настоји да успостави пређашње сређене односе). А како Драгомир као претежно фокализован лик овог интеграционог заплета ништа не ради кад се суочи с препреком, сем што очајава,

опија се, то уместо њега дејствује Лудаја, као један од узрочника неповољне ситуације. У темастоком заплету фигуру субјекта једновремено попуњава неколико ликова, као метонимија колектива/народа, незадовољника. Премда их одликује синхронизација у нападу, покварености, кукавичлуку, интересу не може се говорити о индивидуализацији, па ни о више фигура субјеката.

Статус субјекта проблематичан је у комедији *Наши сељани*. Регулатор радње главног заплета није изражен што утиче и на развој радње и доминацију епске технике. Наиме, најпре газда Јоца попуњава фигуру субјекта (жеља, намера да помогне куму) у ситуацији задуживања. Од те ситуације регулатор заплета, чинилац степеновања напетости постаје и зеленаш Давид као субјекат, али и његова радња је веома ретко фокализована. Издвајају се сср кад покушава да насилно наплати дуг, потом и кад покушава да преко лицитације дође до Јоциног имања. Јаснија је структура у интеграционом заплету. Ту Марина попуњава фигуру субјекат, све до четвртог чина, односно остварења свог циља. Сличан проблем делимично блокираног субјекта присутан је и у Савићевој комедији *Добре воље*. Лазина жеља да се искупи за изнуђен пољубац театрализује се вербалним путем/говорним чиновима (убеђивање, извињење, молба за опрост), потом посредно, преко скривене радње (парница). Стога је његова радња добрим делом потпомогнута веома активном фигуром коректора (Марић).

У комедији *Божји суд на Мендином брду* субјекат је активан у експозицији, првој фази заплета да би се потом његова улога заменила доминантном фигуром режисера (*позориште у тексту*) и поново активирала у граничној ситуацији (кулминативне ситуације трећег чина). Милија се примарно фокализован, генеартор радње, међутим, ни његов циљ радње није унапред дат, већ се наслуђује.

Види се дакле да ни у овим степенастим заплетима фигура субјекта није толико структурно доминантна. Често се у померању, степеновању радње замењује другим активним фигурама, о којима ће бити касније више речи. Ауторима је било важно да нижу моменте напетости, развијају преокрете, при томе често су имали проблем да радњу драмски театрализују. Будући да је таква ситуација са субјектом, и циљеви су више изнуђени, ситуационо условљени. Управо се динамика радње обезбедила и изменљивошћу плана, циља (*Срећа и људи*).

Субјекат треба да наилази на препреке, односно да тежња циљу буде пречена на неки начин. Шта се дешава са дистанцираним субјектом? У *Свекрви* она још наилази на препреке, али их лако савлађује, најпре вербалном доминантношћу спречи сина и снају да промене њену одлуку о отпусту и позиву на ручак. Након тога обрлати пандура, па га заточи у подрум. Срећко (*Поремећен план*) жели неку од станарки, зато препреку види у судији, нарочито кад уочи да су се жене загрејале, па ту препреку, проблем решава новом сплетком да је судија глув, што затим комички усложњава пројекцијом паралелизма радње да су и жене глуве. Препрека је савладана, али је субјекат једнако остао удаљен од циља, јер није разрешен проблемски чвор (антипатија – симпатија). Ацина радња (*Срећа и људи*) има, ретроактивно ће се открити, непремостиву препреку (нису добили на лутрији). Секундарни циљ јавља се у покушају да промени однос према својој девојци, и комички театрализује неуспехом, јер чим је погледа преовладавају осећања. Тим секундарним циљевима и проблемским чворовима обезбеђена је унутрашња напетост радње заплета (напетост којој подлежу ликови, не и гледаоци). Субјекат главног заплета *Обмане* (Зорка) дистанциран је односу на друге фигуре, нарочито техничке. Активира се на сцени као одговор-радња, ретко је фокализована, знатна је њена скривена радња чији учинак се спознаје у гарничној ситуацији и самом расплету.

Дакле субјекат се може служити ингеренцијма фигуре интриганта (подвала, превара, лаж), али то не значи да лик прелази из фигуре субјекта у фигуру интриганта све док су те радње подвале, преваре средство његовог кретања ка циљу. Интригант, напротив, користи се подвалом, преваром као основном радњом, неусловљеном планским циљем. У том смислу фигуру интриганта попуниће увек тип интриганта из површинске структуре, док фигуру субјекта може поред тзв. главног јунака из површинске структуре попунити и тип интриганта, што је случај у Калићевој *Обмани* (интеграциони заплет; Шашићка). У међуструктури она попуњава фигуру антисубјекта, јер се њена радња највећим делом креће против субјекта (Зорка) главног заплета. Шашићкин плански циљ је да освоји Бранка, препрека је његова вереница Ружица, затим и Зорка (погрешан увид). Шашићкина намера се накнадно открива, што је добро, јер припада драмској прогресији

(саопштити Ружици да је Бранка освојила Зорка и тако се лишити обе супарнице). Као препрека јавиће се и Бранко (воли своју вереницу, поштује Зорку, презире Шашићку). Овде се интеграциони заплет директно уплиће у тематски и добрим делом степенује нивое напетости.

2.5. Степенасти заплет и друге фигуре

Како у већини ових комедија не доминира фигура субјекта (о разлозима семантичке природе биће речи у другим типологијама заплета), то се степеновање радње, развој преноси на активност других фигура – коректора у првом реду. Индикативна је комедија *Божји суд на Мендином брду*. Овде је фигура субјекта привидно свесно жртвована у корист режисера. Основна разлика, суштинска, између ових фигура јесте у лудичком чину као средству примарне радње којом се жели пости/достигнути циљ. На оквирним деловима заплета активан је субјекат, док главни део радње заузима режисер. Сви други ликови објекти су његове театрализације, игре (видети *Лудички заплет*). До сад је најмање било речи о симпатичној једночинки *Цилиндар*. Радњу постепено крећу субјекат (Андреја) и коректор (Тихомиљ), док су други ликови претежно попуњавају техничку (марионете) и фигуру објекта. Скоковит унутрашњи фокус извлачи поједине групе ликова у први план по потреби степеновања заплета и прослеђивања информација. У *Цилиндру* као и у Ћоровићевој једночинки *Поремећен план* степеновање радње, градирање сукоба, ритам преокрета постиже се театрализацијом ситуационих паралелизама. Јустинови пријатељи Васа и Ћира са својим супругама долазе у сукоб због љубавног писма које је пронађено у цилиндру. У обе комедије настају ситуације у квадрату. Разлика је што у *Цилиндру* унакрсан сукоб (напре брачни парови), потом дијагонално сукобљавање (супарници, мужеви, жене) у средишту има Јустина као објекта заплета, на кога пада сумња да је аутор писма. Прецизно конструисана ситуација забуне, њен домино развој директно се отвара ка расплету, граничном проблемском чвору. Разрешење овог проблемског чвора, односно Јустинова одлука (пристанак на брак младих) подиже комичку напетост отварајући могућност и ка драматичном расплету (Јустина је пријатељ изазвао на двобој).

Мислећи да користи лаж/превару како би себе избавио из проблемске ситуације, Јустин не знајући заправо говори истину (аутор је заиста Андрија, будући зет). У Ћоровићевој једночинки паралелизам ликова (мајке и ћерке), пренос сукоба такође чини ситуациони квадрат. Најпре се заваде мајке, а потом ћери. Завада парова ликова развија се техником грудве снега. У обе комедије генеартор радње је дистанциран (коректор и субјекат). У *Цилиндру* Андријина радња одговара радњи окидача у тренутку кад пише писмо и нехотице потура у погрешан цилиндар.

У *Новом добу* јављају статични ликови (ликови који не раде) односно који попуњавају техничку фигуру. Бројнији су они које одликује жеља, не и конкретизована радња у правцу остварења жеље. Специфичан је случај Стане, Драгомирове девојке, која имплицитно ради (кад је увидела да је дају Цифрићу, пала је у постељу) и одлаже нежељену свадбу. Она попуњава делом фигуру блокираног субјекта. Међутим, Драгомир, је пример објекта театрализације заплета. Издвајају се уз њега и Алимпије, богослов, затим Марта, Леја, Божа Пита. Ови ликови ту су због карактеризације других ликова, коменатрисања ситуације, околности радње (Марта) и амбијенталних сцена, па махом попуњавају техничку фигуру.

Поред субјекта, интриганта и коректора и режисера, издвајају се и техничке фигуре, које учествују у динамици радње (иницирање, преокрети, градирање радње) и ликови који су објекти фокализације. Објекти фокализације ових заплета су ликови који се традиционално на основу густине реплика, тематике радње одређују као главни. Ипак не ради се о субјектима. Одличан пример су син и снаја у Калићевој *Свекрви*. Њихова радња је испровоцирана Јуциним потезима. Они не могу да утичу на радњу, па се театрализују као марионете, објекти театрализације. Дobar пример развијања радње и преко техничких фигура јесте Поповићева комедија *Наши сељани* (интеграциони, љубавни заплет). У тим случајевима техничке фигуре насељавају актанти помоћници и противници. Не треба заборавити ни Калићеву *Обману*. Тамо је Лаза ретко фокализована техничка фигура, а Миливоје фигура коректора (дојава мужу, изазивање на двобој, покушај да се ситуација поправи). Младен (муж) попуњава фигуру објекта театрализације и техничке фигуре, насупрот учитељу музике Бранку као строго техничкој фигури.

Миливоје попуњава фигуру интриганта. његов циљ није плански, иако свакако постоји, а то је да елиминише Бранка у коме види потенцијалног супарника. Кад види поверљив разговор између учитеља и Зорке, више фаргменатаризован (та сцена чита се и Миливојевим очима, односно и из његове етичке, психолошке тачке гледишта), користи га да би Бранка изазвао на двобој. Ова фигура интриганта више је везана за главни заплет, него за интеграциони, на који такође утиче. С обзиром да је овде субјекат дистанциран, у први план извукла се ова фигура као регулатор заплета, али и да би се померио објекат театрализације са жене, учитеља музике ка мужу, новинару.

У степенастом заплету проблем може представљати активирање више фигура регулатора заплета поред субјекта што је случај у многим овде анализираним комедијама. Зато и долази до дисперзије радње, размимоилажења унутаршњег и спољашњег фокуса, и нарочито скретања унутрашњег фокуса ка другим ликовима у односу на субјекат заплета.

2.6. Систем препрека, драмских чворова

Степенасти заплет ритам радње обезбеђује углавном степеновањем препрека. Проблемски чворови су ређи, а често је систем проблемских чворова тесно семантички везан за препреку. У оним комедијама којим доминирају проблемски чворови (*Свекрва*, *Поремећен план*, *Божји суд на Мендином брду*) субјекат радње је дистанциран или делимично активан. Проблемски чвор базичне ситуације током радње генерише нове проблемске ситуације или се радњом напротив потенцира. Ово су случајеви у комедијама *Свекрва* и *Божји суд на Мендином брду*. У *Свекрви* проблемски чвор, односно ситуација ноншалантног односа према домаћинству сукцесивно развија нове проблемске чворове. Најпре се театрализује проблем спремања ручка за госте без куварице. Кад радња крене у повољном правцу (слање слуге да купи јело), утицајем субјекта (Јуца) иде се опет ка неповољном исходу, које се посебно степенује: кашњење слуге, покушај да сами нешто спреме, долазак гостију (утицај скривене радње на највиши ступањ напетости). Ликови објекти театрализације не успевају да разреше проблемске

чворове, па пораз њихових радњи условљен је дидактиком раплета. У Ибровчевој комедији *Божји суд на Мендином брду* основни проблемски чвор (неверство жене, жеља за разводом) потенцира се целим током радње преко Милијине игре улоге. Најпре божијег изасланика, потом мужа који све зна, а глуми постепен губитак вида и слуха, све до ситуације кад изађе из улоге. На комичку напетост посебно утиче подвала – жена га двори, удовољава му мислећи да ће му тако наудити. У обе комедије јављају се чиновни подвале, који превасходно одликују типове сплеткароша. У Ћоровићевој комедији степеновање радње зависи највећим делом од система Срећкових подвала (лаж да је судија глув, а онда и да станарке имају исти проблем). Паралелизам сукоба мајки, па кћери театрализује и препреке домино-ефектом (која ће освојити судију).

Заплети комедија које из проблемског чвора развијају препреке или само разликују систем препрека не одликују се посебном инвентивношћу радње. Док су степенастим заплетима са проблемским чворовима доминантни интеракцијски односи, у другим случајевима као препреке јављају се други ликови, њихова воља. У *Цилиндру* проблемском чвору прилази се средствима подвале. Млади очеву забрану виђања настоје да заобиђу тако што ће његов цилиндар користити за пренос поште. Средство подвале, подређено је ситуацији забуне (замене цилиндара оца и његових пријатеља).

У Калићевом *Максиму* препреке су такође други ликови. Љубави младих супротстављају се покондирена тетка Лојда и Здравко. Као потенцијална препрека Ђурици из његове перспективе искрсава капетан Љубинковић. Сложенији је ситем препрека и проблемских чворова у интеграционом заплету (покушај да се организује представа). Најпре се препрека персонализује (Здравко), па ритам подиже проблемски чвор (недостатак глумаца, Управитељкина занатска неумешност), најзад хапшење глумца. И у *Обмани* Калић је прибегао истој техници театрализације, односно да из персонализоване препреке (муж Младен, забрана жени да привређује) консекутивно развија проблемске чворове (скривање радње од мужа, опасност да се тајни састанци са учитељем погрешно протумаче, утицај Шашићкине сплетке, завада с мужем).

Развијање препрека из проблемских чворова консекутивним низом не мора гарантовати обавезно динамичко степеновање радње. Доказ су комедије Милутина Илића *Ново доба* и Милана Савића *Добре воље*. Театрализација интеграционог заплета Илићеве комедије више води рачуна о драмском принципу и техници фокализација. Драгомир жели Стану, а препрека Драгомировој еротској жељи персонализована је у Тутимраку. Најпре се посредно, епским путем, сазнаје да не гледа радо на тај однос. Следећа, кључна препрека развија се из проблемског чвора. Затекавши се изненада на опозиционом збору, Драгомир не успева да се одупре скупштинарима, поготово Максимовим предлозима (подвале), те против своје воље мора Тутимраку да саопшти одлуку о смени. Нову препреку прсонализује бунт грађана, што га чини мрзовољним. Из овог проблемског чвора развиће се консекутивно кључна препрека – Тутимракова одлука да Стану да Цифрићу. У Савићевој комедији *Добре воље*, напротив, учинак сукцесивних и јукстапонираних препрека зависан је од епске технике. Недостатак јачег драмског развоја треба тражити и у техници фокализација, спорадичном активирању субјекта, доминацији коректора заплета. Из проблемског чвора (изнуђен пољубац) развија се препрека – Јеленина намера да отпутује и не опрости Лази. Након што је савладана и радња крене ка повољном исходу. Јавља се нова апстрахована препрека (Јецићка сведочи да је и њу пољубио), што даље сукцесивно развија нов проблемски чвор – ишчекивање Јеленине реакције. Од те ситуације, заплет се све више подређује епизацији.

Посебно бих издвојио два случаја кад је препрека претежно епски посредована и кад се током радње не развија препрека. У тематском заплету *Новог доба* опозиционари, посредно се сазнаје (утицај скривене радње), постижу свој примарни циљ – смена посланика. Међутим, уочи остварења другог циља (избор новог посланика) сазаје се (опет скривена радња) да је Тутимрак поднео тужбе против својих опонената и дужника уједно. Управо и ту околност користи Максим Лудаја да измири ликове. Наравно степености заплет може бити и без система препрека, тада се градирање напетости и степеновање радње обезбеђује изразитом активношћу субјекта. У Вукићевићевој једночинки *Срећа и људи* накнадно,

телеогенетичким фокализовањем, откриће се непремостива препрека жељама, намерама готово свих ликова – велика забуна (новац није добио њихов лоз).

Теоријски степенести заплет требало би развија систем препрека и проблемски чворова драмским путем (процесуална радња), а не епским путем (причања, извештавања, скривена радња), што је случај у већини ових комедија.

Аранжман сцена, ситуација

Како је већ у више наврата истицано кључна разлика између спиралног и степенастог заплета је у активности фигуре субјекта и планском циљу. У основи ова два типа заплета најсроднија су у систему аранжмана ситуација и сцена. У оба типа заплета присутне су комичке технике домино-ефекта (једна ситуација провоцира другу) и грудве снега (градирање молекуларног/косекутивног развоја). Консекутивни ситуациони низ доминира у комедијама *Поремећен план* и *Срећа и људи*. Степеновање заплета (развој, комички ниво напетости, прогресија) највише дугује техници консекутивности и грудви снега. У Вукићевићевој комедији окидач радње је вест о добитку на лутрији, што мења ситуацију сиромаштва (дуг од петсто динара), али, и ту је кључна разлика у односу на спирални заплет, страст, иако доминира, не господари ликовима. Ћоровићева комедија још је ближа структури спиралног заплета у делу кад мајке сазнају да ће као комшију добити младог судију, па сукоб постепено добија све веће размере (личне увреде). Сукоб између кћери неће се активирати потенцијалним ривалством, већ управо преко увреда, које ће се такође усмерити ка ривалском односу. Међутим, како је Срећко покретач радње, запоседа фигуре субјекта и интриганта, сукоб женских ликова је секундаран са становишта структурирања радње, али примаран што се тиче унутрашње фокализације. Консекутивни низ најдоминантнији је у Ћоровићевој једночинки, мада се пресеца сукцесијом. Вукићевићева једночинка аранжирана је консекуцијом и сукцесијом, али, што је важно за степенасту структуру, долази до раздвајања аранжмана сцена и ситуација. Консекутивне ситуације фокализоване су извесним прекидима, укрштајима другим ситуацијама, те се на тај начин театрализује премрежавање сцена и ситуација. Иако долази до мањих промена конфигурације,

све време је између друге и седме појаве присутан Аца као субјекат и доносилац вести. Театрализује се суочавање са ситуацијом која из основа отвара могућност промене живота породице. Такође и с Ациним изласком актуелна је консекуција ситуација и сцена. Од тринаесте појаве следи јукстапозиција сцене (појава газда Марка), па сукцесија сцена. Долазак газда Марка маркира и прелазак на сукцесију ситуација. С друге старне *Свекрва* успешно комбинује консекутивни и сукцесивни низ сцена и ситуација. Доминира принцип консекутивности у конструкцији ситуација и сукцесија у аранжману сцена. Ситуације се косенкутивно развијају од експозиције и прве иницијативне фазе заплета. Примера ради након што је отпустила куварицу свекрва Јуца шаље позивнице (наредна ситуација), одакле потом проиходи постепен развој расправе између снаје и свекрве. Одласком свекрве са сцене ситуациони консекутивни низ се прекида, а напетост радње подиже се потом доласком мужа Милана, односно отварањем сукцесивног сценског низа унутар кога долази до поновног успостављања консекуције (испитивање зашто је жена тужна, брижна, па брачна расправа, па позивање Мије у помоћ). Иако има промене конфигурације (долазак Мије), нема прекида консекутивног низа (молекуларни ситуациони развој). Дакле, у већој мери него у другим једночинкама у Калићевој *Свекрви*, доминација консекутивности, типична за спирални заплет, помаже ритму, степеновању радње, поред система проблемских чворова. У Стејићевом *Цилиндру*, највећим делом фокус је скоковит, сцене су углавном јукстапониране, али су ситуације сукцесивне. Укрштањем сцена са различитим ликовима, успева се да се обезбеди неопходна ситуациона веза уједно и поделом сцене на два простора. Карактеристичан пример јесте кад дође до нехотичне замене цилиндара Ову ситуацију смењују сцене и ситуације где је носилац (примарно фокализован) нотарош Тихомиљ. Са доласком Јустинових пријатеља сукцесивно се развија нова комичка пометња, забуна. Илићева комедија *Ново доба* и Поповићева *Наши сељани* барата техником јукстапозиције и сукцесије сцена. У *Нашим сељанима* у односу на *Ново доба* сцене су претежније аранжирание техником јукстапозиције (чести прекиди линија радње, скоковити фокус, промене места радње). У обе комедије ситуације су аранжирание сукцесијом, што не даје брзи ритам степеновања заплета. Заплет *Новог доба* степеновање обезбеђује ликом

Максима Лудаје који координира заплете. Занимљиво је да се промена конфигурације (долазак, одлазак ликова) не маркира променом, тј. не означава промену сцене, што овај текст одваја осталих комедија. Слично премрежавање сцена и ситуација запажа се и у Савићевој комедији *Добре воље*. Док се експозиција и прва фаза заплета (први чин) фокусирају сукцесијом и јукстапозицијом ситуација и сцена (скоковит фокус, мноштво ликова, различити односи, честа промена конфигурације, без конкретне драмске радње до појаве Лазе), докле се у осталим чиновима јавља сукцесија ситуација и претежно јукстапозиција сцена. Нарочито од момента укључивања у радњу Јецићке. Унутаршњи фокус се помера од Лазе, делом и од Јелене, па примарно се усмерава ка техничким фигурама, затим окидачу и коректору. Овде још треба скренути пажњу на Ибровчеву комедију *Божји суд на Мендином брду*. Специфичност театријализације њеног заплета јесте у усклађивању јукстапозиције ситуација и сцена. Сцене које су јукстапониране развијају свој консекутивни низ. Рецимо прва промена/слика у другом чину (сцена на Мендином брду). Наредна јукстапонирана промена/слика са променом конфигурације долази и до јукстапонирања ситуација: Перка и Радоје, Милија и Паун, Милија и Паун и Перка, Милија и Паун (наметнут говор о Радоју; скривена радња, певање).

2.8. Драмска, епска техника

Како је и степенасти заплет зависан од ритма, брзине радње, то је очекивано да током театријализације преовлађује драмски, прогресивни систем. Подсећања ради у строго драмском начину театријализације прича је сведена, након ишчитавања текста нема пуно материјала (информација узгред насељених у репликама), па се види да је спољашњом фокализацијом прича као грађа прочишћена и подређена радњи заплета. Супротно је случај код драмско-епске приче. Театријализатор се меша у дистрибуцију информација, прича је разграната, широко постављена. Када се текст ишчита, открива се подоста материјала у бројним монолозима, говорима за себе, затим у репликама које помажу

конституисању прецизне, готово исприповедане приче. У строго драмском начину прича је сведена на назнаке, узгредне податке који могу образovati догађај.

Театрализација ових степенaстих заплета прилично је разнолика, па негде се и доводи у питање и структура заплета између осталог и превладавањем епског начина. У експозицијама редовни су епски монолози – директно увођење у свет ликова, начин размишљања исказног лика, театрализовано као ток свести. Током радње заплета већине ових комедија запазиће се знатан утицај скривене радње на сценску радњу (*Божји суд на Мендиним брду, Наши сељани, Ново доба, Добре воље, Максим*). Утицај догађаја споља, изван сцене припада строго драмском начину само уколико се не препричава на сцени. Међутим, и у тој ситуацији причања могу се издвојити драмски принципи. Рецимо у Савићевој комедији *Добре воље* у првом чину измештањем фокализације (аудитивна дидаскалија) утиче се на конфигурацију у транзитној соби. У трећем чину Пајић и Марић наизменично причају о току суђења, што укључује и цитирање Лазиног говора. У овим комедијама тек спорадично се јавља дијалогичност – цитирање свог, туђег говора, и то само у оним деловима кад треба пренети шта је одређени лик урадио, рекао изван сцене.

У драмско-епску технику иде и тзв. поетика гласова, која је карактеристична за приповедну (реалистичку) прозу. Овде се поетика гласова театрализује махом преко једног лика (алапача). Тако у Савићевој комедији преносиоци и конструктори локалних вести јесу Перићка и Јовићка. У тим случајевима вест, новост се не преноси одмах, већ се користи одговарајући кодован знак комуникације. У овом примеру Пајићка и Јовићка желећи да обзнане вест (коју оне и шире) али и да испитају валидност, најпре честитају Лазиној сестри на веридби.

Перићка : (...) Али – смемо честитати?

Пајићка: На чему?

Јовићка: Ама, госпођа Пајићка, немојте с нама тако!

Перићка: Кад се и тако говори по вароши.

Пајићка: Па шта се то говори? (*Смеши се*)

Перићка: Да се ваш брат жени.

Посебан проблем представља шире заснивање драмске приче. Парадигамтичан је у том погледу Калићев *Максим*. Смештањем радње у више простора, активирања елипсе, кључни догађаји се не театрализују, односно не конституишу се од њих ситуације. Све што је пресудно за радњу остаје иза сцене. Међутим, оно што се театрализује такође не припада драмском начину. Епске тачке гледишта су преопширне – пружају информације везане за друге ликове (коментар догађаја, ситуација, карактеризација). У *Обмани*, напротив, прича није шире заснована, али театрализација је оптерећена епском техником. Спољашњом фокализацијом нису се довољно селектовале информације у правцу ситуација, драмског развоја, те се и овде јављају ситуације причања, затим одуговлачења (само формално сродне комичким ситуацијама одуговлачења). У *Свекрви*, понајбољем свом тексту, Калић је успео да театрализацију подреди строго драмском принципу. Елементи драмске приче своде се на најнужније информације битне за развој. Овде се, с обзиром на дужину могу навести кључни догађаји приче:

- Јуца, која је мукотрпно стицала новац, купила је сину и снаји кућу у вароши.

- Млади брачни пар неумерено троши, не контролише послугу.

- Јуца је вратила дугове који су млади направили.

- Јуца је у гостима код сина и снаје и контролише послугу.

- Послуга је навикла да поткрада, користи погодности што се газдарица не разуме у вођење домаћинства.

- Јуца одлучује да стане на пут јавашлуку. Sprema експеримент, не би ли преваспитала младе; отпушта куварицу и истовремено позива угледне госте на ручак.

- Млади су у паници како да разреше тај проблем. Не смеју да се супротставе јер знају да су јој дужни.

Види се, дакле, да овде нема сувишних догађаја, ситуација. Таква техника театрализације уочава се и у комедијама *Ново доба* и *Божји суд на Мендином брду*. Разлика је у активираној елипси и спољашњој фокализацији којом се бирају преломни догађаји оба заплета. Може се приговорити што се у Илићевој комедији

прилично узгред сазана је да је Тутимрак поднео тужбу. У *Новом добу* као и у *Божјем суду на Мендином брду* вешто је искоришћена скривена радња, као и тајхоскопски погледи. Ипак Илићева комедија има проблем епских монолога, нпр. Станини епски монолог (интроспективност, коментари, етичка тачка гледишта о Цифрићу). С друге стране поетика гласова (мотив света) овде директније утиче на ритам заплета (гласине да се Стана загледала у Драгомира). Јасно се издаја шаблон овом епизацијом: прошлост, прошла радња – коменатр – увод у текућу ситуацију. Важно је овде истаћи осећај за сценски простор (Цифрић затражи да се упали свећа јер је пао мрак). Најупечатљивија је скривена радња бунта. Наиме, грађани галаме па фокализацијом једног простора и аудитивном театрализацијом другог/нефоклаизованог простора, подиже се ниво напетости, који кулминира посредним отказивањем Цифрићу. *Божји суд на Мендином брду* познаје скривену радњу и тајхоскопске погледе само у појединим деловима, који дају импулс радњи. Враћајући се са Мендиног брда, Милија запази Радоја у близини своје куће (скривена радња), затим, кад му је у гостима Паун, зачује се Радојев глас, Милија провири ван сцене и угледа Перку на прозору како слуша песму.

Епска техника иако веома присутна у одређеним комедија употпуњава радњу, док се у неким (*Цилиндар*) најпре ситуација мора епским тачкама гледишта објаснити, појаснити, поставити из различитих углова па тек онда покренути, развијати заплет. Доследније драмске технике театрализације присутне су у Вукићевићевој и Ћоровићевој комедији (изузме ли се овде епски уводни Срећков монолог). Посебан је случај са инстанцом театрализатора. Театрализаторов глас директно пробија у дидаскалијама, нарочито персоналним дидаскалијама. Тако се у многим комедијама описује начин сценског живота лика, карактера и кроз систем мишљења, односно театрализатор се тад служи ингеренцијама приповедача као посредник између лика и читалаца. У представи те персоналне, епске, дидаскалије неопходне су глумцима и редитељу, да невербалним средствима успеју да изразе унутрашња стања, па и мисли лика.

2.9. Комичке ситуације

Ситуације инконгруенције и априорности немају ону структурну позицију у степенастим заплетима као што је то случај са спиралним заплетом. Иако се и у степенастим заплетима јавља техника режије погледа, она сем у ретким случајевима (*Ново доба*), не структурира комичке ситуације, већ је ту за дистрибуцију информација, конструкцију сплетке, некад и драматични степеновање радње (*Обмана*). Има примера да се режија погледа користи не би ли се одређени ликови исмејали (*Максим*). У Илићевом *Новом добу* управо једна од упечатљивих комичких ситуација (кључна за заплете) театрализује се техником режије погледа. Најједноставнији је облик погрешног закључивања кад ситуација априорности следи консекутивно после ситуације инконгруенције. Након несклада у опажају следи априорно закључивање, што је неретко ОКИДАЧ заплета (ситуација кад Марта придржи пијаног Драгомира).

Степенасти заплети динамику радње (степеновање) заснивају на комичким паралелизмима и ситуацијама глуме (прерушавања, идентитетска измештања). Комички ситуациони паралелизам редовно структурира ситуације у квадрату. Ради се унакрсним и паралелним сукобима, пресликавањима односа брачних или породичних парова (*Цилиндар*, *Поремећен план*, *Божји суд на Мендином брду*, *Наши сељани*). Комички паралелизам може се театрализовати и дуо-сценама (идентична судбина ликова). У Ибровчевој комедији (*Божји суд на Мендином брду*) пресликавање ситуације ликова комику степенује тако што један лик скрива своју неповољну ситуацију (Милија) од другог (Паун), па се динамизују ситуације причања (драмска техника) спорадично предочавајући саговорничково искуство/неспоразум/сукоб са женом.

Милија: Него се непрестано дури и пребацује ти, кад седнеш, кад легнеш, кад устанеш...!

Паун: Ама, јес све тако!

Милија: Па ти спомиње, како неки у комшилуку лепо пева...

Паун: Их, ама, јес, Бога ми! Баш спомиње... Радоја... ето ти, де... Белог Радоја.

Милија: Е, по Богу... Боме тај Радоје лепо, него... чуј ме даље. Па како су њене друге сретне, мужеви су им бољи...

Паун: Јес, јес... ама, славе ти, откуд ти то све знаш...Баш као да си код мене, па све слушаш?

(II, 5; 1994: 34-35)

Милија своје непријатно искуство са неверством жене, сукобима, швалером Радојем, преноси на други, искуствени план, и у својој муци препознаје и Паунову, односно идентичан проблем. Комику чини паралелизам судбина, ситуација (обојица оженили младе лепе девојке, обојица још без порода, обојици жене због тога пребацују, и обе лудују за Радојем и његовом песмом), али и Милијина гордост (неће да призна да га је жена насамарила). Међутим, нова ситуација приморава га да се несвесно одаје, па невешто забашурује

Радоје (*Пева с поља*):

Јечам жела, јечам жела,

Гружанка девојка...

Јечам жела, јечам жела,

Јечму беседила...

Милија и Паун (*Скоче*): Ето га! Мами-жена!

Паун: Их, свога бих га раскидао!

Милија: Удавио бих га!

(*Загледају се у један мах*)

Паун (*Мислећи да је Милија љут на Радоја због њега*): Е, вала ти, пријатељу, баш видим да си ваљан и прави мој пријатељ!

Милија: Нема на чему (*љутито*) Баш ту пева! (*скочи на врата где је Перка*)
Где си ти? Пази, држи кору и зинула кроз пенцере...Еј?

(II, 6; 1994:39)

Комичнији је активни паралелизам ликова. У Ћоровићевој комедији техника грудве снега (нарастање ситуације сукоба, свађе) степенује радњу (најпре мајке, па кћери). Слично је поступио Мита Поповић у комедији *Наши сељани*. Експозиција театрализује паралелизам сукоба породица. Најпре Ката и Вата (жене) ликови који директно кореспондирају са Сремчевим јуанкињама (*Поп Тица и поп Спира*), па

мужеви. У Поповићевој комедији важно комичко средство јесу говори за себе. У тим случајевима функционишу једновремено као коментар другог лика и као ток мисли. У свађу ће се потом надовезати, укључити домино-ефектом и мужеви.

Ката (*за себе*): Гром је спалио! Баш сада и она (*чисти оштрије*).

Вата (*за себе*): Виле је однеле! Баш сада и она (*чисти оштрије*).

Ката (*за себе*): То баш силом праши!

Вата (*за себе*): То баш пркоси.

Ката: Их, не праши!

Вата: А ко ми заповеда?

(I, 5; 1996: 11-12)

У овим комедијама бројне су комичке ситуације глуме (*Максим, Божји суд на Мендином брду, Наши сељани*). Ради се о већим ситуационим јединицама (срр) где глума регулише односе унутар заплета (*Божји суд*) или реферира на сам лудички чин (*Максим*) или је средство преваре, постизана циља (интеграциони заплет *Наших сељана*). У сценским ситуацијама мање је комике, углавном се покушава обезбедити вербално-ситуационим јединицама, којих је доста у *Максиму* – исмевање необразованости, простоте (Максимовић, 2009: 688).

3. 0. ЛИНЕАРНИ ЗАПЛЕТ

Линерани заплет само се користи као технички термин будући да радња комедија никако није линерана. У драми су нужне промене ситуација, промене везане за ликове ликова (промена карактера, основне ситуације, побољшање, погоршање). Овде линеарност треба схватити у строго структурном смислу. Постоји фигура субјекта која је управљена ка одређеном циљу, а пут до циља пречи изразита препрека или проблемски чвор. Нема изразитих преокрета, скретања радње сем структурно важног у граничној ситуацији (ситуација која води расплету). Линерани заплет може бити динамичнији уколико се јаве два сучељена субјекта. Такав линерани заплет хомологан је агоничком заплету (Структурално-семантичка типологија); ривалском односу ликова, ситуацијама надметања (*Два*

цванцика; Мића и Кића). Како линерани заплет не разликује динамику преокрета, степеновања радње као спирални и степенести, то се често користи средствима подвале, преваре, као и комичке напетости развијене на проблемском чвору или пререци. Обично је наглашена изразита препрека, проблем која се снагом или сналажљивошћу радње субјекта разрешава. Линерани заплет био је погодан реалистима да у површинској структури театрализују бројне амбијенталне сцене, односно сцене и ситуације којима се приказује свакодневни живот, обичан дан, просечност, и уједно наглашава ВРЕМЕ радње. Не само да се напустило јединство времена, него је време неретко посредно било истакнуто управо преко епизодних сцена које нису непосредно (или уопште) везане за ситуације заплета. Проблем приликом анализе структуре заплета у комедијама српских реалиста (нарочито кад је реч о линераном заплету) представља невешта театрализација. Постоји колебање у избору грађе (спољашња фокализација) и унутаршњем распореду (унутрашња фокализација), односно начину театрализације. Отуда нису ретки примери да одређени ликови желе да изврше чин, а да или не долази до радње или се радња врши ван сцене. Такође проблем представља усмереност субјекта ка циљу, успостављање хијерархије циљева, а тиме и заплета. Највећи проблем је кад се јаве надређене радње у једночинкама, које због свог ограниченог облика не остављају простор да се развију линије радње (*Расејани професор*, Коста Николић; *У резерви*, Мита Калић).

Структура линераног заплета са мање или више успеха театрализована је у следећим комедијама: *Преки лек* (Мита Калић), *Отмица* (Драгутин Илић), *Еманципована* (Даница Бандић), *Љубомора* (Светозар Ћоровић), *На муци се познају јунаци* (Марко Цар), *Капетан-Пантелијина посла* (Тодор Љ. Поповић), *Несуђени* (Милан Јовановић Морски), *Двобој* (Андра Гавриловић), *Како се ко роди* (краљ Никола Петровић I Његош), *Саћурица и шубара* (Илија Округић Сремац), *Расејани професор* (Коста Николић), *Два цванцика* (Милован Глишић). Линерани заплет уочава се такође у интеграционом заплету комедије *Ђудо* (Веселиновић, Брзак), и у оквирним заплетима комедија *Подвала* и *Два цванцика* (Глишић).

И овде се јављају гранични примери, односно заплети комедија који су између линеарне и вертикалне структуре, што и не чуди с обзиром на сличност

ових структура, а нарочито на не баш велику умешност ових аутора (Даница Бандић, *Еманципована*). Упоредно ће се структуре линеарног и вертикалног заплета испитати у уводном делу поглавља Вертикални заплет. Такође и линеарни заплети Глишићеве комедија *Два цванцика* биће само делом разграничени у поглављима која следе.

3. 1. Експозиција линеарног заплета

У једночинкама експозиције нису сведене, већ негде заузимају и већи део радње, нарочито то важи за дуже комедије. Одвојене експозиције (цео први чин) театрализују основни ситуациони оквир (околности, догађаји, амбијент, карактери). Нарочито се наглашава озбиљност проблемског чвора, непремостивост препреке. Изражени су споредни комуникацијски канали – монолози, говори у страну. Приповедним монолозима уводи се у ситуацију, а интроспективним монолозима дају се коментари ситуације, препреке, проблема, карактеризација са стране. И кад у тексту није означено, у многим случајевима се монолошком формом имплицира метатеатрална распоућеност лика. Далеко су једноставнији случајеви са оквирним и интеграционим линеарним заплетима у *Подвали*, *Два цванцика* и *Биду*.

Заплети су брижљиво припремани, нису нагло покренути. У одвојеним експозицијама јавља се неколико мотива и могућих праваца радње. Може се јавити и иницијативна ситуација, карактеристична за спирални и степенсти заплет. Таквом ситуацијом открива се да извесни проблем одавно постоји а сада се актуализује. Управо је таква иницијативна ситуација у експозицији Ћоровићеве једночинке *Љубомора*. Редовно се у линеарним заплетима развијају амбијенталне сцене, ситуације које одговарају реалистичкој поетици (свакодневан, обичан живот ликова, средине). Амбијенталне сцене у експозицијама актуализују поред приватог и јаван живот (средине). Линеарни заплет имантентан је реалистичким комедијама, јер је погодовао да се, након детаљаног увода у радњу, затим осветљавање проблема, препреке, ситуација решавања, кретања ка циљу такође попуни епизодним амбијенталним сценама. Велика је пажња поклоњена ликовима,

карактеризацији из више тачки гледишта, чиме се угрожавао драмски начин развоја радње.

Најуспешније су комедије које развијају прогресивне експозиције (постепено упознавање са ликовима, амбијентом и проблемским односом). Тако се театрализује (мало)грађанска свакодневица (*Љубомора*, *Преки лек*) каква се раније јавила код Косте Трифковића (брачне размирице, љубоморе). У дужим комедијама као и у једночинкама са одвојеном експозицијом радња се спорије развија. Неретко се користи приповедни монолог, као и монолог метатератралног карактера којим се настоји непосредно увести у радњу (упознавање са ликовима и ситуацијом). Опширни уводни монолози једночинки Драгутина Илића (*Отмица*) и Данице Бандић (*Еманципована*) различито уводе у радњу. У *Отмици* Станојкин уводни приповедни монолог следи након песме. Сазнаје се основни проблем (тек што се њен брат ожени моћи ће и она), уједно и предрадња (изјава љубави). Да би овакве приповедне монологе драмски динамизовали аутори су често прибегавали дијалогизацији (дијалог у монологу, стилизација, интонација говора). Сокин монолог гравитира ка метатеатралној располоћености лика, уводећи у амбијент (*Еманципована*). Развија се говорна ситуација причања о другим (упоређење две госпођице једне типичне размажене грађанке и друге која је надзорник имања), па се већ у монолошком делу проблематизује се женаска еманципација. Монолошку карактеризацију са стране (строга, вредна, добра), смениће имплицитна драмска и то прво преко неколико сукцесивних ситуација (рано устајање, читање приповедака из народног живота, неоптерећеност тоалетом и фризуром).

У одвојеним експозицијама дужих комедија настоји се детаљно театрализовати одговарајућа средина. Експозицију *Несуђених* чини доста амбијенталних сцена, ситуација, које посредно сведоче о Нени, њеном утицају у вароши, затим закулисаним радњама, протекцијама, о времену, добу радње. Све се то прелама кроз лик Срећка (субјективистичка театрализација). У првом чину нема још јасног покретања заплета; изузме ли се Ненин позив на ручак преко кћери Јелке и слање Горњака да га запосли (сплетка са учитељицом). Будући да се експозиција простире готово на цео чин, јавља се више мотива који се

потенцијално могу искористити за развој заплета (могући сукоб због запослења учитељице; сукоб због одбијања незапослења Горњака, женидба).

Опширне експозиције присутне су нарочито у комедијама *Двобој*, *Како се ко роди* и *Два цванцика*. Радња комедије *Двобој* отвара се пресупозицијом (радња је покренута пре дизања завесе, фокализује се као исечак целине, па се морају одгонетати односи). Постепено се уводи у амбијенталну ситуацију у дому младе глумице Марије Јеленске. Мноштво ликова, њихових односа театрализује се скоковитим фокусом, утишавањем дијалога (делење на групе ликова) као и *говором за себе* којима се коментаришу други ликови. И овде се јављају приповедно стилизоване дидаскалије (залазак у свест ликова), односно театрализатор се користи ингеренцијама приповедача (познате су му мисли ликова али их не дели са читаоцима у дидаскалији). Тако су веома важне дидаскалије за поставку сцене – дају се прецизна (редитељска) упутства о положају ликова, гестовима, покретима. Негде се театрализатор служи ингеренцијама приповедача као у примеру кад Малетић осуђује стихове песме *Што се боре мисли моје*, не знајући ко је заправо аутор (кнез Михаило Обреновић).

Бан (*Који зна у чему је ствар, рад би да благовремено заустави Малетића*).

(I, 1; 2003: 17)

Комедија краља Николе *Како се ко роди* развија прогресивну експозицију где су амбијенталне сцене скрајнуте на рачун карактеризације ликова, етичких тачки гледишта (различити културни модели, покондиреност, затуцаност, примитивност). Комедија Марка Цара *На муци се познају јунаци* такође разликује одвојену експозицију. И овде је присутан уводни приповедни монолог (слуга Јован) и увођење у проблемску ситуацију (неуки се промећу кроз живот, граде каријере, а учени Живан се мучи, не може да добије адекватно радно место).

Одвојеном експозицијом *Два цванцика* театрализује се посебан транзитни простор (сеоски вашар) где није нарочито потребна мотивација промене конфигурације. Амбијенталним сценама, нарочито ситуацијама причања уводи се у два линерана заплета. Главни заплет, који се делимично гушће фокализује, на основу сематике радње јесте инађење побратима Киће и Миће (антагонистичко усмерење два субјекта), док је други браћена љубав (Мића, Сара, Вилиман).

Контекстуализован дијалог Попа и кмета Вукомана пресеца се Сарламиним репликама (трговац) не би ли се карактеризација са стране (својих слугу Киће и Миће) свела на кључне информације неопходне за развој заплета (инат је мотив који ће генерисати радњу оба заплета). Цео први чин има карактер амбијенталности (сеоки свет, патријархални кодекс, схватања, лексика, вашар). Монотоност епски конструисаног експозиционог дијалога почетком првог чина (свештеника и кмета) пресеца се унутрашњом фокализацијом. Појава *Оног што носи панораму* мотивисана је амбијентом (сеоски вашар) и не имплицира два простора. Представљање слика посетиоцима вашара (посредством приповедно стилизованих реплика) има најпре карактер политичке паролe – слике победе Руса над Прусима, рат Европљана против Турске. Али, семантика фокализације сликара везана је за интерни комуникацијски ниво, односно сукобе, „ратове“ ликова. Сликарево излагање кореспондира са театризаторовим низањем слика сукоба на равни театризације – Вилимана и Вукомана, Киће и Миће, Вилимана и Миће. Сцена се завршава фокализацијом сликара који посетиоце вашара позива да купе карту и унутар шатора разгледају. Већ у наредној сцени театризатор почиње са својом „поставком“ – фокализовањем Вукомана и Вилимана. Упечатљиве су дескриптивне, синкретизоване дидаскалије (интерпретативне, пантомимичне). Експозиција се протеже и на сцене сукоба Вилимана и Вукомана (поред кметства, сукоб избија због Миће), потом Вилимана и Миће због Саре, али и зато што је Мића Вукоманов слуга.

У не баш успело театризованој Округићевој комедији *Саћурица и шубара* јавља се оквирна радња без конструкције правог заплета. Доминирају ситуације приповедања (чак стилизованог супротно поетици реализма). Најпре се доноси вест о врачари која је дошла у село и свима погађа, потом катана Мита доноси вест да је наследио имање и да ће раније скинути униформу. Овим ситуацијама приповедања јукстапнирана је сцена са слепим гусларима и такође ситуацијом приповедања, која не доприноси развоју, већ илустарцији, театризацији амбијента (средина, ликови, начин живота, етичке тачке гледишта).

Линерани заплет уочава се такође у интеграционим заплетима комедије *Бидо* (Веселиновић, Брзак), *У резерви* (Мита Калић) и у оквирним заплетима

комедија *Подвала* и *Два цванцика* (Милован Глишић). Споредни заплети имају с обзиром на квантитативност сведене директне експозиције. Бирају се граничне ситуације и/или иницијалне ситуације које одмах воде ка препреци или проблемском чвору. Тако се оквирни заплет *Подвале* (љубавни троугао) активира са појавом Нере. Слична ситуација је и са интеграционим заплетом *Ђиде* (уговрање избора за кмета). Нужне информације дају се у сценској ситуацији, која може бити и кључна за заплет. Како су ови заплети ретко фокализирани то се водило рачуна (нажалост тако се није поступало са главним заплетима) да се фокусирају само на нужне, неопходне информације, мотиви који ће допринети драмској прогресији. У *Подвали* и *Два цванцика* заплети су брижљиво припремани, тако да се у експозиционом делу ових комедија, издвајају експозиције свих заплета. Оквирни заплети, будући да се налазе на оквирима главних радњи, нису безначајни. У првој сцени *Подвале* из разговора, реалистички контекстуализованог, Драге и Милке сазнаје се о честом писању пасквила (исмевање помоћника Петка и Нера) и о сумњи да је аутор Неша. Овакво отварање радње дугује ренесансој и класицистичкој традици, тамо слуге разговором и монологом уводе у радњу, овде је структурно идентична ситуација, разлика је само у друштвеној улози. С друге стране, у *Два цванцика* директну експозицију оквирног заплета (лопови, план, пљачка) треба разликовати од одвојене експозиције главног и интеграционог линераног заплета. Амбијент вашара, мотивише окупљање групе ликова које ће бити учесници такође три заплета.

3.2. Покретачки чиниоци линераног заплета

Треба правити разлику између фигуре окидача и драмске технике окидача, што је некад теже уочити нарочито у комедијама, односно заплетима које покреће одређена вест. Уколико је лик преносилац одређене вести, он привремено попуњава фигуру окидача, што је случај у комедији Данице Бандић (*Еманципована*). С друге стране окидач радње заплета може бити техничка функција - најчешће одређен предмет, драмски поступак (режија погледа, монтажа). Супротно њима стоји иницијативна ситуација као нуклеус одређеног

догађаја. Иницијативну ситуацију чини одређени мотив апстрахован на основу поступка/чина одређеног лика или ликова. Њихов вољни чин тако се јавља као покретач радње. Најједноставнији пример јесте иницијативна ситуација оквирног заплета Глишићеве комедије *Два цванцика*. Оквирни заплет чини план лопова да опљачкају Вилиманову кућу, затим пљачка, скривање, потеря. Овде је мотив крађе, планирање пљачке нуклеус иницијативне ситуације оквирног линеарног заплета. Такође и интеграциони заплет браћене љубави развија се из иницијативне ситуације. Вилиман се оштро противи вези Вукомановог слуге Миће и његове храннице Саре. Вилиман се сукобљава са Вукоманом (повод је кметство, харање лопова), па се потом ситуација сукоба (претње) понавља и приликом сусрета са Мићом. Претходно се таетрализује изјава љубави. Патријархалним комуникацијским кодом (знак знака) Мића Сари изјављује љубав (купује алат, полако се кући што је несмуњив знак да намерава да се жени). Примитивност, простота изјава љубави, типична за фолклорни свет, типизирана је стратегијом цитирања свог и туђег тобожњег говора (дијалогичност).

Сара (*стидљиво*): Па нећеш ваљда довека бити сам?

Мића: Ама то и ја велим, море! ... (*Чешка се и погледа је*) Оно... видиш – право да ти кажем... често рекнем: „Хеј, Мићо, имаш хвала Богу свачега, о Митрову-дне ислужујеш, примићеш ето нешто и ајлука; само да ти је још наћи вредну кућаницу... барем онаку као Сара... „ (*Сара се застићује*) Е, јест, Саро, имена ми! Сто сам пута то помислио!... па онда и Стака ми једнако говори: „Вала, Мићо, слудићеш ако не узмеш Сару Вилиманову!“

(I, 9; 1963: 140)

Фигура окидач попуњава Кића у главном заплету *Два цванцика*. О својој намери да се нашали продавши на вашару цак шишраки прекривениох орасима извешатава у ситуацији причања са Маром, својом девојком. Симултано се развијају ситуације продаје на вашару, Стакине потраге за Мићом, којем су деца подвалила тако што су спремљену вуну за продају заменила маховином, оставивши на врху мало вуне да се не позна. Средство узајамне подвале (Кића свесно подваљује) покренуће радњу инаћења. Тако да приликом трампе, продаје комика ситуације највише дугује надређеном знању публике/читалаца (Стакино анегдотско

приповедање Попу о дечијој подвали, поверавање Киће Мари). Ситуација (не)свесне подвале театрализује се посредством ситуације продаје, погађања (Кића остаје дужан Мићи два цванцика). Мотивационо се усложњава потенцијални развој сукоба братимљењем Киће и Миће.

Иницијативна ситуација јавља се у интеграционом заплету *Буда*, затим оквирном заплету *Подвале* и у главном заплету комедија *Двобој* Андре Гавриловића и *Несуђени* Милана Јовановића Морског. Као средство иницијативне ситуације нарочито је честа подвала/превара. Није ретко да је у иницијативну ситуацију инкорпориран окидач. Као окидач у *Несуђенима* најпре се јавља предмет - писмо/позив код Нене Веселићке на ручак. Иницијативна ситуација сложенија је него у другим примерима, нарочито што настаје на софистицираној подвали Нене Веселићке. Како није успела да запосли преко везе неквалификованог Горњака, настоји да Срећка принуди да се ожени њеном нећаком Беланом. Позвавши га у госте, Нена искористи прилику да помоћу патријархалног модела комуникације наметне брак (цитирање тобожњег Белалиног говора као знак знака). Ова иницијативна ситуација консекутивно провоцира проблемски чвор (нежељена веридба).

Подвала као језгро иницијативне ситуације непосреднија је у *Биду* и *Подвали*. У комедији *Бидо* одвојеним фокусом театрализује се намера Станојла и Јована да изаберу другог кмета и подвале Маринку јавно га исмејавши. У Глишићевој *Подвали* иницијативна ситуација део је предрадње (подметање и потурање пасквила о Нери и Петку). Међутим, како извансценски догађај не припада драмској ситуацији, то се она понавља, конституише уводном ситуацијом причања, извештавања. Ситуација се делом заснива на пресупозицији, контексту разговора започетог пре дизања завесе.

Драга и Милка (*долазе на врата у зачељу*)

Драга (*поверљиво, смејући се*): Ноћас су нашли две!

Милка (*радознано, смејући се*): Очију ти!... А где?

Драга: Једну под његовим, а једну под њеним прозором.

Милка: Зато ли је господин Петко онако љутит и набурен!

(I, 1; 1963: 11)

С обзиром на развијене експозиције, линерани заплет, изузев комедије *Двобој*, нема нагле обрте који убрзавају ритам радње. У Гавриловићевом *Двобоју* у јеку препирке покренуте љубомором (због младе глумице, домаћице вечери) Матија Бан изазове ритерски Бошковића на двобој. Експозицијом се театризовала одушевљеност свих гостију, нарочито Бана и Бошковића глумицом Јеленском, па се сукоб привидно развија ни из чега.

У једночинкама није ретко да се јави функција окидача радње. У тим случајевима као окидач радње користе се средства спираланог, степенастог заплета (режија погледа, писма, монтажа, одређена страст, подвала). Режија погледа, монатажа у линераном заплету важна је да непосредно уведе у радњу као у *Љубомори* и *Преком леку*. Љубомора жена, стална контрола, театризује се у експозицији као непосредни повод спровођења плана (смишљеног још у предрадњи). У Калићевој једночинки *Преки лек* окидач радње је скривање писма, ружа у реверу мужевљевог сакоа. У Ћоровићевој комедији као окидач радње служи женино (Милка) пребацавање, сумњичење (где се задржао, зашто). Пошто хуморним перцепирањем женине љубоморе, не успе да реши проблем, одагна сумње, и овде ће се јавити писмо као средство покретања радње. У обе комедије у пантомимичним дидаскалијама назначаваче се да су жене виделе неко писмо у рукама мужава, што провоцира инађење, ситуације сукоба.

Милка. Дај писмо, па ће бити мир.

Бранко: Дакле тако? – Е онда баш не дам, па макар тај мир никада очима не видио.

Милка: И ти толико мене цијениш? (*уздахну*)

Бранко (*све оштрије*): Та ви жене знате увијек уздисати, то вам је занат од старина.

(*Љубомора*, V, 402)

Даринка (*хоће да му писмо извади, но Рада се измиче*): Дај, та дај, Радо, само да видим од кога је!

Рада: Не дам!

Даринка: Молим те, овако те молим (*склони руке*), само да видим, ко је потписан, па не тражим, да прочитам.

(Преки лек, I, 84)

У једночинки *Еманципована*, заплет се покреће доласком младог спахије Борића, али епским путем (говори за себе, потом монологске реплике Вида и маторог Борића). Овде се заплет поставља у потенцијално ривалску, троугаону ситуацију (Милева – Борић – Вида), али радња се помера у правцу забране, препреке брачној вези. Фигуру окидача попуњава слушкиња (Сока), преносећи глас одуговлачењем да је стигао млад спахија.

Вида: Но шта је, девојко? Шта вичеш тако?

Сока: Та знате шта је ново? Дошао је –

Вида: Та ко?

Сока: Сад је баш стиго –

Вида (*нестрпљиво*): Ко?

Сока: Јован (*лути се по устима*). Овај, господин спахија.

Вида (*скочи и трчи огледалу*): Јух, да видим, како ми стоји коса – јух, нисам ни шишке набрендовала – дед трчи, угреј ми бренајзн.

(1895: 60-61; 4)

Кад се као окидач радње не јави техничко средство, обично се у том случају користи фигура окидач коју попуњава привремено одређени лик. У комедији Марка Цара *На муци се познају јунаци* окидач радње је отац, противећи се љубавном избору кћери (јер је младић сиромашан), те стога поставља задатак, који Живан попут јунака бајки, мора да савлада (уз помоћ свог широког образовања стећи доста новца). У једночинки *Расејани професор* најпре кћер попуњава фигуру окидача (наговор оца да се ожени), потом се јавља и иницијативна ситуација (несташлук, преправка оцена) која ће нагнати оца да запроси мајку несташног ученика.

Иако су овде издвојени главни окидачи и иницијативне ситуације заплета, то не значи да је избор исцрпљен. У линераном заплету, будући да не доминира ритам преокрета, честе су иницијативне ситуације и окидачи који дају смер радњи, као и ритам. Амбијенталне сцене тако обилују информацијама о радњи, ликовима, нарочито мотивима који се могу искористити за (пре)усмеравања заплета.

3.3. Драмска фокализација

Линеарни заплет ових комедија театрализује махом преломне, кључне ситуације, које се неретко експлицирају епизодним дигресијама у амбијенталним сценама. Једночинке као и споредни заплети (оквирни, интеграциони) усмерени су само на драмски ток, док је епизација присутна тек унеколико као покушај (неуспео) динамизације радње. У већини једночинки театрализација драмске приче поставља се у односу на одређени лик у зависности од субјективизације и објективизације радње заплета (→ *Позиција театрализације*). Тако једночинке *Еманципована*, *Расејани професор* театрализују радњу у односу на субјективно виђење, односно тачку гледишта одређеног лика, кроз чију перцепцију се прелама радња. У једночинкама *Љубомора*, *Преки лек*, *Отмица*, унутаршњим фокусом театрализација заплета поставља се такође у односу на један лик, али тако да се од субјективистичке иде ка објективистичкој визури. Театрализују се ликови као објекти радње субјекта. У главним заплетима дужих комедија, сем у *Несуђенима*, театрализација драмске приче није постављена доследно у односу на одређени лик. Таквом техником фокализације покушао се театрализовати одређен свет из неутралне позиције.

У уводном, теоријском делу рада, кад је било речи о драмској причи, сижеу и заплету узет је пример Ћоровићеве (*Љубомора*) и Калићеве (*Преки лек*) једночинке да се укаже како обе настају из исте приче, али се и слично театрализују. Стога ће се и овде упоредо анализирати драмска фокализација ових једночинки. Након љубомориних сцена, иницирања заплета, следи раније зацртани план мужева да излече своје супруге. Међутим, у Калићевој једночинки *Преки лек*, важна ситуација сегмент радње је састављање тобожњег писма које ће разбеснети жену, након тога следи следећа јукстапонирана сср, односно долазак таште Крстићке, која се разводњава епизацијом - сценско препричавање, немотивисаност поступака мужа Рада (најпре пожурује ташту да беже, потом јој потанко све на сцени објашњава). Код Ћоровића ова ситуација сегмент радње успешније је театрализована. И овде супруга као и код Калића сумња на одређену жену. Бранков коменатришући монолог на ситуацију љубоморе (4) најављује

лечење. И код Ђоровића режијом погледа театрализује се склањање безазленог писма (5). Милка жели да Бранка одврати од Лене, па немотивисано оде у шетњу, претходно задуживши слугу Арсу да мотри на Бранка. Овде је кључна разлика у односу на Калићеву једночинку са становишта драмске мотивације. Док се у *Преком леку* фокализује како служавка покушава да запише што јој Рада диктира, докле је у *Љубомори* следећи покретач радње део драмске прогресије. Јавља се техника монтаже. У тренутку кад је Бранко чврсто решен да излечи супругу, стиже писмо од његове рођаке која има слично име као и фамозна Лена – Ленка. Разлика у једном слову омогући ће Бранку да искористи рођакино писмо не би ли жени дао конкретан доказ прељубе. Следећа важна сср јесте кад супруге прочитају писма, „доказе“ невере. Патетична реакција Ђоровићеве јунакиње комичнија је него код Калића. Идентичне су и кулминативне сср – долазак маскираних ривалки (црни вео преко лица) у *Преком леку* таште, а у *Љубомори* рођаке. Унутрашња фокализација у *Преком леку* измешта се од Рада ка Даринки (од мужевљеве радње, сценског чина ка ишчекивању реакције супруге као објекта театрализације). Иста техника театрализације присутна је и у *Љубомори*, с том разликом што се унутрашња фокализација не креће једнолично од субјекта ка објекту заплета, већ се везује и за Милку и отвара могућност конституисања другог субјекта. Наиме, Милка шпијунира Бранка, отвара му писма, потом потплаћује слугу да уходи газду, затим најављује ковање плана са пријатељицом што прекине долазак мрске Лене, односно прерушене рођаке Ленке. Следећа важна разлика јесте техника режије погледа. Даринка се сакрила иза завесе не би ли ухватила мужа на делу, па измештен фокус (пантомимична дидаскалија) сугерише да се сцена чита њеним очима. Овај поступак је свакако инвентивнији од оног у *Преком леку* где муж малте не присиљава жену да се сучељи са тзв. супарницом/маскираном мајком.

Субјективистичка театрализација далеко је успешнија у једночинки *Еманципована* у односу на *Расејаног професора*. У једночинки *Еманципована*, након прве фазе заплета (долазак младог Борића, разговор са Видим о Милеви), следи поступак епизације. Опширни Видин приповедни монолог (етичка, психолошка тачка гледишта) покушај је да се радња сажме и усложи (време јој је да се уда, циљано је дошла да улови Борића). Међутим, није драмски искоришћена.

Тако да Вида испуњава све предуслове субјекта заплета, али се не активира. Након сусрета Борића и Милеве, театрализација се идеолошки у потпуноти подређује матором Борићу. Ситуације које одатле производе треба да потврде вредност праве женске еманципације, које у паралелним ситуацијама театрализују Вида и Милева. Унутрашња фокализација углавном је усклађена са спољашњом (везаност за маторог Борића). Из Борићеве перспективе осуђује се помодност а фирмише природност, односно онај облик женске еманципације који је у складу са патријархалним етосом. Једночинка *Расејани професор* Косте Николића слабије је театрализована. Премда се у потпуности разилазе спољашња и унутаршња фокализација, проблематична је и позиција фигура заплета, нарочито субјекта. Спољашњом фокализацијом изгледа да се драмска прича желела поставити у односу на млади пар (Добривоје и Ната). Међутим, унутрашњом фокализацијом, везаном за оца, професора Вихорског, односно фаворизовањем његове радње (жеља, намера да остави дуван, потом да ожени Добривојеву мајку), театрализована драмска прича добија у овом лику семантичку и структурну утемељеност. Потом се унутрашњи фокус везује за младе, нарочито Добривоја (преправка оцена у професоровој белажници), потом епизацијом такође заузима простор (ранији „подвизи“, преваре). На тај начин открива се постојање надређених субјеката, чија се радња открива у последици – њихови родитељи се узимају. Издвојене су спољашњом фокализацијом следеће фазе: (1) намера Вихорског да остави дуван, (2) Ната наговара оца да ипак запроси госпођу Ликовићку, (3) Добривоје уз помоћ професоровог слуге преправља оцене, (4) интимна сцена између Добривоја и Нате, откривање скривених побуда, (5) сусрет Вихорског и Ликовићке, разговор о Добривоју, просидба.

Једночинка *Отмица* Драгутина Илића разликује се од осталих по структури сложеног линеарног заплета. Међутим, структура сложеног линеарног заплета овде је добрим делом угрожена. Сложен линеарни заплет, за разлику од једноставног, има два субјекта који су сукобљени, заплет се заснива на ривалском односу на путу ка истом циљу налази се воља другог лика. Поред претежних елемената линеарне структуре у *Отмици* су присутни и елементи лепезастог заплета. О томе ће бити више речуи приликом анализе фигура субјеката. Већ је у експозицији истакнут

проблемски чвор - Радоје и Милица се воле, али је Радоје сиромашан, а Милицу је њен отац обећао богатом младићу Милићу. Након покретања заплета (окидач, иницијативна ситуација) следи изјава љубави (1), потом покушај Милића да преокрене ситуацију у своју корист (2), па интимна ситуација између Милоја и Станојке (3), затим заветовање Милице да ће се удати за Радоја (4), следи кулминативана ситуација са Милићем и Милићиним оцем (5). Очекивано је било да се овде радња заврши, међутим, фокализује се ситуација славља, венчања (6), а потом комичка ситуација забуне, односно отмица тетке Анђе (7).

У дужим комедијама субјективистичка театрализација присутна је у комедији *На муци се познају јунаци*, *Несуђени*, интеграционом заплету *Ђида*. Заплет комедије Марка Цара готово да није театрализован драмским путем. Преовлађују сцене причања, препричавања. Издавају се следеће драмске ситуације, након иницијативне (задатак), други чин отвара сцена приповедања, извештавања, одлазак у Гастрономско друштво на експеримент (1), па експеримент (једење голуба), објављивање победе, освајања награде (3), потом у трећем чину ичекивање Живана, вест у новинама (4). Театрализује се приповедно-драмски заплет из Живанове тачке гледишта. Искуство лика треба да посведочи да поштен и вредан рад, поготово изузетност у својој области, не мора донети резултат/награду. Фокализацијом драмска прича *Несуђених* постављена је у односу на Срећка као, и то је новина, објекта радње, сплеткарења Нене Веселићке. Прву фазу заплета чини долазак Горњака код Срећка (протекција, Ненина препорука). Други чин почиње следећом сср, јадање Јелке и Белане (проблем удаје, Горњак), на њу се сукцесивно надовезује сценска ситуација са Неном (припрема Белане за нов „прилику“) (3), па наредна сукцесивна ситуација мнипулације Беланом и Срећком (веридба). Изгледа да је ова Ненина радња мала освета Срећку што јој се успротивио незапосливши Горњака. На основу вишезначних Нениних реплика, може се претпоставити да планира да утиче на Срећка преко своје нећаке Белане, па можда и да запосли ипак Горњака.

Нена: (...) Ја сам напред уверена, да ће свакој жељи његове женице изаћи у сусрет; је л' те, млади ђувегијо?

Срећко: Ох, без сумње...

Нена: Тада је ујамчен мир у кући, а где је мира, ту је и среће.

(II, 6; 20011: 47)

Надаље се развија већа сср одјека, реакција, ширења гласа о веридби путем сценских ситуација закључно са почетком трећег чина (Срећко – Вранко, Срећко – Вранко – Бршљан). Наредна сср јесте сукоб, драмска напетост са доласком изневереног Горњака (4). Одатле следи ситуација спремања плана како да се Срећко избави нежељене веридбе (5). У четвртом чину фокализована је једна већа сср – навођење Белане да одустане од брака са Срећком (6). Ове ситуације сегменти радње прилично су развијене, разложене сценским ситуацијама, а нарочито ситуацијама причања и амбијенталиним ситуацијама. Премда је драмска прича постављена у односу на Срећка, знатан простор добија Нена, њени претежно сценски чинови, говорне радње (манипулантска реторика) ставља је у фигуру субјекта. Први, други и трећи чин у одвијају се у једном дану, а забава сутрадан. Интеграциони заплет *Бида* (избор новог кмета, сукоб) пажљивије је театрализован. Спољашњом фокализацијом драмска прича постављена је у односу на Маринка. Сценски свет „гледа се“ његовим очима, односно истиче се Маринкова позиција, његова тачка гледишта, нарочито од комичке ситуације током избора (подваљивање сељака). Издваја се сср договора, преговарања Маринка и Станојла (1), потом измештеном фокализацијом спремање сплетке Маринку (2), након тога следи изборни дан, покушај да се сељаци корумпирају (3), реакција Маринка на подвалу (4), претња Станојлу, свом сину. (5). Од те сср директно се овај заплет уплиће у главни и усмерава његов ток. Овај сложен заплет заснован је на базичној ситуацији подвале која генерише сукоб очева и даје импулс главном заплету.

Оквирни заплет *Подвале* ретко је фокализован и постављен у односу на Нешу. О фазама радње оквирног заплета претежно се извештава (писање, потурање пасквила) или се јавља сценски најавом. Потенцира се однос Неша – Нера – Петко. Заплет се фокусира преко ретких дуо сцена (Неша – Нера), а о ефектима Нешине радње углавном сведочи Нера, док се театрализује однос Нера и Петка, који није независан од других заплета. У једном делу се тај оквирни заплет интегрише у главни када је Нера исплела чарапе Неши у знак помирења, а овај их поклонιο Пупавцу као тобожње Милкино ударје. Ретка фокализованост препознаје се и у

оквирном заплету *Два цванцика* (лопови, крађа). У овој комедији могу се реконструисати три тока приче – Вилиманово противљење љубави Миће и Саре, узајамно подваљивање Миће и Киће и потеря за лоповима. Спољашњом фокализацијом ове линије радње структурирају три заплета (интеграциони, главни и оквирни). Након доношења одлуке да опљачкају Вилиманову кућу, о лоповима се извештава (епске тачке гледишта) да би се фокализовали тек у завршном четвртом чину на гробљу, након што су опљачкали Вилимана (2), па се консекутивно развија наредна, већа ситуација – подела плена, расправа (3), након ње следи сведена, сср када Мића и Кића театрализују мртве и отерају из капеле лопове (4), и завршна фаза заплета када лопови покушају да се врате по плен, док се једновремено аудитивно театрализује приближавање потере (4). Оквирни заплети Глишићевих комедија, што није карактеристика овог типа заплета, интегришу се у завршним чиновима у друге заплете и главни су чиниоци расплета главних (проналажење доказа о ауторству пасквиле и украдене квите у *Подвали*; хватање лопова и Вилиманов пристанак на брак између Миће и Саре у *Два цванцика*). Завада Вилимана и Вукомана током театрализације приче рефлектује се на судбину љубави њихових слугу – Миће и Саре. Доминантна линија сукоба Вилимана и Вукомана нема све елементе заплета (јасан циљ, предузимање конкретне радње, субјекта). Иницира друге заплете, дејствује као скривена радња и тесно је повезана са расплетима на крају. Унутар радње (сценске и скривене) посебно су фокализована два доминантна заплета – љубав с препреком (интеграциони) и инаћење (главни). Управо на овом месту спољашња фокализација заводи по питању тематског/главног заплета. Ови заплети су у функционално подређеном положају у односу на оквирни заплет (лопови) и линију сукоба Вилимана и Вукомана, која више припада делу драмске приче. Управо на интеграциони заплет (брањена љубав) непосредно делује сукоб због кметства, односно ланчано се наставља/проистиче (пре Вукоманове и Вилиманове омразе постојала је обострана намера да венчају своје слуге). Надаље на овај заплет снажно делује и оквирни заплет, односно његова скривена радња (пљачка Вилиманове куће). Према томе, линије радње и заплети су сукцесивни – завада Вилимана и Вукомана води до

квантитативно доминантног, заплета (браћена љубав), и симултани (инаћење побратима и пљачка, хапшење лопова).

Проблем свакако представља главни заплет о подваљивању и инаћењу побратима с обзиром на његову квантитативну фокализованост. У структури комедије овај ток приче израста до нивоа посебне радње и интегрише се у друге радње/заплете. Види се из овога да спољашња фокализација не посредује (карактеристично за драму) један примарни ток приче чиме се овакав распоред приближава приповедном моделу⁷⁷. Ипак, с обзиром на дисперзивност радње и њену нецентрирану спољашњу фокализацију, распоред ових токова приче може се читати и на следећи начин. Сукоб добрих пријатеља, што се ретроспективно сазнаје, има своју подваријанту, односно пресликава се у комичном сукобу/спору Миће и Киће. Разлика је најпре у степену, потом и у објекту сукоба. Први, сукоб газда, инициран је борбом за симболички облик власти, престиж (кметство), док други избија због (не)измирене погодбе/дуга (два цванцика). У позадини оба сукоба јесте повређена сујета. Надаље, у оба сукоба/заплета као катализатор односа фигурира свештеник. И трећа карактеристика, оквирни заплет са лоповима доводи до (привременог) анулирања и једног и другог спора, у пантеистичкој слици измирења – реафирмацији патријархалног етоса.

Након прве фазе главног заплета *Два цванцика* у кулминацији првог чина, почетком другог, епизацијом се разлаже друга ситуација сегмент радње – театрализација насамарености, реакције на подвалу, Мићина намера да се разрачуна са Кићом (простире се све до десете сцене). Из ове ситуације конескутивно се развија краћа ситуација пресуде – Поп је наредио Кићи да исплати дуг (3). Потом се потенцира потраживање дуга у ситуацији почетком трећег чина (4), па потом у ситуацији (5) уочи потере (Кића глуми на смрт болесног), све до ситуације потере на сеоском гробљу (6).

Фокализација сценске радње Округићеве *Саћурице и шубаре* прилично је проблематична. Доминација епски комуникацијских канала науштрб драмских онемогућава развој радње, самим тим и заплета. Чак се јавља и проблем фигура заплета, нарочито субјекта. Најпре се не искоришћава могућност театрализације

⁷⁷ Свакако у томе и треба тражити разлоге за неповољнију рецепцију комедије у односу на *Подвалу*.

интеграционог заплета (Милка – Мита, питање кад ће доћи до свадбе), да би се фокус у другом чину (након преопширног епизирајућег првог чина) преусмерио на кретање ка иницијативној ситуацији – грешком је Мита уделио дукате слепом гуслару (1), потом се фокализује сцена у кафани. Неуспех нагодбе, договора са слепим гусларом Пантелијом (2), катана Мита украде шубару са дукатима (3), кад Панта примети крађу и оптужи свог пријатеља, такође слепог гуслара (4). У четвртном чину фокализује се суд, судија, а унутрашња фокализација је овде субјективистичка, чин се театризује из позиције судије (5). Током радње фокус је претежно равнoprавно распоређен на Пантелију и Миту, с тим што се таква унутрашња фокализација очекује код театризованог ривалског односа. Овде је срж радње забуна - катана је случајно даровао дукат.

Унеколико боља фокализација заплета је у комедија *Двобој* и *Како се ко роди*. У овим комедијама такође су ситуације разложене и епизацијом, нарочито је у *Двобоју* присутна најава радње у монолозима и говорима за себе. С друге стране у комедији *Како се ко роди* преовладавају ситуације причања, с тим што гнезде и развој, кретање, засновано на сучељености мишљења (која је девојка добра за младу, проблем еманципације). У другом чини фокализује се само једна ср. Театризују се објективистички, уз скоковиту унутрашњу фокализацију (утишавање дијалога), две групе ликова, представници опречних светова. И у *Двобоју* је театризација објективистичка, такође због групних сцена присутно је утишавање дијалога. Заплет се заснива на заказаном двобоју Бошковића и Бана, па се сходно томе унутрашњи фокус у првој фази равнoprавно распоређује, а онда и измешта у правцу Малетића као коректора заплета. Трећи чин измешта фокус у правцу секунданата, ишчекивања супарника. Овде се театризује низ амбијенталних сцена, као апотеоза кнезу Михаилу, рату за ослобођење, народном животу. У овој Гавриловићевој комедији веома вешто је употребљен унутаршњи фокус, као у примеру кад Маргарита уверена да је Бан вара, приликом појаве Црне маске жели да их затекне на делу. Режијом погледа сцена се чита и њеним очима, расте комичка напетост, и тиме што је овде знање интерног комуникацијског нивоа веће од знања екстерног комуникацијског нивоа (што није специфичност комедије). Унутар комичког света, такође се диференцира знање ликова, које се може

представити од мање ка већем преко низа ликова у овој сцени. Маргарита – Бан – Црна маска.

Кришом улази Маргарита.

(Маргарита стане одмах код врата, упола сакривена из завесе): Она је! Ха, ушла сам змији у траг!

Бан: Мени ће бити изванредно мило, ако Вас узмогнем задовољити!

Маргарита *(за се)*. Наравно, наравно!... И мени, и мени ће бити мило...

Црна маска: Молим Вас да увек верујете у моју срдачну наклоност!

Маргарита *(за се)*: Сушти Милијенко и Добрила! Заљубљени пар – ништа мање!

(II, 7; 2003: 59)

Након преопширно, распричане експозиције, наглог преокрета – покретања заплета (свађа супарника) следи динамички, драмски развој заплета током трећег чина, али већ у трећем чину пробој бројних амбијенталних сцена, додатно успорава радњу. Пропуштена је могућност да се истакне доминација знања екстерног комуникацијског нивоа (рецимо да се раније открије да Јеленска има вереника, чиме би сукоб Бана и Бошковића био комичнији – сукоб због ништавног циља).

Већ на примерима ових комедија недвосмислено је колико су аутори имали проблема да своје драмске приче уобличи и театрализују. Наизглед једноставна структура линеарног заплета (проблем, препрека, усмереност ка њеном решавању у кретању ка циљу без динамике преокрета, напетости) отвара опасност да преовлада техника епизације. Амбијенталне сцене уз ситуације причања/приповедања и монологе, говоре у страну нису допринеле диманици развоја заплета, већ успоравању, чак негде и статичношћу. Наиме ретке ситуације нису развијане, нису тражене/испитиване могућности које ситуација пружа. Ћоровић у својој комедији, рецимо, успешно повезује ситуације брачног сукоба (муж користи најављени долазак рођаке да манипулацијом излечи жену од љубоморе). Споредни линеарни заплети управо због ретке фокализовансоти нису оптерећени епским техникама.

3.4. Субјекат линеарног заплета и друге фигуре

Разноврсне су позиције субјеката у линеарним заплетима ових комедија. Поред стандардне позиције субјекта коју попуњава главни, односно примарно фокализовани лик (усмереност ка циљу), уочава се и померена позиција субјекта у правцу провоцирања радње примарно фокализованог лика (*Несуђени*). Фигура субјекта може бити и удаљена, активна преко скривене радње и то у оним случајевима кад се фокализује радња интриганта или коректора. Такође јављају се и радње сложених линеарних заплета са два директно сучељена, сукобљена субјекта (*Саћурица и шубара, Љубомора, Бидо, Подвала, Два цванцика, Двобој*).

Најпре се могу издвојите уобичајене позиције субјекта, односно примарна фокализованост ликова и усмереност ка јасном, планском циљу. Издвајају се једночинке Мите Калића и Светозара Ђоровића. С том разликом што Ђоровићева једночинка *Љубомора* има два сучељена субјекта (муж и жена). У театрализацији предност је дата Бранку, односно његовом намери да излечи супругу од љубоморе. Радња се динамизује и Милкином радњом, намером да улови мужа у невери, нарочито да се осведочи да јој је Лена супарница. Слуга Арса као и рођака Ленка попуњавају фигуре интриганта, које имају јасне функције у заплету (покретање радње у неповољном смеру). Арса претежно попуњава техничку фигуру коментатора радње, али у кључном делу за поразвој заплета и фигуру интриганта (прећуткивање информације, сажет, неутралан пренос информације да је Бранко био весео пошто је прочитао писмо).

Милка (*долази на средња врата*): Је ли ко долазио?

Арса: Писмоноша и господин, а више нико. Писмоноша је донио једно писмо, а господин га је читао – био је нешто врло весео.

Милка: Је ли ти што говорио?

Арса (*мучи се*): Оно... је... није... није баш ништа.

(XII, 40)

Ленкин пристанак да одигра улогу супарнице, односно да улога послужи средству излечења, затим и маскирање (прекривање лица) смешта је привремено у фигуру интриганта. У Калићевој једночинки жена доследно попуњава фигуру

објекта театрализације за разлику од Ђоровићеве Милке која је објекат театрализације од граничне ситуације заплета и у расплету. Рада је субјекат чија радња такође зависи од монтажног поступка и техничке фигуре (изненадни долазак мајке/таште). За разлику од Ђоровићевог слуге, овде слушкиња/собарица Живана доследније попуњава фигуру интриганта и помоћу ње се развија комичка напетост. Фигура интриганта подређена је радњи субјекта (Рада диктира Живани тобожње љубавно писмо). Нарочито је развијена сцр преноса информације жени Даринки о Бранковом одласку, и распиривање сумње, као и подизање комичке напетости.

Даринка: (...) А не рече л' бар господин кад ће доћи? Је ли понео што собом на пут?

Живана (*уздахне*): Понео боме (*враголасто*) и то нешто врло лепо.

Даринка (*тргне се*): Врло лепо? (*немирно*) А шта то?

Живана (*равнодушно*): Хе – ону лепу удовицу.

Даринка (*потресена придржи се за сто. Одмахне руком да Живана одлази*).

(9; 1887: 97)

Субјекти у овим једночинкама служе се преварама, лудичким обрасцем, па у семантички секундарној радњи попуњавају фигуру режисера.

Удаљене фигуре субјекта могу допринети динамици развоја узаплета као што је то случај у Јовановићевој комедији *Несуђени*. Примарно фокализован лик (Срећко) овде је објекат театрализације, све до четвртог чина када попуњава фигуру субјекта, али само утолико што је његова радња изнуђена (најпре смишља са Вранком стратегију одбране, потом је спроводи). Један од најзанимљивијих женских ликова овог периода јесте Нена Веселићка. На нивоу површинске структуре Нена припада типу сплеткашице, али у међуструктури попуњава фигуру субјекта. Рестрикцијом унутрашње фокализације мотивација Нениних поступака није тумачена као што је то случај у многим комедијама линераног заплета. О Нени, њеном утицају током првог чина говори се, или се театрализује њен утицај кроз последице скривене радње (избор нове учитељице мимо школског одбора, долазак Горњака код Срећка с њеним препоруком). Како није успела да запосли Горњака и тиме усрећи своју нећаку (Горњак је сиромашан, бивши војник и стога не може добити Белану), Нена одлучује да се на изванредан начин освети Срећку

исценирајући веридбу са Беланом. Одлична театрализација њене радње пример је реалистичке мотивације у драми – ликови поступке не објашњавају, нема споредних комуникацијских канала, о карактеру, намерама, мотивацији сведоче поступци лика. Нена након тога преноси вест сеоској торокуши користећи коминкацијски патријалхални код (знак знака). У поверењу саопштава вест и моли да никоме не пренесе, што је знак да се радња обави. Занимљиво је да је претходно упозорила слушкињу Персу да приликом наручивања колача, торти у посластичарници нипошто не каже којим се поводом наручује. Имплицира се да још није сигурна у свој успех, као и да је веома промишљена и да пажљиво планира сплетку. У кулминацији заплета пропуштена је могућност да се Срећко стави у позицију да бира између женидбе и запослења Горњака. Главна Ненина радња заснива се на манипулацији и подвали. С друге стране, фигуре интриганта и коректора (претежно попуњава Вранко) спорадично су активирани и то иза субјекта и објекта и техничке фигуре.

Сличан пример удаљеног субјекта запажа се у једночинки *Еманципована*. Овде млади Борић не посеже за преваром, манипулацијом, али и његова скривена радња се рефлектује на сцени. Други субјекат јесте отац, односно старији Борић који се исправа противи синовљевој женидби, јер има предрасуде о жени економу (управитељ имања). Овде бих скренуо пажњу на статус другог женског лика, Милевине пријатељице, Виде. Вида попуњава фигуру блокираног субјекта. Дошла је у посету Милеви не би ли се удала, упецала богатог Борића. На сцени и преузима радње да му се допадне (сређивање, преоблачење у јахаће руво). Међутим, са појавом Борића јасно је да су Видине намере осуђене на неуспех. У последицама радње Вида попуњава фигуру интриганта. Сусрет две фигуре – интриганта (Вида) и субјекта (матори Борић) доприноси развоју, новој препреци, комичкој напетости (сукоб очева). Милева попуњава фигуру објекта театрализације, али што је атипично за комедију у тим случајевима, не да би била хумористички театрализирана, имејана, већ да би се глорификовала правилно усвојена женска еманципација. Напетост и линија сложеног линеарног заплета развија се на релацији сучељавања два субјекта (отац и син), без уобичајене победе, већ долази до другог важног препознавања (након препознавања у Милевином оцу свог

школског друга, у Милеви је препознао узорну девојку коју је срео долазећи на имање). Једночинка Косте Николића *Расејани професор*, иако слабо театризована, добар је пример дистанцираних субјеката који пројектују радњу и управљени су ка истом циљу. Субјекте попуњавају млади заљубљени пар. Својом радњом настоје да премосте препреку свом виђању тако што подстичу, помажу да се њихови родитељи венчају. Међутим, току театризације они ће попунити спорадично фигуре интриганта. Добривоје кад преправља оцене (поред ранијих радњи о којима се извештава), а Ната у делу кад наговара оца и храбри да запроси госпођу Лаковићку јер она сам не може више да води рачуна о кући. Радња Вихорског као фигуре објекта театризације не наилази на препреку, јер госпођа Ликовићка без већег нећкања пристаје на удају. Слична дистанцираност субјекта јавља се и у комедији *Како се ко роди*, и условљена патријархалним светом. Наиме, фигуру субјекта доследно попуњава сеоски кмет Ђуро. Жеља, намера да ожени унука Ивана спроводи се преко већања са удовицом кума Вете и кума Ђурђом, потом њиним утицајем на радњу. Ђурова конкретна радња на сцени присутна је само у делу кад сазива госте у свој дом не би ли се млади упознали, зближили. Радња се преноси на куме, које попуњавају фигуре, али не доследно, коректора и интриганта. Заплет као и у једночинки *Еманципована* иде за тим да се ставе на проверу две модерне верзије културних модела. Једна скупина младих која уз еманципацију не поништава основане кодексе патријархалне културе и друга која се, вођена помодношћу, залаже за превредновање друштва, односа, традиције.

У *Двобоју* је специфична ситуација линеарног заплета са два сучељена и делом блокирана субјекта. Драмском фокализацијом Бошковић као један субјекат театризован је током првог чина и потом у трећем у завршној фази заплета, граничној ситуацији и кулминацији. Већим делом фокализован је Матија Бан, који упркос страху не жели да одустане од двобоја, чак и кад га жена наговара да остане код куће, мислећи да ће се убити због глумице. Након заказивања двобоја субјекти се спремају да невољну намеру спроведу у дело, стога се спољашњом фокализацијом простор даје и Малетићу као фигури коректора. Бошковић као субјекат изван је радње заплета.

Посебан је статус субјеката и других фигура у споредним заплетима комедија *Бидо*, *Подвала* и *Два цванцика*. Фигуре субјеката у оквирном заплету *Подвале* попуњавају Неша (густо фокализован лик) и помоћник Петко (ретко фокализован све до четвртог чина). Радња заплета заснована на правом ситуационом троуглу развија надметање Неше и Петка. Фокализује се игра скривалице (Петко основано сумња да Неша пише пасквиле, али нема доказе) и љубавни однос удовице Нере и Неше (свађе, мирења). У *Два цванцика* фигуру субјекта формално попуњава вођа лопова Оташ. У структури овог заплета, блиског етапном, јесте да лопови остварују примарни циљ (крађа), али се театрализује други, последични циљ – бекство и подела плена. Главни линерани заплет *Два цванцика* има две фигуре субјекта у антагонистичким позицијама (Кића и Мића). Унутар овог заплета активира се фигура коректора коју попуњава Поп (пресуда о исплати дуга). У театрализацији главног заплета преовлађује доминирајућа унутрашња фокализација везана за Мићу и Кићу, изразито активне ликове од ситуације опште потере крајем трећег и током четвртог чина. Након (не)намерне подвале активност побратима своди се на чин инаћења, потенцирања проблемског чвора, пререке. У интеграционом заплету Мића сличан облик ината испољава према Вилиману пркосећи забрани да посећује Сару, али ништа суштински не предузима да измени свој неповољни положај. С обзиром на радњу пркоса, виђања са Саром Мића такође попуњава фигуру субјекта. У погледу активности Сара је, иако сразмерно мање фокализована, активнији лик (бекство из Вилиманове куће). У том делу радње активира се фигура коректора. С друге стране, Вукоман, премда објекат *променљиве* фокализације (равнопоравно везана за протагонисту и антагонисту) такође је пасиван (техничка фигура), све док не крене сељане у потеру за лоповима (активирање коректора). Његову ревност треба довести у везу са Вилимановом тужбом (скривена радња) капетану, којом му се угрожава ауторитет кмета (нарочито уколико лопови не би били ухваћени). Насупрот њему Вилиман је активнији (претежно попуњава фигуру интриганта), али те фазе радње нису фокализоване (тужба капетану, праскање на Сару) за разлику од ситуација вербалног окршаја са Вукоманом и потом Мићом. У трећем чину активира се фигура режисера, коју спорадично попуњава Кића, док је фигура субјекта активна такође (Мића). Пошто су театрализовани као иницијатори

ненамерне подвале Мића и Кића у ситуацији потере за лоповима постају чиниоци расплета и нове подвале/преваре. Глума се појављује као кључни образац интеракције. Најпре је фокализована Кићина глума „на смрт оболелог“ и Мићина „дубока забринутост“ за живот побратима (сцена у селу). Развијајући необичну логику игре и посебно театрализујући инат посредством тачке гледишта ликова (Кића нипошто не жели да исплати два цванцика) театрализатор фокусира чин хватања лопова у капели као једну варијанту лудичког чина. Игра инаћења привремено мења свој објекат прелазећи у глуму/театрализацију мртвих.

У обе Глишићеве комедије театрализују се последице радњи субјекта и кључне сср, које утичу на радњу главних заплета. У Веселиновићем и Брзаковом *Биду*, с обзиром на то да се ради о интеграционом заплету сложен линеарни заплет је добио више простора. Како је театрализација заплета позиционирана претежно у односу на Маринка, то је и израженија његова радња као субјекта. Међутим, Маринко попуњава и фигуру објекта у ситуацији када се заврше избори и када дође својој кући. Поново попуњава фигуру субјекта када забрани сину Здравку да се виђа са Станојловом кћери. Други субјекат Станојло активан је у ситуацијама договора, планирања да изабере Андрију за кмета, потом и у ситуацији подваљивања Маринку, па све до покушаја да врати своју кћер. Овде скрећем пажњу да у ситуацији када Станојло обећава кћер Андрији, односно његовом сину Максиму, он попуњава фигуру интриганта главног заплета. Ликови дакле не само да попуњавају различите фигуре, него могу бити и активно присутни у другим заплетима. Овде се примарно фокусира антагонистичка, агонални однос Маринка и Станојла о чему ће касније бити више речи (→ *Агонални заплет*, Структурално-семантичка типологија).

3. 5. Драмски чвор и препрека у линеарном заплету

Основна разлика линеарног заплета у односу на степености, поред ритма преокрета, јесте одсуство ситема препрека, односно уместо каузално повезаних препрека, јавља се једна. Када је реч о сложеним линеарним заплетима формално су субјекти један другом препреке, али ако се пажљивије осмотри мотивација

ликова, семантика њихових поступака, доћи ће се до кокретних препрека или драмских чворова. Тако у *Биду* Маринко жели да поново буде кмет, али га у томе спречавају сељани највише због његове претходне строге владе, али и да би могли лакше да манипулишу (поп, учитељ и Станојло) преко Андрије. У Гавриловићевом *Двобоју*, театрализује се апстрактни проблемски чвор. Најпре до заказивања двобоја долази услед ривалског односа два субјекта (Бошковић, Бан) због младе глумице. Намера да се лише противника наилази на озбиљан проблемски чвор – страх због чега одустају од двобоја, односно циља. У *Подвали* Неша и Петко оличавају препреку један другом, али се театрализује проблемски чвор – ауторство пасквила. Писање и потурање пасквила љубоморног Неше усмериће Неру да се у потпуности окрене Петку. Овде се целим током оквирног заплета потенцира тај проблемски чвор. На комички учинак има удела и супериорност знања екстерног комуникацијског нивоа. На препрекама театрализованим вољом лика заснива се главни и интеграциони заплет *Два цванџика*. У главном заплету Мића досађује Кићи због дуга из ината, а Кића се извлачи да не плати такође из ината. Интегарциони заплет потенцира препреку претежно епизацијом (Вилиманове претње).

Најраспрострањенији су заплети за проблемским чворовима. Ради се о проблемским драмским ситуација које ликови субјекти настоје да (раз)реше. Тако Калићева (*Преки лек*) и Ћоровићева једночинка (*Љубомора*) заплет заснивају на базичној ситуацији која отвара радњу и прва је фаза заплета – неоснована љубомора супруга. Већ је истакнуто да је Ћоровић успешније обрадио ову базичну ситуацију у односу на Калића. Код Ћоровића проблемски чвор се потенцира, развија и ствара комичку напетост. Жена шпијунира мужа, спрема контрарадњу, док је код Калића проблемски чвор добрим делом театрализован епском техником (ситуација причања). У оба заплета као средство разрешења послужиће игра улоге, али у Калићевом *Преком леку* игра ће скренути ка патетичној поуци (покајање жене пред мајком и мужем), док је дидактика расплета *Љубоморе* донекле ублажена хуморситичком театралиозацијом.

Парадигматичан је пример текста *На муци се познају јунаци*. Након прихватања задатка који треба да изврши (зарада) не би ли добио девојку, цео

други чин потенцира проблемски чвор који се концентрично развија. Најпре се помоћу Живанове епске тачке гледишта открива неуспех (и беспарица), затим намера да се убије да би потом на наговор кафеције пристао да учествује у експерименту доконох енглеских научника (за петанест хиљада талира треба у року од месец дана сваки дан појести једног печеног голуба). Наглашено је Живаново мучење да поједе последњег голуба и тако заради неопходан новац. У овој комедији проблемски чвор је отворио могућности да се развије низ сср, чак и да се развију детаљније нови проблемски чворови техником концентричних кругова, но техником епизације то није постигнуто, већ је и драмска форма нарушена. Другачије је решен проблемски чвор у Илићевој *Отмици*. Овде заветовање младих стоји наспрам речи коју је дао девојчин отац другом младићу. Проблемским чвором не наглашава се утицај на ситуационе односе ликова. Чак се и разрешава прилично брзо и једноставно. Угледавши како се његова кћи Милица љуби са Радојем, након протоклораног излива беса, Новак пристаје на брачну везу.

Комедије *Како се ко роди* и *Еманципована* театрализују проблем женске еманципације и прилагођавање старијих представника патријархалне културе цивилизацијском напретку. У обе комедије предрасуде старијих ликова по питању укључивања жена у друштвени живот генеришу проблемски чвор. Радња заплета иде за тим да понуди не само компромисна решења већ и афирмише позитивне вредности – прихвата се женска еманципација уколико се не крши патријархална норма. Разлика у театрализацији ових проблемских чворова јесте у томе што старији Борић (*Еманципована*) не пристаје да му син ожени модерну девојку која не поштује старије, не иде на литургију, пуши, јаше коње. Проблемски чвор се саморазрешава кад се увери да је надзорник имања жена која итекако поштује патријархалне кодексе, а при том се њена модерност очитује у образовању и обављању мушког посла. У комедији *Како се ко роди* Ђуро, још нема предрасуде, њему је нов, млад свет непознат. Он се такође противи еманципацији, али не тако енергично као Борић или кума Ђурђа. Кад се увери да Драгиња јесте образована, али и да је поклоник старих патријархалних вредности, обичаја за разлику од помодне, размажене Настасије, попове кћери, приклониће се као и кума Ђурђа новом добу.

Може се овде издвојити још комедија *Несуђени* по својој развијености проблемског чвора. Иако је и ова комедија оптерећена епским комуникацијским каналима, опширним ситуацијама, амбијенталним сценама, издавајују се и успеле ситуације које театрализују проблем у ком се најпре затекао Срећко, потом Белана и Горњак. Подробно осветљавање сложености проблема, утицај Нене, условило је опширну фокализацију ситуације причања (извештај о веридби, тражење излаза, прављење плана). Проблем се драмски развија са појавом Бршљања и нарочито бесног Горњака (изазивање Срећка, потом и Бршљана на двобој). У четвртом чину проблемски чвор се најуспелије театрализује у ситуацијама брачних „преговора“ Срећка и Белане, потом и интервенисањем, мешањем, Нене и Вранка, да би се тек у граничној ситуацији разрешио са појавом Горњака (пантомимична дидаскалија).

3.6. Аранжман сцена, ситуација

Аранжманом сцена и ситуација динамизују се заплети ових комедија. У већини случајева долази до премрежавања ситуацијских и сценских низова, чак и у неким једночинкама. Обично се ситуациони консекутивни развој пресеца фокализовањем сукцесивних и нарочито јукстапонираних сцена и ситуација, па тако расте значај скривене радње за сценску радњу. Глишићева *Два цванцика* издавају се и симултаним ситуационим низовима током првог чина (Стака се мимоилази са Кићом на вашару; намера да прода вуну пресеца се намером да се упозори на превару). У Гавриловићевој комедији *Двобој* од иницијативне ситуације (изазивање на двобој) театрализује се консекутивни ситуациони низ, али се он премрежава сукцесивним сценама. Од 3. сцене/појаве ситуациони консекутивни низ премрежава се новом конфигурацијом, јукстапонираном сценом (долазак служавке, најављивање тајанственог лика - Црне маске, одлазак Јеленске и Бана), након тога опет у 5. сцени долази до преклапања консекутивног сценског и ситуацијског низа. Очитије је преклапање сукцесивног ситуацијског низа јукстапонираним сценама у трећем чину. Ситуацију ишчекивања супарника, такође и Малетићево ишчекивање да власти ипак регаују на његову доставу, пресеца се амбијенталним сценама. Од 5. сцене трећег чина одвојено се, измештањем унутрашњег фокуса,

театрализују секунданци Павловић, Тодоровић, Малетић, Бошковић и ликови који долазе у Београд пролазећи Топчидером: регрути и кмет (5), сељанке (8, 9), регрути и наредник (12).

У једночинкама консекутивни ситуацијски низ преклапа се негде јукстапонирањем сцена. Консекутивни ситуацијски низ *Преког лека* (сумњичење, оптуживање, расправа са женом, одлучност да је излечи) пресеца се јукстапонираном сценом (изненадни долазак таште) која се ситуацијски уклапа у театрализоване низ. Занимљиво је премрежавање у једночинки *Еманципована*. Након доласка младог Борића и сусрета са Видом (6), па са Милевом (7) развија се консекутивни ситуацијски низ, али иза сцене (у врту) и сценски се преклапа јукстапозицијом са старијим Борићем (9). Након сусрета са Видом, следи сусрет са Милевиним оцем (10), па консекутивни ситуацијски низ ове јукстапониране сцене - препознавање старих школских другова, сукоб, неспоразум око деце, завада. У *Несуђенима* преовладава консекутивност ситуацијског низа, нарочито у другом чину, који се спорадично преклапа сукцесијом сцена (промене конфигурације). У трећем чину консекутивни ситуацијски низ (Срећко извештава Вранка о својој веридби, проблему) на који се надовезује сукцесивни ситуацијски низ (долазак на честитање Бршљана, па долазак Горњака да се расправи). Четврти чин измештањем унутрашње фокализације аранжира сукцесију и јукстапозицију сцена док се спољашњом фокализацијом уланчава консекутивни ситуацијски низ (разговор, преговор Срећка, Белане и Нене од четврте до десете сцене). Консекутивни ситуацијски низ премрежава се јукстапонираним ситуацијама (спорадична честитања Срећку и Белани).

У споредним заплетима комедија *Ђидо*, *Подвала* и *Два цванцика* ситуације су сукцесивно аранжиране све до завршних чинова када се прелази на консективни низ. С обзиром на то да су ретко фокализоване, премрежене су јукстапонираним и сукцесивним сценама. Овде је занимљиво навести аранжман ситуација оквирног заплета *Два цванцика*, односно завршну фазу заплета. Динамиком унутрашње фокализације и у последњем, четвртном, чину успостављају се три семантичка простора (IV, 2, 3). Напетост се гради на оси симултаности - фокализација место радње дели на простор капеле, испред капеле и скривени простор потере који је

аудитивно театризован. Наизменичну фокализацију капеле где су Мића и Кића као једног, насупрот месту испред капеле (лопови) као другог простора, марkira се утишавањем/исецањем дијалога. Посебном фокализацијом тачки гледишта лопова (претежно когнитивне) и симултаном, скривеном радњом (допирући немизасценски гласови и звукови) постепено се подиже ниво напетости. Театризатор у овој ситуацији прибегава приповедној стилизацији у дидаскалијама и први је преносник скривене радње, што је ирелевантно за представу. Други преносници скривене радње јесу лопови, али њихове тачке гледишта не гравитирају ка приповедној стилизацији, извештавању, већ су когнитивно оријентисане у правцу реакције на скривену радњу (увиђају и исказују свест да су у опасности). На основу само ове ситуације (мада би се могао навести још који пример) доводи се у питање уврежено предубеђење о Глишићевој скромној драмској техници⁷⁸. Разлоге за нешто неповољнију рецепцију *Два цванцика* најпре треба тражити у доминирајућој епској техници посредовања информација у фактури дијалога. Структура реплика показује се зависном од приповедне стилизације и од сценичног карактера управног и неуправног говора. Динамиком унутрашње фокализације премрежавају се консекутивни ситуацијски низови два заплета, те долази и до њиховог семантичког преплитања (надметање, преганање Киће и Миће уграђује се у радњу хапшења лопова и отвара главни заплет ка срећном завршетку).

Недоследним поклапањем спољашње (делови драмске приче) и унутрашње (сценски приказ) фокализације и појачавањем утицаја и значаја скривене радње радње ових заплета донекле су успевале да развијају комичку напетост.

3.7. Драмска, епска техника

У строго драмском начину театризације прича је сведена, након ишчитавања текста нема пуно материјала (информација узгред насељених у

⁷⁸ Могао би се навести и пример са „јанциком“ из слике *Пунавчева квита*. Јанцик, у ком је квита (виси на зиду, истакнутом месту), такође има важну функцију у театризацији подвале (крађа). Наиме, предмет као део сценографије употребљен је (театризован) као чинилац обједињавања заплета у кулминацији и убрзава темпо радње водећи до расплета.

репликама), па се види да је спољашњом фокализацијом прича као грађа прочишћена и подређена радњи заплета. Драмска прича је сведена на назнаке, узгредне податке који могу образовати догађај. Супротно је случај код драмско-епске приче. Театрализатор се меша у дистрибуцију информација, драмска прича је разграната, широко постављена. Када се текст ишчита, открива се подоста материјала у бројним монолозима, говорима за себе, затим у репликама које помажу конституисању прецизне, готово исприповедане приче.

За разлику од степенстих заплета у линераним заплетима ових комедија драмске приче нису разгранате, мада се срећу примери обимне грађе која се сва није могла театрализовати (*На муци се познају јунаци*, *Расејани професор*, *Два цванцика*). У једночинкама и дужим комедијама, изузев споредних заплета, епска техника театрализације иде на уштрб драмске. Тако, на шта сам већ указао, у Калићевој једночинки *Преки лек*, муж Рада, пошто је случајно дошла ташта Крстићка, најпре је пожурује да што пре изађу из куће (подизање ритма, комичке напетости) да би јој потом потанко приповедао историју проблема са њеном кћери. Често се поред ситуација причања јављају и епски и рефлексивни монолози. Опет се намеће пример *Преког лека* – преопширан служавкин (Живана) монолог на почетку 8. појаве. Мислећи такође од Крстићке да се ради о удовици/супарници карактерише и приповедачки описује (унутрашње дидаскалије) удовицу (немизаценски лик), износи елементе предрадње. У опису користи се поступцима театрализације (имитација геста, дијалогизација).

Живана: (...) (*Чисти*) Али и јесте лепа та удовица, виле у њу, као каква принцеза. Па како се нобл држи, е вако. (*Показује*) Па кад стане успијати оним малим усницама! (*Уснија*): „Је л' те, рано, је л' код куће господин Вуковић?“ А то „господин“ изговори слатко као мед, све да прсте лижеш. Моју госпоју одмах ухвати грозница кад је види... Сирота моја госпоја, тако је лепа, тако га воли, а он (*Осврће се*) није га ни срамота још мисли на друге. (...)

(8; 1887: 95)

Велики број монолога преноси унутрашња стања лика, тока свести, рефлесије. Видиним епским монологом (*Еманципована*), актуализује се незавидна

ситуација удаваче, као и намера да заведе спахију Борића. Монолог се динамизује дијалогизацијом (удвајање гласа, расправа са Милевом, индиректни говорни чин).

Вида: (...) Видим ја да он ахоће да улови младог Борића. И она мисли, да ћу ја то скрштеним рукама гледати. Преварили сте се, драга моја! Зар сам ја заман провела две недеље у овој чами? (...) Мама ми је строго наложила да овог залудим, јер, вели, овде у овој осами је то најлакше. Шта ћу – кад се на други начин не могу удати! Од мојих силних обожавалаца и тако ме ни један не мисли узети, осим сиротог Стефановића, који има тог старог тврдицу ујака, који му не да да се жени.

(8; 1895: 64)

Неспособност да се драмска прича преточи у радњу заплета нагнала је ауторе попут Марка Цара (*На муци се познају јунаци*) да развију епске тачке гледишта ликова (извештај о догађајима, унутрашња стања, медитација, рефлексije поводом одређених ситуација у којима су се нашли), уместо да ликови своја стања изразе сценски/драмским начином. Такви примери епизације затичу се и у оквирним заплетима. Након што су га изиграли на изборима за кмета (*Бидо*) у монолошкој рефлексiji, структурно блиској унутрашњем монологу у приповедом тексту театрализује се Маринкова реакција, која се структурно ослања на ранију (класичну) драмску традицију.

Маринко (*сам, улети бесно у собу и луна вратима*): И мене тако! Мене, Маринка Гагића! И то ко? Онај јадник, онај Станојло, он да ми подвали! И кога је метнуо преда ме? Оног лудог Андрију! О, Боже, Боже, видиш ли? Чујеш ли? (*Хвата се за главу*) Пхи, ала сам се обруко и осрамотио за цео век! (...)

(III, 6; 1987: 373)

Комедија краља Николе *Како се ко роди* театрализује доста ситуација причања, што је мотивисано скупом у Ђуровој кући. Ситуација причања, нарочито Јанкова хвалисања, пресеца на су дигресијама, питањима, коментарима, што одговара драмском начину театрализације (карактеризација ликова, упостављање односа, мењање ставова, кретање, доношење одлука). Готово цео први чин Округићеве *Саћурице и шубаре* театрализован је епизацијом (слепи гуслари, па млади пар). Само по себи ситуације причања нису нешто што је страшно драмском тексту, нити њихова присутност угрожава естетику драмског писма. Ситуације

причања у линераном заплету неопходни су структурни чинилац у експозицији. Међутим, од начина театрализације зависиће да ли се нарушава драмска кохезија. Ситуацијама причања потребно је пренети део прерадње, истаћи потенцијалне динамичке мотиве који могу бити искоришћени у грањању, развоју заплета, затим упознати карактере. У доброј мери у томе је успео Морски (*Несуђени*). У ситуацији причања упознаје се средина, предрадња (Вранков проблем да се ишчупа из Нениних сплетки), као и карактери ликова (Вранко, Нена, њене кћи, Бршљан и Срећко). Овде је употребљен динамички мотив, карактеристичан за комедију – чикање судбине. То су они динамички мотиви, изјаве ликова да им се нешто неће сигурно или не би требало десити што је комедиограсфки сигнал у ком ће правцу кренути радња. Тако Срећко, пошто је чуо како је умало Нена уловила Вранка за своју кћи изјави. „То бих желео видети, да ме жене ухвате против моје воље“. Срећкова изјава важно је мотивационо чвориште заплета, јер након хвалисања, уследиће почетком другог чина ситуација где се театрализује његова смушеност, неспособност да се искобеља из Ненине сплетке. Експозициона ситуација причања театрализује се драмским системом дијалога: Вранково приповедање – Срећково питање, коментар – Вранков одговор – Срећков дигресивни коментар, допуна одговора. Само у једном делу Вранкова реплика је монолошког типа, у другим деловима реплике нису преопширне.

Вранко. (...) Знао сам да ме гђица Јелка љуби, да не може без мене да живи, да из моје посете види, како и она мени није равнодушна, и да, знајући колико сам ја стидљив... мора већ једном да ми каже...да ми рече...

Срећко: Да би се радо удала за тебе? Је ли?

Вранко: Та не баш тим речима...

Срећко: Свеједно! Дакле да би желела поћи за тебе.

Вранко: Ох, врагме тентао, да одем разгрејан у женско друштво!

Срећко: Па шта си ти на то?

Вранко: А знам ја шта сам јој све говорио? Знам да сам јој тепао све неке комплименте, и да...

(I, 1; 2011: 10-11)

Техника епизације искоришћена је и за визуелизацију сценског света помоћу дидаскалија. Ретке су дидаскалије које само дају неутралне информације, односно информације које немају макар и најмањи естетизујући суд. Довољно је у сценографској дидаскалији затећи придев „*укусно* намештена соба“, па да се може говорити о епизацији. Но ти поступци не ремете драмску кохезију. Донекле се драмски дискурс подрива у оним дидаскалијама (обично персоналним и пантомимичним) када се театрализатор користи ингеренцијама приповедача па преноси мисли ликова или сугерише да зна шта они мисле, али те информације не дели са екстерним комуникацијским нивоом.

Говори у страну нису само у функцији комичких коментара о чему ће бити речи у наредном поглављу, већ и епизације – преноса информације која појашњава ситуацију или најављује наредну. Скривена радња младог Борића наговештена је *говором за себе* (прошевина).

Борић: До виђења, госпођице. (*За себе*) Е – сад како ми било, ја морам с фарбом на среду. (*Борић и Милева одлазе*)

(7; 1895: 64)

Може се још издвојити најаву радње говором за себе у *Двобоју*. Кад је већ почело договарање секунданата за двобој, Малетић као удворица и кукавица, најављује да ће све јавити властима.

Дистрибуција епских елемената нарочито нарушава драмску кохезију *Два цванцика*. Тачке гледишта ликова углавном служе за коментарисање и дескрипцију нефокализованих догађаја, а ликови самим тим претежно запоседају функцију извештача. Тачка гледишта ликова у функцији карактеризације преовладава у експозицији, а потом ређе има психолошки, етички или конгнитивни карактер. Театрализатор, рецимо, не фокусира Вилимана и његову етичку тачку гледишта (сви су други криви осим њега) и ситуацију излива гнева према Сари, већ о томе у коментарима извештава Кенда. Продор епских/приповедачких елемената може се запазити и посредством нестабилне спољашње фокализације, позиције одакле се театрализује прича. Парадоксално, одсуство привилеговане тачке гледишта лика као носиоца/ослонца театрализације приближава ову комедију модерном драмском проседеу. Међутим, то не значи да *Два цванцика* априори по својој структури

антиципирају, рецимо, постдрамску форму. Комбинација променљиве и доминирајуће унутрашње фокализације не резултира овде динамиком радње, која је и иначе одлика комедије. У првом чину фокализовани су најпре лопови, потом се фокус помера на кмета и попа да би тек од другог чина претежно обухватао Мићу и Кићу. Фокализује се игра надмудривања побратима као једна, и препрека на путу венчања као друга нит радње. У значајним моментима театрализатор фокализује свештеника, његову етичку тачку гледишта као медијатора интерних односа, заступника фолклорног модела света. Иако је такава улога оправдана звањем, може се у свештениковој улози препознати и функција резонера. Динамика фокуса открива надаље епизодичку форму комедије – симултан развој две радње, једне комичне (превара) и друге претежно мелодрамске (Вилиманово оштро супротстављање љубави Миће и Саре). Антагонизам Вилимана и Вукомана, фокализован је још у експозицији посредством свештеникове и Вукоманове етичке тачке гледишта. Током театрализације трећег заплета (браћена љубав), кога тај антагонизам и ствара, анатагонизам газда фокализован је најпре посредством Мићине тачке гледишта (карактеристична позиција неког ко трпи због сукоба других, њихових „виших“ интереса).

Код Глишићевих ликова цитирање сопственог (чешће) и туђег (ређе) говора служи као потпора сопствених ставова. Театрализација туђег говора, такође, активира епско/приповедачко посредовање информација и немизаценских ситуација. У *Два цванцика* најшешће Кендин говор има посредујући карактер, односно заступа позицију театрализатора. Сходно томе многи цитати бременити су сценичноћу каква је карактеристична за приповедни текст (нпр. Кендино извештавање о Вилимановој срџби).

КЕНДА: (...) Отера Пеку, нападне Сару: „И ти си, вели, крива! Шушкаш, вели, једнако с оним качкином! Шта ја знам шта ко мисли! Какав му је госа, онаки је и он!“ Она веселница, и онако кидљива, побеже некуд.

(III, 3; 1963: 175)

Композиција *Два цванцика* у већој мери него *Подвала* има претежно епизодички карактер што је приближава отвореној драмској форми. Разлика да ли је театрализација приче целовита/јединствена, заснована на ликовима или је

дисперзивна, театрализована преко фаза догађаја везаних за одређене ликове као њихове носиоце, није вредносно, већ питање поетике драме.

3.8. Комичке ситуације и комичка средства

Линерани заплети најсиромашнији су управо комичким ситуацијама, односно хумористички театрализованим ситуацијама. У већини комедија аутори нису успевали да употребе хумористичку оптику у правцу грађења ситуација, већ су оне махом конструисане, и могле би уз одговарајућу сценску интерпретацију да добију на хумористичком учинку. Вербални чиниоци зато су ту да надоместе ситуационе недостатке. Ситуације априорног закључивања искоришћене су са успехом у једночинкама *Љубомора* и *Преки лек* (моменти кад супруге од маскираних особа поверују да се ради о супарницама). Ситуације априорности театрализоване су раздвајањем нивоа знања (интерног и екстерног комуникацијског нивоа) као и антиципативним монолозима мужева.

Аутори ових комедија осећају добро сценске могућности, као и уметност глуме, па комику граде и немом радњом. У комедији *Двобој* театрализује се неколико успешних комичких ситуација. Најпре ситуација различитих нивоа комуникације. Матија Бан се обраћа револверу патетично слутећи своју погибију у двобоју, док жена мисли да хоће да се убије због глумице, па прети маказама да ће оне решити заплет (што ће се и остварити). Комички паралелизам несклада изазваће лази гег и потом пантомимичну реакцију (карикатурални гест) са доласком Малетића. Јавља се вербално-ситуациони хумор – десакрализација.

Бан (*говори ништољу*): Ти ћеш муи је ли, учинити пошљедњу услугу? Ти ћеш ме ријешити свијех биједа које су ме у моме мучному животи сустизале. Ти ћеш...

Маргарита (*извади маказе па им говори*): Ви ћете расправити цео заплет, ви једине моћне и позване да приведете крају лађу која је остала без крмила!

(...)

Маргарита (*у тренутку ухвати га за леви брк и маказама хитро одсече па баци на сто*)

Бан (*Пренеражен, стао као споменик, издигао десну руку с пиштољем, леву спустио право доле, од изненађености отворио мало уста па се готово укочено загледао*): Свршено!

Маргарита (*Брзо је одступила неки корак па стала испред њега, јаросна, али и донекле уплашена својим чином; раскречене маказе држи у десној, упола издигнутој, руци; гледа у Бана*): Амин!

(II, 9; 2003: 65-66)

Добар пример ситуације инконгруенције налази се у Гавриловићем *Двобоју*. Након жучне расправе Бошковића, и Бана где су се представили као хероји, јунаци, следи демаскирање – најпре Бошковића, па Бана.

Бошковић (*С врата*): Шта је било? Ја хоћу крв!

Јовановић: Тако ће и бити!

Бошковић (*Застане смешно*): Шта?

Павловић: Закључили смо двобој на пиштоље. Остало ће обе стране сазнати.

Бошковић (*Поплашен*): На пиштоље? На смрт?... али ја – њега да убијем!

(I, 10; 2003: 41)

Подвале преваре важна су комичка средства линеарних заплета. Театрализују се по устаљеном обрасцу: најавна преваре/подвале – припрема – фокализовање објекта преваре – реакција. Успела је комичка подвала у комедији *Бидо*. Суперирност знања публике/читалаца предуслов је за комички учинак ситуације инконгруенције. Преваре, подвале по себи нису комичке, оне се хумористички могу театрализовати. Може се упоредити подвала за којом посеже Срећко у покушају да се ослободи веридбе са Беланом (Подавала није у делу где Срећко износи узорни модел брачног живота, већ у монтажном делу – појавом Горњака и навођења Белане да призна кога уствари воли). Тако у овом примеру Станојло и учитељ претходно договарају избор кмета, а потом се Станојло представља Маринку као његов присталица. Превара, као блажи облик обмане, наговештава и подвалу. Током избора Маринку прилазе сељаци и нуде свој глас у замену за опанке, дуван, новац. С једне стране објекта комике је Маринко који очекује сигурну победу куповином гласова, док су сељаци, као и модел гласања, објекти

сатиричке оптике. Очекивано је било да језичка средства буду израженија у овој комичкој ср.

Заплет *Несуђених* комику покушава да заснује (и овде је проблем развоја хумористичке театрализације) на базичној комичкој ситуацији напоредног низања и укрштања комплементарних догађаја (Максимовић, 2011: 118). Сличан проблем хумористичке театрализације присутан је и у комичкој ситуацији забуне у личности. Долазак јаросног Горњака, нарочито рекација Бршаљана, па и Срећка далеко су од комичке стилизације (патетике, озбиљност драмске реакције). Како је приметио Горан Максимовић далеко су смехотворно успешнија језичка средства – амблематична имена, иронизација пословичких исказа, каламбури, комичка поређења (2011: 119-120). У комичким коментарима *говора за себе* (у тексту се обележи са *тихо*) покушано је да неке драматичне ситуације добију комички квалитет.

Горњак: И ако ви не одустанете – хоћу рећи – не узмените своју реч натраг, ја ћу вама, господине, послати једно зрно у сред чела!

Вранко: Врага? Ако је тако, Срећко, ја мислим, да би паметније било одустати.

(*Тихо*)

То ми се допада! Најпре ти наметну жену, па те онда бију, што си је примио.

Срећко: Мени је жао, господине Горњаче, што немам другог избора између госпођице Белане и зрна...

(III, 3; 2011: 71)

Комика забуне у личности у *Еманципованој* могла је бити успешнија да није претежно заснована на споредном комуникацијском каналу – *говору за себе*. Сусревши се са за лов костимираном Видом стари Борић, као представник патријархалне културе, нађе се збуњен. Борић од Виде помисли да је Милева, па се још већма наругуши, што је повод да се посвађа са Милевиним оцем. Ова ситуација стога тек сценским обликовањем може достићи пуни хумористички учинак.

Ст. Борић (*тргне се*) Ао, то ће бити она.

Вида (*Пали цигару*): Да ли да га ословим?

Ст Борић (*за себе*): Хм, требало би да јој се јавим – али нећу казати, ко сам Хм, хм!

Вида (*за себе*): Овај канда није (*показује на чело и врти руком*). Кога тражите?

Ст. Борић (*за себе*) па ни помоз' Бог. Зано сам ја да ће то тако бити.

(10; 1895: 65)

Монтажни поступци који су део комике подробније су мотивисани. Мисли се овде на комичку ситуацију страха у грачничној ситуацији оквирног заплета у *Два цванцика* (театрализација мртвих). Игра фокализације, режија погледа највишу комичу напетост постиже когнитивном и психолошком тачком гледишта лопова, који се најпре скањивају да се врате у капелу по плен (комичка ситуација безразложног страха), потом присиле Малеша да погледа шта се збива у капели. Комичка кулминација заснована је на различитим перцепцијама, инетрференцији серија (Бергсон). Кића угледавши Малешеву капу у јеку свађе са Мићом узме је да подмири дуг, само да му не да два цванцика, што Малеш перцепира ко свађу мртвака око плена. Театрализацији ове ситуације доприноси и нема радња (пантомимичне дидаскалије).

Малеш: Па добро, добро! (*Пође плашљиво к прозорчићу од капеле. Вика и жагор од потере чује се све ближе. Лопови немирно ослушкују и обзиру се. Кића и Мића тако се живо свађају као да ће се побити*).

Мића: Ја хоћу моја два цванцика!

Кића: Нема, море! (*вика и жагор споља још мало ближе*).

Мића: Дај ми два цванцика! (*Малеш промоли главу кроз прозор од капеле и завири*).

Кића (*замахне руком на Мићу, цикнувши*) Нема! ... (*У исти мах смотри главу Малешову, па зграби с ње фес доста нов и тресне пред Мићу*). Ето ти! Вреди два цванцика! Зајази се!... (*Малеш побегне престрављен дружини. Мића гледа у фес, маше главом и почне се смејати; Кића гледа у Мићу, па се и он насмеје*).

Лопови (*плашљиво*): Шта је? Шта је? (*Граја и вика споља све ближе*).

Малеш (*једва казује*); Мртваци... Као на гори листа! ... Онолике наше паре!
Сваком једва по два цванцика!... Једноме није стигло! Зграбише мој фес па му
подмирише!

(IV, 4; 1963: 198-199)

Претходно, приликом поделе плена у капели, пред тобоже мртвим Кићом јавља се комичка ситуација безразложног страха (ове ситуације комички учинак дугују супериорности знања публике, читалаца), која ће бити мотивационо извориште потоње. Након што су лопови натерали Малеша да провери оштрину ножа на Кићином врату, долази до директног уплитања ова два заплета. Комичке ситуације главног и интеграционог заплета биће анализирани у поглављу Лудички заплет (структурално-семантичка типологија), јер се систем комике нарочито заснива на лудичком обрасцу. Иако ретке комичке ситуације, веома су успешне у Глишићевим комедијама, док су вербални чиниоци комике углавном ређе ситуационо условљени (Максимовић, 2009: 309).

4.0. ВЕРТИКАЛНИ ЗАПЛЕТ

Структура вертикалног заплета има извесне сличности са степенастим, а нарочито линераним заплетом. Са степенастим заплетом дели градириање комичке напетости, а са линераним једноставну усмереност субјекта ка проблемским чвору или препреци која се у првом судару разрешава и одатле ка циљу. Суштинска разлика вертикалног заплета у односу на линеарни и степенести јесте је броју ситуација сегмената радње, односно богатству драмске приче, мењању ситуационих односа. Заснива се на једној базичној ситуацији која се у потпуности исцрпљује. Међутим, у комедијама ових аутора има извесних одступања, колебања, тако да се јављају комедије чија је структура на граници два типа заплета, што је најпре узроковано невеликом драматуршком умешношћу. У уводном делу поглаваља *Линеарни заплет* истакао сам проблем структуре једночинке Данице Бандић *Еманципована*. Основна, базична, ситуација – намера младог Борића да запроси Милеву проширује се потенцијалним развојем друге – ривалског односа и

делимично активираним субјектом (Вида). Радња се затим степенује сукобима стари Борић – Вида, стари Борић – Лукић, Борићи (отац и син). Развијају се дакле нове ситуације, које форма једночинке не може да апсорбује, па се низ проблемским чворова муњевито, наглим обртима разрешава. С обзиром да се у структури издавајају те нове сср, као о и обрти узроковани комичким средствима *препознавања*, *Еманципована* је сврстана у претходно поглавље. Међутим, да се остало само на радњи, намери младог Борића, без дигресивне радње (Вида), добила би се типична структура вертикалног заплета.

Вертикални заплет препознаје се дакле по једној изразитој ситуацији сегменту радње, односно базичној ситуацији, која може развити молекуларно још неку пре кулминативног дела. Таква мања ситуација обично служи мотивацији, последици радње базичне ситуације. Из базичне ситуације развијаће се сценске ситуације, махом консекутивно, које ће потенцирати, градирати проблемски чвор или препреку.

Вертикални заплет својствен је једночинки, али има примера да се јави и у дужој комедији. Овде се сврставају следећи текстови: *Шаран* (Јован Јовановић Змај), *Школски надзорник* (Коста Трифковић), *Фрише фире*, *Наживио се*, *На станици* (Милан Савић), *Балска ноћ* (Лела Х. Давичовица), *Ноћ иза кулиса* (Милутин Чекић), *Старословен*, *Заробљени сватови* (Јаша Томић), *Мандарин* (Лукијан Тривунов Бранковић), *Капетан-Пантелијина посла* (Тодор Љ. Поповић) и интеграциони заплет *Подвале* (Милован Глишић).

4. 1. Експозиција вертикалног заплета

У једночинкама експозиције су директне, јавља се и прогресивна, као и одвојена експозиција у дужој комедији *Капетан-Пантелијина посла*, али и у једночинкама *Наживио се* (Савић), *Школски надзорник* (Трифковић), *Мандрин* (Бранковић). Вертикални заплет нарочито зависи од комичке напетости и бржег ритма с обзиром да се радња брзо пење ка врхунцу исцрпљујући базичну ситуацију.

Одвојеним експозицијама мање или више успешно настоји се мотивисати увођење у базичну ситуацију, која супституише препреке или проблемски чвор. У

експозицију су уграђене и амбијенталне сцене, којима се театрализује неселективан исечак из стварности. У тим случајевима амбијенталне сцене требало би да су мотивацијски везане за експозиционе информације и нарочито за заплет. У Савићевој раној једночинки *Наживио* се то није случај. Радња се отвара ситуацијом читања женског базара и потом коментарисања Марије и Наталије диктата женске моде, еманципације. Ова ситуација у вези је са заплетом утолико ће касније сучелити два културолошка модела преко ликова Марије и Светозара, који се „наживио“. Следећа, јукстапонирана, ситуација јесте најавна доласка Светозара, Војиновићевог пријатеља, што консекутивно отвара ситуацију причања. Ситуација причања драмски је театрализована читањем Светозаревог писма, коментарима и учествовањем у разговору Војиновића, његове жене Наталије и њене сестре, девојке, Марије. Ова прва експозициона фаза успело управља информације спонтано, реалистички, ка екстерном комуникацијском нивоу – упознавање са долазећим ликом (Светозар) и Маријиним односу према Светозару, мушком друштву.

Наталија: Наш гост има бурну малдост за својим леђима.

Марија: Ја га се не сећам са свим добро. Само знам да је врло ретко долазио кући.

Војновић: Мало интересантан јесте. Али му сад идем разуме се, да ће нам бити гост.

Наталија: Баш сам радознала да га опет видим.

Марија (*за себе*): Боме и ја.

(2; 1879: 1001)

Следеће две кључне фазе експозиције јесу намера Војиновића да излечи Светозара од емотивне отупелости, односно да га ожени, а потом и сукцесивна ситуација са Наталијом (изазивање, удварање, причање о својој биемској и љубавној прошлости, путовањима).

Добро, реалистичко отварање радње јавља се и у Бранковићевој једночинки *Мандарин*. Театрализује се дружење породица Величковић и Мишковић и постепена припрема проблемског чвора, преко препреке. Наиме, мајка Перса се, у чему наилази на подршку и код Јефте и Стане Мишковић, оштро противи да јој зет

постане глумца јер не цени његово занимање (омаловажавајуће га назива „комедијаш“). Посредно, реалистички, открива се однос ликова и предрадња (Наду и глумца Славка упознао њен брат Милутин), ривалски однос очева и мајки, два културна модела (један помодарски, други такође примитиван, заостао). Из тог круга издвојени су млади (Нада, Славко и Милутин). Након индиректно постављеног задатка глумцу Славку (доказати да је глума уметност) наставља са експозиционим информацијама – развој односа мајки (Персида и Стана, различити планови), потом пренос задатка Славку, однос Славка и Наде, што све скупа успорава радњу. Друга специфичност, нетипична за реалистичку комедију, јесте метатеатрална располађеност ликова у експозицији. У уводној ситуацији картања Аце Величковића и Јефте Мишковића препирка се води рецитовањем и тражењем извесне подршке у публици.

Аца (*оштро рецитије*):

Е, шта мислиш, он се цака,

Као да ме није варо.

Подметнуо он горњака

Па са кецом он је шаро

Све то њему није ништа.

Ох, невино то је јагње

И сад свађа ради ишта

Дед, ти, куме, једну мање!

(*Перси и Стани*) Хооо, жене, то је, ви'те, права мука.

(*Публици*) И он стао мене још да брука.

Комедија *Капетан-Пантелијина посла* Тодора Љ. Поповића специфична је по развијеним приповедачким дидаскалијама. Поред детаљног описа сцена, карактеристичног за наративни текст, јављају се и приповедне персоналне дидаскалије (залазак чак и у мисли лика). С друге стране ова комедија разликује, иако опсежну, прогресивну експозицију. Динамички мотив буке ситуационо отвара радњу, а одатле консекутивно се иницира ситуација испитивања, сумњичења (сви грађани су потенцијални хајдуци, бунтовници). Посредно се театрализује репресивни режим фокализацијом свакодневног дана у полицијској станици,

мешања приватне и јавне сфере, читања полемика у новинама (сукцесија амбијенталних сцена). Једновремено се театрализује амбијент и ликови. Пантелија издаје званична упутства Жандарму како да се закоље и спреми јагње, као да се ради о некој званичној дужности. Практикан Паја, као и Нушићев Жика, често је пијан и неупотребљив. Ситуација причања (шпијунирање у кафани, извештавање о разговору занатлија), нарочито сигнализира репресивност режима. Сваки њихов исказ настоји Пантелија да „дешифрује“ и покуша наћи основа за кривично дело. Карактеризација је неодвојива од ситуација каква је читање одговора опозицији у новинама. Кроз препричавање опозиционог чланака открива се профил полицијских службеника (Игњат, бивши војник, сплеткар, као и Пантелија у свима виде непријатеље поретка).

Паја (*чита*): „Одговарамо дописнику да није истина да господин Пантелија непрестано бунца о 'ајдуцима, а што диже потере, то се има сматрати као предохрана од 'ајдука, и само њему може за похвалу служити јер он неће да се 'ајдуци у његовом срезу разбашкаре и отпочну разна кривична дела чинити, како би то ваљда дописник „Зевс“ желео, па тек онда против њих да потере диже.“

(I, 6; 2000: 25)

Динамика дана у полицијској станици постигнута је и јукстапозицијом сцена, ситуација и сукцесијом. Паралелно се театрализују три ситуациона низа – извештај о банчењу занатлија, спремање печења за ручак и читање одговора опозицији у новинама, а потом, што је итакако важно за заплет, следи сукцесивно Игњатов извештај о синоћном лумперају путујућих глумаца. Нарочито му је сумњива била глумица која се о свему распитивала. И овде је веома вешто употребљен динамички мотив – глумица је питала шта би они чинили кад би се изненада појавили хајдуци (мислећи, накнадно се открива, на њихову планирану представу Стеријиних *Хајдука*). Игњатов извештај драмски се театрализује тако што он говори, а Пантелија га делимично слуша јер загледа акта, отвара писма. Овде се види да и код аутора, који нису у потпуности овладали драмским писмом, има осећаја за сценски, позоришни свет. У ранијој традицији поступак епизације био би огољен, а овде се извештај, скривена радња, управо сценским чиновима, и

надређеном ситуацијом – покушај комуникације – подређује драмској театрализацији.

Игњат (...) (*Очекне*): Знате ону глумицу, за коју сам вам јуче причао. (*Опет очекне*)

Пантелија: Говорите! Слушам ја!

Игњат: Знате женска посве сумњива. Све нешто само посматра, купује. Непрестано запиткује час за ово, час за оно; пита колико има писара, колико практиканата, има ли ко ноћу да чува канцеларију, и пита, замислите само, шта би ми радили, акд би, вели, сад наједном упали 'ајдуци?

(I, 7; 2000: 27)

У следећој, кључној, експозиционој ситуацији појављују се глумци, молећи да их посредно помогне Пантелија својим доласком на представу. Ситуација се комички динамизује поступком пајаци из кутије (Бергсон) – честим појављивањем, упадањем Пантелијине жене кад је приметила како радо гледа глумицу Павлићеву. Уједно се јавља техника режије погледа измештањем унутрашње фокализације.

И у Трифковићевом *Школском надзорнику* примећује се одвојена експозиција. Уводна, амбијентална, сцена мотивски је везана за целу експозицију, нарочито за заплет. Позив учитељу Петровићу да иде на учитељску скупштину отвара расправу са женом, одакле се реалистички посредно сазнаје за тежак материјалан положај просветних радника, корупцију надзорника, и долази се до сржи проблема. Млади учитељ, момак њихове кћери, годинама не може да се запосли и поред квалификација, књига које пише, јер нема чиме да се препоручи (новац, веза). Цео тај уводни део театрализује се веома успешно консекутивним ситуационим низом. Поред упознавања са проблемом младих (отац се противи браку само зато што је Станко без посла у струци) театрализује се нов Станков неуспех. Техника да говор претходи радњи, односно да се говором о неприсутном лику даје једна перспектива која ће касније бити попуњена, одбачена, коменатрисана сценском радњом тог истог лика, успешно ће касније развити Бранислав Нушић. Овде се види да је и у том погледу у Трифковићу имао одличног претходника. Ради се о веома сатиричкој ситуацији вербалног театрализовања сусрета са угледним културним радником (члан Матице, Српског народног

позоришта), који је одбио Станкова дела. Тиме се сведочи не само о културној небризи, већ и одређеној заосталости, непросвећености народа.

Станко. Слегао је раменима и рече ми да таквих ствари не треба ни за бадава.

Савета: Срам га било!

Петровић: А зашто то?

Станко: „Зато“, вели, „што књиге нико не купује.“ – „Па шта да се ради са књигама?“, запитам га ја... Одговори ми: „Завија се сир!“ И тако ја своје рукописе донесем натраг као што сам их однео (*Извади их*) Ево их!... Па нека одсада пише ко хоће... ја нећу више! (*Баци рукописе*)

(3; 2005: 81)

Прогресивне експозиције ових комедија успешно су театрализоване. Упознавање са ликовима, односима, као и увод у проблемски чвор, препреку која је на путу субјектовог циља некад је посредовано и добро мотивисаним амбијенталним сценама. Прогресивне експозиције се стога морају упоредо испитивати са заплетима. Овде ће се ипак само указати на основне, нужне моменте неопходне за разумевање радње и заплета као и начине театрализовања. У наредним поглављива *Покретање заплета* и *Драмска фокализација вертикалног заплета*, вратићу се на прогресивне експозиције ових комедија. Слично Поповићевој комедији *Капетан-Панетлијина посла* и у једночинки Милутина Чекића *Ноћ иза кулиса* изражена је позиција театрализатора. Разлика је што се овде у тексту огољује театарски чин - исказује се свест о инсценацији већ у уводној сценографској дидаскалији.

Део позорнице који је иза кулиса и гардероба. На средини су кулисе, али тако згодно намештене да се иза њих види леп врт, какав може да представи мала позорница (...)

(1; 1906: 71)

Кад се дигне завеса, сцена је жива – глумци-ликови спремају сцену за своју представу (другостепена фикција). Театрализује се дијалог као исечак, заснован на пресупозицији. Групну сцену обележава покрет ликова, скоковит унутрашњи

фокус (од лика до лика, дуо-сцене). Разговор унутар група омогућава се утишавањем дијалога (пантомимична дидаскалија).

Ана (*Франци*): Но, доста си се намештала. Мени прво треба. (*Мала препирка. Ана узима огледало*)

(1; 1906: 73)

Постепено се сазнаје да су ликови ужурбани, нервозни због премијере новог текста Ђона Палмотића. Режирајући свој комад, Ђоно захтева реалистичку глуму, а тумачењем радње сазнаје се да је заљубљен у Луцију и да својом драмом жели да искуша њену љубав. Одатле се унутрашња фокализација усредсређује на главног лумца Мавра и Ђона. Преко редитељских упутстава открива се посрдно сиже драме (Крунослава се каје јер је одбила Владислављева удварања. Пошто је отишао од ње, постао је славан. Потом ће Владислав као доказ своје љубави принети на жртву своју славу). Међутим, након драмског увода, следе дуже монолошке реплике (техника епизације). Експозиција је нарочито богата персоналним и пантомимичним дидаскалијама (опис ликова, гестова, невербалне, али речите комуникације – посредно откривање односа глумаца). Јавља се рефлексивни монолог као ток мисли глумца Ивана, а да при том није сам на сцени. Чини се да је овај део могао бити сажет ситуацијом. Потом се информације посредно прослеђују – дају му тешке улоге у задњем моменту, устаје против редитељски решења који пренатрпавају позорницу стварима тежећи миметичкој уверљивости.

Следећа, најбоља једночинка из ове групе, Савићева *На станици* отвара радњу прогресивном експозицијом, готово се потпуно лишавајући споредних комуникацијских канала. Обележава је реалистичка сценографска дидаскалија (опис простора железничке станице) и мотивисана амбијентална сцена свакодневице (железнички ресторан, контекстуализација дијалога газде и келнера). Долазак у ресторан Павловића који ишчекује сестру и младенце, искоришћен је да се посредно истакне проблем – намера да одговори сестру од свадбеног путовања са младенцима. Релистичка драматургија је потпуно овадала овим периодом, па се још у експозицијама јавља развијена технике драмске пресупозиције (информације се целим током посредно прослеђују пажљиво конструишћући заплет). Гледаоцу/читаоцу се мало објашњава или се уопште не објашњава, већ се

подразумева да екстерни комуникацијски ниво активно учествује у одгонетању односа ликова, мотивацији поступака/чинова. Доста празнина које треба попунити, као да се уживо присуствује ситуацији, театрализује илузију вероватности, аутентичности. Ишчекивање воза, комички се театрализује таштиним звоцањем, покушајем да командује зету (кад ће да једе, шта ће да једе, колико сме пива да попије), као и промењена културна парадигма (одос младих и старих, односно нарочито таште и зета). Посредно се открива велико Васићево незадовољство што ће и Димшићка ићи с њима на свадбено путовање (зато се и намерно налива пивом). Ситуација се динамизује појавом другог младог брачног пара. Скоковитим унутрашњим фокусом (подела простора на две групе ликова), откриће се донекле (техника пресупозиције) да су Васић и Ђурићка били у љубавној вези. Комичка напетост гради се нестабилним унутаршњим фокусом који скреће од једне ка другој групи, с тим што је ситуација поставље у односу на Васића и Димшићку. Како у попису лица нису дата лична имена, вешто се откривају у ситуацијама кад се мајка обрати кћери и на другој страни кад се отац обрати кћери након немом поздрава бивших љубавника на станици.

Митровић: Шта је, Зоро; ти си нешто ућутала.

Ђурићка: Заболео ме зуб.

Митровић (*спазу Васића, тихо*): А откуд он ту?

Димшићка: Ја ти кажем, Марице, овде нису чиста посла.

Васић: Ако се догоди какав шкандал, немојте мене кривити.

(4; 1905: 11)

Како је простор раније сценографском дидаскалијом одређен (положај столова, ликова за столовима), надаље се померање унутрашњег фокуса одређује само репликама ликова који су за суседним столовима. У ситуацији кад једна група разговара, подразумева се да друга, која није у том тренутку обухваћена унутрашњим фокусом, не чека реплику, већ се отвара могућност редитељу да осмисли њихову радњу, честове у том тренутку. Некада и аутори преко инстанце театрализатора режирају, па друга скупина ликова која у том тренутку нема реплику тихо расправља међу собом (*Мој џен*).

Директна експозиција јавља се по истом обрасцу у једночинкама *Шаран* (Змај), *Фрише фире* (Савић), *Балска ноћ* (Давичовица), *Старословен* и *Заробљени сватови* (Јаша Томић). Подсећања ради, директну експозицију чини увођење у проблем упознавање са препреком у првој или другој сцени, с тим да се и ситуација усмерава ка осветљавању односа. Директна експозиција наслеђе је старије драмске традиције (ренесанса, класицизам). Тако да се и овде задржава уводни приповедни монолог, али у овом случају ради се монологима ликова интересената, актанта субјекта. Ово су нарочито случајеви у Змајевом *Шарану*, где Станко, свршени пепаранд, приповедном стилизацијом упознаје гледаоце са својим намерама (оженити Савку), проблемима (отац жели да буде владика). У *Балској ноћи* Леле Давичовице монолог је нешто сценски прилагођенији. Анђелија неуспешно покушава да доврши своју слику, што је повод за ремисценције (познанство са мужем, први брачни дани). Долазак мужа покреће радњу а експозиционе информације управљају се ка проблемској ситуацији заплета (друштво га зове у провод). Нема сувишних мотива, детаља, односно оних који нису део развоја заплета. Чак је и Савић у својој раној комедији *Фрише фире* посегао за уводним монологом, али га није подредио приповедачкој стилизацији. Монолог се формира посредством Ленкине (кћерка) когнитивне тачке гледишта. Карактеризацијом са стране театрализује се њена мајка, Спасићка, (расположење, склоност коцки, као и нетрпељивост према Ленкином младићу Младену). Реалистичка дуо-сцена Младена и Ленке контекстуализованим дијалогом дистрибуира информације. Реч, реплика једног лика служи као шлагворт другом, као у овом примеру кад се поведе реч о коцки, скрене се асоцијативно (број речи) ка изјави љубави.

Младен: А шта јој се догодило?

Ленка: Не смем вам рећи. Занте, она таји и од мене, а овамо зна то цела варош.

Младен: А да није... ?

Ленка: Јесте. Јесте. Немојте је само изрећи, ту гадну реч.

Младен: Та две су.

Ленка: Једна гадна као и друга.

Младен: Али знам ја још и трећу.

Ленка: А коју?

Младен: Да вас љубим.

(1; 1879: 8)

У комедијама *Заробљени сватови*, *Старословен*, које припадају већ зрелијој фази више нема отварања директне експозиције монолозима. Напуштен је експозициони епски монолог у Томићевим једночинкама. Изабране су ситуације које успевају да на основу контекста дијалога, асоцијативним гранањем уведу у радњу, односе ликова, истакну карактере, и одмах назначе проблемски чвор. Тако у једночинки *Старословен* отац Мргуд најпре слуша кћеркину песму, па је онда коментарише (етичка тачка гледишта). У његовом коментару, па јадању кћери садржани су основи чиниоци заплета, карактеризације Мргуда, његов однос према женама, као и проблемски чвор. У ранијим комедијама из шездесетих, седамдесетих година 19. века обично би био употребљен приповедно стилизовани или рефлексивни, или извештавајући монолог. Овде се види да се води рачуна о сцени – има се на уму да ликови не треба само као кипови да стоје изговарајући реплике. Сцена се већ у тексту визуелизује (распремање, сценски чин, лик говори и креће се – пантомимична дидаскалија).

Мргуд: А ти тако! Пију-пију, цију-цију, мало уздахни, мало преврни очима, па уловила ђувегију. Исто као и твоја мати мене. Змије једне! Него твој стари сват никако да дође. Још пре три дана обећао је доћи. Идем пред сваки воз. И сад сам био, па га нема.

(Док говори, скида зимњи капут. Оставља га на једну страну, шешир на другу)

(1; 2006: 9-10)

У другој Томићевој комедији *Заробљени сватови* директна експозиција још је драмски развијенија. Отвара је аудитивна театрализација (аудитивна дидаскалија) – тајхоскопски поглед жена кроз прозор одакле допире вика, вриска. На тај начин контекстуализује се дијалог – коментар на ситуацију (заробљеност сватова) и директно кроз карактеризацију младиног оца уводи у проблемски чвор.

Јела, Стана и Круна, кад се отвара позорница, стоје на прозорима, што гледају у авлију.

(Из авлије се чује вика по војнички): Халт! Вер-да? Стој! Ама стан'те, јер ћу богами пуцати!

(Из авлије се чује крик девојака)

Стана (виче кроз прозор у авлију): Одступите, девојке, одступите! Одмах да сте се вукле горе у трпезарију! Зар не видите, да се та луда опио, и може зацело још пуцати.

(Све три се повлаче са прозора)

(1; 2006: 37)

Овладавање реалистичком драмском техником очевидно је у амбијенталној сцени и ситуацији причања о трећем, неприсутном лику (Мита Бркић). Посредно пружају информације о лику, макроситуацији, проблемском чвору, средини, односима, али и о биографији ликована.

У односу на експозиције линеарних заплета, вертикални заплет је отворио веће драматуршке могућности за увођење у радњу, које су тек у комедија почетком 20. века искоришћене (*На станици, Ноћ иза кулиса, Старословен, Заробљени сватови*).

4.2. Покретање вертикалног заплета

Вертикални заплети покрећу се веома брзо, стога је чест поступак окидача радње, али и фигура окидача поред иницијативне ситуације. У Трифковићевом *Школском надзорнику* употребљена је техничка ОКИДАЧА. Спремање Петровића за учитељску скупштину зауставиће изненадна вест коју доноси Писаревић (гласничка функција). Од најаве доласка новог школског надзорника у контролу театрализује се консекутивни комички ситуациони низ. До тада самоуверени Петровић, толико се уплаши, да ирационалност потпуно овлада њиме, и следи као у спиралном заплету јурњава за надзорником. У другим комедијама јавиће се фигура окидача и наравно иницијативна ситуација. У Бранковићевој једночинки *Мандарин* попуњава у уводном делу Перса (мајка) поставивши задатак пред Славка, својеврсни изазов. Касније ће Перса попунити техничку фигуру објекта театрализације. По Славковом доласку, Милутин му преноси задатак и следи

синопсис будуће радње, разрешење проблемског чвора (костимираће се у кинеза, Мандарина, тобожњег Милутиновог пријатеља са студија). Фигуре ОКИДАЧИ срећу се још у *Капетан-Пантелијина посла* и *Фрише фире*. Овим фигурама које само у датој ситуацији попуњавају одређени ликови, обично они изван интересне сфере, постиже се исти учинак као и кад је ОКИДАЧ само техничко средство. Овде се, ради јасноће, може на примеру комедија *Капетан-Пантелијина посла* и *Школски надзорник* указати на њихове разлике. Да би се формирала фигура ОКИДАЧ потребно је да лик учини нешто, изврши неки чин, свесно, нежељено – свједно, и да тиме утиче на радњу субјекта. Тако сељак доушник у Поповићевој комедији доноси вест, извештај шта је видео (хајдуци у шуми). Међутим, Пантелија углавном тај извештај конструише сâм својим питањима и потпитањима, док Прока својим држањем додатно поткретпљује. Театрализатор у дидасклијама узима ингеренције приповедача, па у сликању сценског света, залази и у свест ликова, такође и објашњава, дистанциран у свом знању, њихове побуде, поступке, рекације.

Пантелија (...) Па шта велиш; виде их лепо својим очима? А где их виде? Да ли где далеко или где онако близу? А? Велиш близу?

Прока (*Пошто тргне неколико димова, важним и тајанственим тоном*):
Близу! Ете, много близу.

Пантелија: Шта? (*Као много би му неправо било*) Да их, несрећниче, ниси видео где у повереном му срезу, у мом подручју?

Прока: Ете баш у повереном срезу, ете у твом подручју.

(I, 13; 2000: 33)

Прока је нешто видео у шуми – глумце који спремају Стеријине *Хајдуке*, и с обзиром на свој културолошки профил идентификовао их као праве хајдуке. Међутим, у преносу гласова повлађује Пантелијиним претпоставкама придавајући значај себи, док уствари ни сам није сигуран шта је видео и кога је видео. Дакле Прока учествује у формирању гласина, за разлику од Писарчића који само преноси вест, без учешћа у догађају који следи. Писарчић је техничка фигура која има улогу да помогне покретању заплета, и подизању комичке напетости (одуговлачење саопштења вести услед муцања). Сама вест је основа иницијативне ситуације *Школског надзорника* фокализоване техником окидача. У основи ради се о истој

функцији – покретања заплета, без даљег уплитања у радњу. Уколико дође до тога да исти лик настави учешће у радњи, доприноси њеном погоршању по субјекта и друге ликове, онда ће попунити фигуру интриганта. Опет се треба сетити слушкиње у Трифковићевој једночинки *Честитам*. Лик који попуњава фигуру окидач својим чином отвара могућност ка одређеном развоју заплета, али је то само део мотивације, никако услов да се радња мора у том правцу кретати (да Пантелија наседне на овакав извештај и подигне потеру или да се учитељ Петровић толико уплаши и забуни). Савићева једночинка *Фрише фире* пример је вансценски активираних фигури ОКИДАЧ, о чему се сазнаје тек у дидактичком расплету (објашњење подвале).

Иницијативне ситуације веома су језгровите, засноване , на вести, која провоцира реакције ликова, као што је случај у једночинки *Балска ноћ*. Муж, Миленко, добио је позив од пријатеља да оде на забаву, где ће бити девојка, чак и бивших симпатија, и сад треба то саопштити жени Анђелији. Анђелија пристаје, али да и она оде у своје друштво где ће бити њен „брат од тетке“. Иницијативна ситуација развија брачни однос (неповерење, сумња, сузе, манипулација, лаж). Драмску театрализацију иницијативне ситуације употпуњују и унутрашње персоналне дидакалије (опис изгледа, гестуалне и мимичке реакције лика).

Анђелија (...) Сад молим те говори, где мораш да идеш?

Миленко: Управо рећи не стоји баш да морам. Мислио сам само, да ти неће бити криво, ако једном... (*буни се*)

Анђелија: Ти ми кријеш нешто. Глас ти је несигуран. Миленко, ти ме не гледаш право у очи. Миленко, погледај ми у очи, говори...

Миленко (*Смејући се*): Иди вештице, ако ти у очи погледам, нећу ти знати ништа казати. Не, боље је тако, ходи, ходи да вечерамо.

Анђелија (*Тек што не бризне у плач*): Ти кријеш нешто од мене. Прва тајна.

(1; 1887: 354)

У Савићевој *Наживио се* иницијативна ситуација рашчлањена је на три консекутивне сценске ситуације. Најпре вест да им у госте долази особењак Светозар, касније дуо сцена Светозара и Војновићеве жене Наталије. Иако Војновић директно каже Светозару да ће га излечити, оженити, ништа не стигне да

уради. У том правцу делатна ће посредно бити Наталија која га испитује зашто је наезаинетресован, флегматик, шта ома против женидбе. Кључна је ситуација кад се Светозар провокативно изјави да би се могао у њу заљубити, потом и да ће се поиграти Маријиним осећањима. Измештањем фокуса, односно режијом погледа (Марија иза жбуна прислушкује разговор, чује Светозаров план) почиње прва фаза заплета, а сцена се од тог момента чита Маријиним очима.

Наталија: Држала бих вас или за махнита или за – врло смелог човека.
(*Марија се укаже, скрива се за џбун*)

Светозар: ха, ха, ха! Заиста, та идеја вреди новаца! Али, не бојте се ништа, нећу вама рећи ту реч. То ћу рећи вашој сестри, лепој Марији.

Наталија: Господине! (*устане*)

Светозар: Та ваљда ми нећете замерити ако тражим мало забаве?

(10; 1879: 1059)

Техника режије погледа није као у спиралном заплету извор неспоразума, већ обухватности знања у интерном комуникацијском нивоу, чиме се спремљена замка, Светозарева најављена игра/манипулација театрализује као упадање у сопствену замку. Измештање фокуса јавља се и Чекићевој комедији *Ноћ иза кулиса*, где је иницијативна ситуација инкорпорирана у експозицију. Слична техника режије погледа са знатно већим комичким учинком јавља се као покретач, али током заплета у Змајевој *Шарану*. Иницијативна ситуација рашчлањена на ситуацију сусрета оца и сина (изненадни повратак са школовања), сукоб мужа и жене око будућности сина, па одлука да подвалом докаже Панти како су и жене паметне. Иако критика није најбоље дочекала ово Змајево дело, треба указати да једночинка није невешто театрализована. Овде има више елемената драмске театрализације него у неким награђиваним текстовима овог периода. О мотивацији, што је прво критика жигосала, биће речи у другим типологијама (Тематска, Структурално-семантичка), а овде бих указао на сценски квалитет који је један од кључних чинилаца драмског писма. Ситуација је сценски осмишљена (ликови нису сценски статични) тако што Панта копа, са стране као посматрач стоји Станко (измештен фокус, без режије погледа), док Ана принесе корпу из које вири шаран – кључно средство заплета, динамички мотив. Један од проблема приликом естетске

процене драмског текста у нашој критици јесте и неумешност читања дидаскалија и занемаривање театризаторове поставке, прве режије. Уводна пантомимична дидаскалија треће сцене омогућава визуелизацију сцене (Павис).

Ана и пређашњи Коси котарицу у руци и води Станка за руку, шапуће му да остане, а она ступа напред.

Ана: Панто, ти си данас вредан. (*Спусти корпу из које публика види од шарана реп*)

(3; 1987: 64)

Од сложенијих иницијативних ситуација издвајају се оне у одличној Савићевој једночинки *На станици*. Основна намера/жеља младог брачног пара Васић, као и Павловића, таштиног брата, јесте да младенци сами отпутују. Иницирање заплета, односно покушаји да се Димшићка одговори од намере, јесу сценске ситуације Васићевог пркоса, подсмевања, испијања пива, изражавања нетрпељивости, а потом и кључна, базична ситуација сусрета бивших љубавника. И експозиција Томићеве једночинке *Старословен* инкорпорира вишефазну иницијативну ситуацију – ишчекивање, па отказивање доласка на свадбу. Као средство друге скупесивне фазе иницијативне ситуације јавља се писмо, којим се директно поставља проблемски чвор (пријатељ не може новчано помоћи нити бити стари сват). На тај начин сажето је неколико делова заплета – иницијативна ситуација – проблемски чвор – прва фаза заплета. Интеграциони заплет Глишићеве *Подвале* покреће се током првог чина (суђење, задуживање Живана, Ранковог брата), док се почетком другог чина у експозиционој сцени разговора о трећем, не присутном лику, ретроспективно повезује Ранкова судбина са братовљевом.

Ветикални заплети доказ су да се не може увек заплет изоловано тумачити, анализирати без подробног испитивања експозиције, а такође ни да се иницијативне ситуације не могу лако одвојити од директних и прогресивних експозиција. Изнад свега не замо за анализу заплета, већ целе радње, неопходно је помно читање и испитивање дидаскалија, јер су оне саставни чинилац драмског писма – и неопходне нарочито у систему мотивације и визуелизације театризаторове представе.

4.3. Драмска фокализација вертикалног заплета

У вертикалном заплету, како је већ истицано, фокализована је базична сср која развија мање ситуационе јединице – сценске ситуације. На тај начин се усмереност ликова ка препреци, односно ка проблемском чвору градира, подиже комичка напетост, основна ситуација исцрпљује. Извесна одступања у театрилизацији вертикалних заплета препознају се у рашлањивању иницијативних ситуација као и уметању одређених ситуација сегмената радње које воде ка базичној ситуацији.

Проблем фокализације вертикалног заплета може се најпре испитати у структури дуже комедије *Капетан-Пантелијина посла*. Први чин указује на линеаран развој. Фокализује се радни дан у полицијској станици преко низа сценских ситуација (амбијентална сцена) – извештавање о предрадњи (песма занатлија у кафани стара ћускија), спремање ручка за Пантелију, гласина да хоће да га убију (забринутост жене и посвојчета), читање одговора у новинама, писмо начелника. Ове експозиционе ситуације театрилизују се динамичким фокусом, активним учешћем театрилизатора у сликању сцене, при чему је ситуација постављена у односу на капетана Пантелију. Нова ситуација сегмент радње театрилизована је јукстапонирано – долазак глумаца путујуће дружине „Српска слога“. О овој ситуацији, односно њеној комичкој димензији биће речи у поглављу *Комичке ситуације*. Након ње следи нова јукстапонирана ситуација – долазак сељака шпијуна Проке, која је иницијативна са фигуром ОКИДАЧ, која се затвара двома важним сценским ситуацијама – Пантелијина намера да о потери ваља известити министра, потом комичка ситуација сукоба са женом. Упозоравајући мужа да не буде што друго, јавља се и важан мотив унапређења по сваку цену као и у *Сумњивом лицу*.

Томанија (*Пантелији претећим тоном*): Само пазидер, да уместо 'ајдука не изиђе нешто друго!

Пантелија (*Како је с тешком муком навлачио чизме – једну је успео да навуче адругу до пола, па даље ни мћи, љут, црвен у лицу као зрела паприка, скочи наједном, па са онако навученом оном другом чизмом до пола, уздигнутих руку, пође Томанији*): 'Оћеш класу! 'Оћеш орден! (*Подсмева јој се*) „Панто, црни Панто!

Сви издобијаше класе, ати ништа“ „Панто! Црни Панто! Сваки капетан има орден, ати немаш1“ А? Говори!

(I, 16; 2000: 37)

Међутим у другом и трећем чину напуштена је могућност линеарног развоја и фокализацијом заплет је сведен на једну, базичну ситуацију потере. Чак се и вештачки дели на два чина. Базична ситуација јурњаве глумаца и потере развија сценске ситуације које суштински не доприносе квалитету односа, већ осветљавању и динамизовању кроз комичку градацију. Променљивом унутрашњом фокализацијом театрализују се готово равноправно скупине ликова. На једној страни глумци, њихови покушају да заврше пробу, а на другој чланови потере. Спољашњом фокализацијом издвојен је један, транзитни, простор где се углавном мотивисано смењују ликови. Унутар групних сцена јавља се техника утишавања дијалога (говор у поверењу, шапутања). Динамици, комичкој напетости заплета доприносе аудитивне дидаскалије (галама потере), тајхоскопски погледи (уочавање долазећих ликова, скривања) као и режија погледа. Такође као важна ситуација сегмент радње театрализује се сукоб сељака Миладина и Вукадина и глумаца. Стражарећи Миладин и Вукадин, време прекраћују пијуцкањем ракије и разговором. Театрализује се фоклорни тип причања. За комику, нарочито заплет важне су ситуације шпијунирања, когнитивне и психолошке тачке гледишта Вукадина и Миладина који угледају завршетак пробе глумаца (режија погледа) и дословно схвате лудички чин. Други чин фокализује Пантелију који, као и Нушићев Јеротије, диктирајући депешу министру преувеличава своје заслуге, иако још хајдуци нису ухапшени. Затим нова већа, кулминативна ситуација сегмент радње – хапшење глумаца као злогласних хајдука. Након што је депеша послата, долази вест да су сви хајдуци/глумци похватани, па се комичка напетост подиже сазнањем да је и Игњат послао депешу министру. Завршна кулминативну тачку обележава начелниково поисмо и долазак љубоморне Пантелијине жене Томаније. Унутрашњи фокус се измешта у правцу Томаније док је Пантелија објекат театрализације – неми посамтрач. Начелниковим писмом, такође је измештен фокус у правцу објективистичке театрализације (како сељанима, мештанима доле у вароши изгледа Пантелијино ломатање са глумцима по шуми). Базична ситуација

изсрпљује се комичким препознавањем. Већим делом театрализација је субјективистичка – фиксирансот унутрашњег фокуса (Пантелија) који се повремено измешта, па прелази у другом чину и кулминационим тачкама трећег чина на сељаке и глумце. Комика је обезбеђена театрализацијом различитих нивоа знања (доушник Прока, глумци, Томанија, начелник).

Занимљиво је прикопчавање експозиције, иницијативне ситуације са базичном ситуацијом у једночинкама *Школски надзорник*, *Мандарин* и *Ноћ из кулиса*. У Трифковићевој једночинки развој је управљен ка интервенцији школског надзорника да Станко добије учитељско место. Пут до базичне ситуације води театрализацијом сегмента радње који се консекутивно развија. Након најаве да долази надзорник, сви се погубе, нарочито стари учитељ и даду се у потеру да га достојно дочекају (1). Након тога следи сукцесивна ситуација – долазак надзорника Поповића који се Савети представља као учитељ и жели да разгледа школу (2). Та сср разлаже се важним сценским ситуацијама, поготово оном кад се консекутивно отвори питање помоћи старом учитељу и поведе разговор о Станку и његовом/њиховим проблему. Динамици радње, вертикалној напетости доприноси активирана напетост у иницијативној ситуацији и мимоилажење са надзорником, јурњави ликова. Театрализација је објективистичка, што је изражено променљивим унутрашњим фокусом. Унутаршњи фокус у кључној сценској ситуацији обухвата Савету, као лик који несвесно испуњава фигуру субјекта.

Успоренији развој ка базичној ситуацији приметан је у Бранковићевом *Мандарину*. Након иницирања заплета, постављања задатка, следи нови низ амбијенатних сцена – покушај и једне и друге мајке да својатају Миодраговића, потом и комички сусрет Миодраговића, који је већ незванично верен, и Зорке, Станине кћери. Са доласком Милутина, следи упознавање са задатком (доказати да је глума уметност) и синопсис глуме, драме у драми. Долазак мандарина је друга, кључна, ситуација сегмент радње, рашлањена сценским ситуацијама: представљање оцу, конструкција биографије, па одавање Аци о чему се заправо ради, а комичка напетост развија се суретом са Персом, породицом Мишковић, нарочито спрдњом са Јефтом (обећање да ће му изградити орден, лупањље лепезом по прсима). Театрализација је субјективистичка од појаве Славка у улози

мандарина. До тада је унутрашња фокализација била углавном везана за Персу, измештајући се повремено ка породици Мишковић. Унутрашњом фокализацијом заплет је постављен објективистички, без фаворизовања одређеног лика, док је обратан случај у површинској структури, односно унутрашњој фокализацији.

Чекићева једночинка *Ноћ иза кулиса* театрализује заплет и драмску причу из Ђонове позиције. Субјективистичка театрализација (сценски свет у потпуности се „гледа“ Ђоновим очима) треба да га доведе до самоспознаје. Након опширније експозиције следи ситуација сегмент радње – представа, која се динамизује Ђоновим интервенцијама током извођења (дописивање, мењање реплика) и коментарима публике, Луције у првом реду семантизује преплитање првостепене и другостепене фикције. Градирање сценских ситуација постиже се и фокализовањем публике током представе⁷⁹. Техником режије погледа (коментари виђеног) укрштају се две тачке гледишта – Ђонова и нарочито Луцијина. Најпре Луцијини неповољни коментари приморавају Ђоноа да током представе штрихује и дописује текст, уједно и да мења сопствене идеалистичке ставове о љубави и слави (извештавајућа тачка гледишта).

Ђоно: Они се смеју... Боже!

Иван

Својом руком ти уништи

Сав тај блесак, слабе очи

Што засени, љубав нашу

Он не треба да сведочи.

Луција: Но, још и она само то да учини.

Ђоно: Да је изгубим, и да будем исмејан!...

Не, не,! – Ана! Ана!

Слушај мене даље.

Завршетак друкчије.

Пази

(3; 1906: 107)

⁷⁹ Занимљива је напомена у дидаскалији да „Луцији, Мавру и онима из публике суфлира позоришни суфлер, а глумцима на Ђоновој позорници суфлира Лука“ (1906: 101).

Једночинка *Балска ноћ* Леле Давичовице објективистички театрализује заплет који је фокализован дуо сценом мужа и жене (Давичовица једночинку жанровски одређује као *дијалог*). Ситуација сегмет радње степенује се женином манипулацијом, која из основа преокреће иницијативну ситуацију – муж од намере да оде с друштвом, на крају клекне пред женом молећи је да не иде у своје друштво, поготово не тако изазовно одевена. Други је случај са Савићевом једночинком *Наживио се*. Драмска прича театрализује се из позиције Светозара као госта. Јавља се сср консекутивно аранжирана сценским ситуацијама. Развој креће од Светозареве игре са Наталијом, најављене игром са Маријом, па до кулминативне сценске ситуације удварања Марији (прелазак глумљене у праву занесеност). За динамику заплета кључна је техника режије погледа (Марија је чула разговор Светозара и Наталије и одлучила да не одступи, већ да се она поигра њим). У својој познијој једночинки *На станици* јавља се другачија унутрашња фокализација која изцрпљује базичну ситуацију чекања воза и покушаја да се ташта елиминише. Овде кључна сср јесте сусрет бивших љубавника који су сада у браку. Вешто је избегнуто да се скрене ка драмским исходима којем је бременита ситуација, већ се преокреће ка комичком измирењу и најави могуће свадбе између таште и Зориног оца. Унутаршњи фокус прати Васића, док је театрализација заплета објективистичка. Театрализује се панорамички поглед скоковитим фокусом, утишавањем дијалога, интересима више ликова који су махом подударни. За расплет је важан догађај, који је могао бити нова сср – сурет иза сцене Васића и Ђурића. У трећој Савићевој једночинки *Фрише фире* сср се степенује подвалом будућој ташти. Спасићка је дошла раније кући, јер је добила на картама и затекла младе у соби. Овде се техника режије погледа (поглед кроз прозор) користи у циљу самоспознаје лика. Спасићка је објекат театрализације, а цео ток заплета конструисан је у дидактичком духу.

Томићеве једночинке сср степенују сценским ситуацијама ишчекивања (*Старословен*) и преваром којом се сватови избављају (*Заробљени сватови*). Потенцира се проблем, потом Стана смишља план како да избави сватове, користи ситуацију Зукићевог (младожења) незадовољства, као и Бркићеве шкртости да смисли подвалу. Ако Зукић не наплати тобоже меницу, пропашће му трговина и

мораће да остане код таста да их издржава, што нагна Бркића да одмах заборави на кумовско право и ослобађа сватове. У *Старословену* након вести да Марко неће доћи на свадбу, суштински се ствара консекутивно нова ср, и нови проблемски чвор - ко ће бити стари сват, и да ли ће младић узети Јелку јер је остала без мираза. Ситуацију решава сама Јелка јер отказује свадбу, а младожења Илија открива да је одавно за све знао и да је узима без мираза. У потоњем примеру театрилизација је субјективистичка, заснована на Мргудовој позици.

Интеграциони заплет Глишићеве *Подвале* развија базичну ситуацију засновану на проблему (Живанов дуг), која се разрешава тек утицајем маћехе, пошто то нису успели Живанови повереници – адвокат Вуле и помоћник Петко. Унутрашњи као и спољашњи фокус постављен је у односу на Ранка, што у рецепцији дисперзивне радње ове комедије представља извесни драматуршки проблем (другачијом спољашњом фокализацијом могао се изоставити овај заплет).

4.4. Фигуре вертикалног заплета

Фигуре вертикалног заплета динамички су распоређене, што је предуслов напетости, градирања развоја. Циљеви субјеката углавном су јасно дефинисани још у експозицији, као и озбиљност препреке или проблемског чвора. Уз фигуре субјекта близу су позициониране фигуре интриганта и нарочито коректора. градацино кретае постиже се сменом водећих фигура. У одређеним случајевима као у *Школском надзорнику* чак два лика попуњавају фигуру субјекта. Дакле, не јављају се два субјекта. Најпре фигуру субјекта попуњава отац учитељ Петровић. Жели и намерава да све каже надзорнику и на учитељској скупштини, да изнесе проблеме просветара, да укаже на Станкову судбину. Међутим, кад добије вест да је надзорник стигао, ушепртља се, и похита да га дочека. С обзиром на то да се мимоилази са надзорником, посредно, несвесно, фигуру субјекта попуњава Савета. Савета хвали пред маскираним надзорником Станка, покушава да му прода његове књиге, што ће довести до повољног расплета, вербалног демаскирања надзорника, који тиме у граничној ситуацији и расплету попуњава фигуру коректора. фигура коректора и иначе је ближе позиционирана субјекту у граничној ситуацији,

наравно и расплету. Занимљива је фигура субјекта у Змајевом *Шарану*. Ана се користи преваром, подвалом не би ли убедила мужа Панту да су и жене паметне и не би ли њихов син оженио девојку коју воли. Панта попуњава типичну фигуру објекта театрализације, док кнез коректора. Лик који се користи преваром и попуњава фигуру субјекта јавља се и у Савићевој једночинки *Фрише фире*. Младен сплетком која се открива (он сам) у граничној ситуацији, долази до девојке и утиче на Спасићкину самоспознају. Спасићка је типична фигура објекта театрализације која долази у центар унутрашњег фокуса дидактичког расплета.

Бранковићева једночинка *Мандарин* активира неколико динамичких фигура упоредо, нарочито блиско позиционира режисера и субјекта који наизменичним кретањем усмеравају заплет ка јасно дефинисаном циљу. Забуна може настати уколико се не одреди театрализацијски приоритет циљева. На плану драмске приче приоритетан циљ је брак младих (глумца Славка и Нене), а унутар заплета план је да се докаже како је глума уметност. Носилац тог плана је Милутин, од тренутка кад одлучи да мајци докаже да је глума уметност, попуњава фигуру режисера, а не глумац Славко, који на крају добија Персин пристанак. Милутин у заузимању за Славка најпре попуњава коректора, па режисера, спремајући Славка за улогу, стварајући ситуацију за *драму у драми*, и помажући да не искочи из улоге. Током игре Славко попуњава фигуру субјекта, поготово у завршној граничној ситуацији када се лудички постепено, најпре језички, потом и костимски демаскира пред Персом и затражи Ненину руку. Мишковићи (муж и жена) попуњавају делимично активну фигуру интриганта. Делимично јер подржавају Персу у ставу да глумац („комедијаш“) није за Нену, тиме доприносе препреци, односно одобравају Персин став.

Није увек једноставна позиција ликова, како се већ показује анализом *Мандарина*, делом, и због неумешности аутора у структурирању заплета. Током првог чина комедије *Капетан-Пантелијина посла* унутрашња фокализација је углавном доминирајућа, везан за Пантелију. Амбијенталним сценама мотивацијски систем подређује се карактеризацији, прегруписавању ликова у фигуре. Фокализацијом Пантелије наговештава се потенцијални субјекат заплета. Занимљива је позиција Игњата, који најпре, у извештају о занатлијама, сугерисању

става о глумцима, попуњава фигуру интриганта, а потом и радњом (хапшење глумаца, слање депеше). Већ сам указао и на, такође динамичку, фигуру ОКИДАЧ коју у завршној сцени првог чина попуњава доушник Прока (вешћу да је угледао хајдуке). Међутим, током сцене, такозваног извештавања, Прокина позиција је изменљива па попуњава одатле фигуру интриганата (преусмерење радње у супротном правцу од циља субјекта). Пантелијина жена Томанија попуњава углавном техничку фигуру, као и остатак полицијског апарата. Поред тога што први чин отвара могући правац радње ка структурирању линеарног заплета, а други и трећи чин развијају вертикални заплет, посебан проблем је друга, блокирана, фигура субјекта. Попуњавају је редом глумци, нарочито вођа дружине Маришић. Основне претпоставке фигуре субјекта истакнуте су у првом чину – жеља, намера (жеља да одиграју представу, намера – тражење помоћи од Пантелије) и радња (држање пробе у шуми). Као препрека јавља се потеря, циљ због ког су дошли, имплицитно је оставрен (цела та потеря по шуми из перспективе мештана, начелника има карактер лудичког чина). Долази до укрштања линија радње, с тим што се радња заснива на једној ситуацији сегменту радње, која се молекуларно разлаже, али до промена у интеракцији, што је обележје сср, не долази. Тако се заплет структурно се колеба између вертикалног и укрштеног (подврста звездастог) заплета. Координисањем фокализација, други субјекат се блокира - радња спремања представе се онемогућава, прекида, долази до принудне радње глумаца (одбрана из улоге, бежање). Фигура коректора спорадично је активирана, са појединим делатностима ликова (сељак стражар), затим начелник који писмом обавештава Пантелију да је у заблуди. Специфично су употребљене фигуре субјекта и интриганта у *Балској ноћи*. Муж попуњава фигуру субјекта - жеља, намера да изађе са друштвом, план да саопшти жени, да се измигољи. Динамичка функција субјекта слаби, повлачи се сузбијена кретањем интриганта. Интригант је жена, која неповољну ситуацију (жеља мужа да задржи момачку слободу) успева еротском манипулацијом, изазивањем љубоморе да преокрене. Тако субјекат мења првобитни циљ, што је такође специфичност структуре ове једночинке, у супротан – сачувати породични мир, одрицање од слободе.

Динамичке фигуре Савићеве једночинке *На станици* успевају да створе ситуациону напетост, развој базичне ситуације. Радња се одвија у кратком одређеном времену, без активирања елипсе и на једном месту. Овим такозваним јединствима (Аристотел је уистину писао само о јединству радње) реалистичка драма се ослања на класицистичку поетику. Фигуру субјекта попуњавају Васићи, најпре Васић, док је Васићка у дубинској структури типични актант помоћник. Ташта Димшићка попуњава фигуру интриганта (жеља, намера, да из својих интереса – брига за кћерком, покушај контроле зета) ситуационо усмерава развој у неповољном правцу по зета. Пре активирања субјекта, активира се фигура коректора, кључна за расплет и развој заплета, коју попуњава таштин брат Павловић, потом у граничној ситуацији и друга фигура коректора – старији Ђурић, што доприноси комичкој напетости, потенцирању препреке. Станично и кафанско особље типичне су техничке фигуре. Пајвом Ђурићке, посебно се развија примарна ситуација сегмент радње (могућа непријатност сусрета нових брачних парова), и она попуњава претежно статичну фигуру интриганта. Сама појава Ђурићке, подиже напетост и у том делу поновоо предњачи фигура интриганта (усмерена на безинтересно погоршавање ситуације – драматични потенцијал), а у сценској ситуацији очијукања са Васићем делимично се активира. У делу кад објашњава мужу ко је Васић, привремено попуњава фигуру коректора. Ранија Савићева једночинка *Наживио се*, другачије распоређује динамичке фигуре развоја заплета. Најпре Војновић изражава жељу, намеру да промени Светозара, ожени, да би потом нестало из радње заплета (одлазак пацијенту), у том делу он попуњава фигуру субјекта. Међутим, спољашњом фокализацијом и координацијом унутрашње фокализације тежиште драмске приче се помера ка Светозару. Светозар импулсивно прави план како ће завести Марију, поиграти се њом, и попуњава фигуру субјекта. Супротно њему Војиновићева жена, Наталија делимично попуњава фигуру коректора. Међутим, у овом делу коректор је блокиран, сведен на говорну радњу (покушај позитивног утицаја на Светозара, спречавање игре). Коректор је блокиран делом и измештеним фокусом (техника режије погледа) активирање паралелно фигуре интриганта (Марија се сама обавестила о Светозаревим намерама) тако се интригант директно сучељава субјекту. Потом у

дуо сцени Светозара и Марије долази до измене позиције ликова. Најпре је Светозар субјекат, а Марија објекат, да би се развојем, померањем позиција ликова у површинској структури (мотивација, говорна радња, манипулација) дошло до прегруписавања – Светозар попуњава објекат, а Марија интриганта. Такође и овде гранична ситуација и расплет, поготово јер је субјекат био неуспешан, припада коректору, односно Војиновићу (семантички његова намера се остварила – Светозар се променио). У Томићевим једночинкама измештање позиција ликова успева да динамизује базичну ситуацију. Једночинка *Старословен* активира субјекат, тек са другом, кључном иницијативном ситуацијом (Марко отказује долазак на свадбу; губитак мираза) где девојка Јулка у преломној сценској ситуацији успева да неповољну ситуацију окрене у своју корист. У *Заробљеним сватовима*, такође се касније дефинише позиција лика као субјекта. Пошто је експозицијом подробно осветљен однос ликова, проблемски чвор, Стана се активира као субјекат. Ово је специфично активирана фигура субјекта, јер радњу она врши превасходно због младенаца и сватова, али и због себе, не би ли такође напустила Бркићев дом. У Чекићевој комедији *Ноћ иза кулиса*, Ђоно доследно попуњава фигуру субјекта, док се глумци јављају петезно као техничке фигуре. Извесни драматуршки проблем у *Подвали* јавља се управо у интеграционом заплету. Интеграциони заплет не мора нужно имати активирану фигуру субјекта, али овде је случај да се прежно истиче фигура коректора коју наизменично попуњавају Вуле, Петко и Смиља, а потом се позиција Петка устаљује у фигури коректора (проналажење украдене Живанове квите). У овом заплету пресудна је активност фигуре интриганта коју попуњава Смиља. Смиља из својих интереса ради за делимично блокираног субјекта (Ранко).

Распоред динамичких фигура, степени њихове распоређености, активности у развоју вертикалног заплета, могу бити важан чинилац естетике драмског текста. Проблеми настају кад се не дође до одговарајуће спољашње фокализације, мотивације ликова, као и координације фокализација.

4.5. Систем препрека, драмских чворова

У вертикалним заплетима ових комедија разноврстан је систем препрека, и проблемских чворова. Најпре, с обзиром на форму једночинке, јавља се једна препрека или проблемски чвор као срж базичне ситуације или иницијативне ситуације. У неким једночинкама долази до симбиозе препреке и проблемског чвора и то консекутивним ситуационим развојем.

Мандарин и *Фрише фире* јединствене су у овом корпусу једночинки јер разликују комичку препреку и проблемски чвор који из њих консекутивно проиходи. У Савићевој једночинки мајка Спасићка препрека је виђању младих, њиховој вези. Театрализују се две проблемске ситуације: 1. Спасићка се противи љубавној вези, 2. Спасићка се коцка, запоставља децу (погубност дословно прихваћене еманципације). Младен сплетком која се открива (он сам) у граничној ситуацији, долази до девојке, а Спасићка до самоспознаје погубности коцке. Младен најављује сплетку, начин како да премости препреку. Најпре фалсификује оглас о издавању собе, тобоже да је Спасићка дала оглас, а он се јавља, што има значајну семантичку вредност. Потом ће се у расплету открити далеко вештија манипулација – наговорио је своје тетке да губе на картама, не би ли Спасићка била добре воље кад их затекне, што је такође део плана. Уједно се паралелно театрализује проблемски чвор – коцкање, запуштање дома, старије и млађе кћери. Развој заплета иде за тим да се препрека премости уједно кад се и разреши проблемски чвор. Бранковићев *Мандарин* напре у експозицији подробно мотивише препреку коју материјализује Персин став. Наиме, Перса, као тип малограђанке, тражи угледног зета, што по њеном мишљењу Славко није (он је само „комедијаш”). Од фокализованог проблема прелази се консекутивно на проблемски задатак – уверити Персу да су глумци заиста уметници, па и од друштвеног угледа. То је кључна ситуација сегмент радње. Релистички изузетно вештом глумом и костимирањем/маскирањем Славко је тако дочарао Кинеза да је залудео Персу и исмејао малограђанина Јефту. Илузија се показала као моћно средство против предрасуда.

Када се театрализују проблемски чворови, обично се јаве у првој фази заплета па развој иде ка потенцирању проблема, покушајима да се разреши. У Змајевом *Шарану* проблемски чвор предстаља Анина манипулација Пантином рецепцијом (показивање, скривање шарана). Ситуација сегмент радње степенује се сценским ситуацијама (показивања, скривања шрана, позивања кмета и сељана, претња да Панту затворе у лудницу). У Томићевом *Старословену*, проблемски чвор (једини мушкарац у сватовима требало је да буде Марко; Мргуд женомрзац) брзо се разрешава дуо сценом вереника без комичког учинка, док се степеновање базичне ситуације заснива на сценској ситуацији ишчекивања Марка (одласци на станицу). Проблемски чвор у једночинки *Наживио се* конструисан је различитим нивоима знања унутар интерног комуникацијског нивоа, а у заплету *Ноћи из кулиса* истакнут је још у експозицији, и иницијативној ситуацији. Основу проблемског чвора који иницира радњу (писање, извођење драме) јесте модерно питање – да Луцију није можда занела Ђонова слава и шта ће бити кад славе нестане? Развој заплета иде у правцу пораза идеализације, али у основи Ђоно се осведочава о Луцијиној љубави.

Препреке у вертикалном заплету обично су материјализовне вољом одређеног лика, који има функцију препреке, а може попунити фигуру интриганта. Издвајају се тако препреке у ликовима Анђелије (*Балска ноћ*), Димшићке (*На станици*), Бркића (*Заробљени сватови*). Воља антагонистички настројеног лика изазива субјекта, његово усмерење. Посебан је случај са апстрактним препрекама, које могу бити прсонализоване. Овде се не ради о вољи, каприцу, већ о ликовима који заступају одређене ставове и рационално вреднују ситуацију. Тако Трифковићев стари учитељ нема ништа против младог учитеља, али не жели да уда кћер за момка који је без новца и адекватног посла. Сличног мишљења је и Сретен у Глишићевој *Подвали* који се устеже да да кћи такође учитељу Ранку, јер се овај још није оделио од брата Живана, који је запао у још веће дугове. Права апстарктна препрека конструисана ситуацијом забуне, априорног закључивања јавља се у *Капетан-Пантелијина посла*. Жеља, намера и циљ Пантелије као субјекта да похвата хајдуке онемогућена је, проблематизована погрешном проценом. Степеновање развоја заплета тако зависи од напетости генерисане из ишчекивања

последица радње („шта ће даље бити“, како ће се одвијати збуна). Овај проблемски чвор може се расплести само у правцу препознавања, исмевања заблуделих ликова.

4.6. Аранжман сцена, ситуација

С обзиром на претежно панорамски поглед који пружа спољашња фокализација и динамичку унутрашњу фокализацију, очекивано је што се у већини ових комедија занемарује консекутивност сценског низа. Аранжман сцена заплета (не и експозиција) заснован је на премрежавању сукцесивних и јукстапонираних сцена. Што се тиче аранжмана ситуација динамика развоја заплета зависи од смене сукцесије и консекутивности. Раздвајањем ситуационих и сценских низова, надомешћује се некад неинвентивност комике ситуација и театрализације уопште. Као контролни пример може да послужи комедија *Капетан-Пантелијина посла*. У првом чину свака сцена је ситуација за себе. Спољашњом фокализацијом радња експозиције је дисперзивна. Аранжман сцена и ситуација заснован је на јукстапозицији, изузев консекутивног ситуационог низа (ситуација спремања ручка, клање јарета), која се сценски јукстапонирано театрализује као позадина главних линија радње (извештавање о ухођењу грађана, читање новински чланака, долазак глумаца, долазак Проке). Други и трећи чин театрализује консекутивно аранжману ситуацију потере фокализовану из три различите позиције (глумци, Пантелија и полицајци, сељаци). Аранжман сценског низа у потпуности се разлика са аранжманом ситуација. Координираношћу спољашњег и унутрашњег фокуса театрализује се истовремена радња у транзитном простору из различитих перспектива. Одређена сценска ситуација се пресеца да би се театрализовала и из друге перспективе. Ликови се до кулминативног дела мимоилазе. Слично се запажа и у Савићевој једночинки *На станици*. Након сукцесивне ситуације (долазак другог брачног пара) следи поново консекутивни ситуациони и сценски низ. Како су и сцене и ситуације средишњим делом заплета поклопљене, посебну динамику даје утишавање дијалога померање унутрашњег фокуса. Раније већ *Школски надзорник* понудио другачији аранжман. Након првих информација, везаних за проблемски чвор, театрализује се иницијативна ситуација карактеристична за

спирални заплет, аранжирана консекутивним ситуационим и сценским низом. Долазак Писаревића (вест да је стигао надзорник) структурира комичку ситуацију одуговлачења (муцање) одакле се театрализују сценске ситуације пометње, узбуне, спремања за дочек и то све током једне, пете, сцене. Одатле променом спољашње фокализације радња остаје и даље у Петровићевом дому. Долазак надзорника јесте сукцесивна ситуација и сцена. Унутар те сцене (8) театрализује се типичан консекутивни ситуациони низ, карактеристичан за Трифковићеву драматургију (контекстуализација дијалога, асоцијативан развој). Одласком да прогледају школу, аранжира се нова, сад такође сукцесивна сцена, али, што посебно истичем, долазак/повратак Станка, Петровића и Кате јесте наставак консекутивног низа сценски прекинутог променом спољашње фокализације и самим тим конфигурације. Овде дакле долази до премрежавања ситуационог и сценског аранжмана, што је важно за развој заплета, градирање напетости, поготово овим размимоилажењем. Таквим аранжманом театрализује се јединствен вертикални заплет. Иницијативна ситуација и прва фаза заплета помажу да се базична ситуација брзо развија и ефектно исцрпи.

Једноставна театрализација вертикалног заплета карактеристична је за једночинке, с тим што може дати различите ритмичке резултате, који свакао зависе од фокализације, нарочито спољашње. Тако се Змајев *Шаран* театрализује потпуним преклапањем од прве фазе заплета (закопавање шарана) консекутивног ситуационог и сценског низа. Од сценске ситуације када је Панта ископао шарана, следи консекутивни сценски и ситуациони низ – сцена, ситуација са сином (објашњење проналаска шарана у земљи), па сценске ситуације када Ана постепено дражи Панту правећи га лудим, све до појаве кнеза и сељана. Једночинка *Балска ноћ* театрализује једну дуо-сцену, кратком променом конфигурације. Ради се о преклапању консекутивног ситуационог и сценског низа, али који се асоцијативно грана, тек специфичном употребом *говора за себе*, који се делимично чује и даје шлагворт новој сценској ситуацији расправе, манипулације. Муж наглас машта о томе како ће се сусрети са женама на вечери, што Анђелију подстакне на нову радњу (више о томе у наредном поглављу).

Касније се теже долазило до таквог премрежавања ситуационог и сценског аранжмана какав је понудио Трифковић, што потврђује Глишићева *Подвала*. Према се интеграциони (љубавни) заплет улива у оквирни, нарочито главни заплет, сукцесивни ситуациони развој редовно се прекида деловима других заплета, односно јукстапозицијом сцена других заплета, те се успоставља епизодички поредак који угрожава ритам главног заплета.

Иако је бирана за заплет једна већа ситуација, односно ситуација сегмент радње, нема доследног развоја, исцрпљивања карактеристичног за вертикални заплет. Амбијенталним сценама, с обзиром на то да су напуштени монолог и говор за себе (углавном), изоловано се театрализују односи ликова, биографије и епски разјашњава проблемски чвор. Тако се обично развијају одређене ситуације из експозиције, покреће неколико развојних токова (*Мандарин*), а потом се спољашњи фокус усредсређује на ситуацију заплета. Експозиција *Мандарина* детаљно осветљава епизацијом (статичност радње) анимозитет према Славку, затим се фокусирају покушај Младенове одбране, а тек потом се конституише потенцијална интрига. Наиме, Стана моли Персу да упознају Миодраговића са њеном кћери, а Перса у наредној ситуацији открива да Миодраговића жели за свог зета, при чему ниједна не зна да је он верен. Од доалска Славка у улози аранжера се консекутивни ситуациони низ који се обогаћује променом конфигурације и потпуно преклапа са сценским консекутивним аранжманом. Подсећања ради консекутивни сценски низ подразумева све сцене које се узастопно нижу унутар јединственог простора и времена без тоталне промене конфигурације.

Током развоја заплета ових комедија, радња се негде и усложњава променама конфигурације, па и измештањем фокуса (*Наживио се*). Већ након иницијативне ситуације махом се преклапају ситуациони и сценски низови, односно нема прекидања одређеног ситуацијског низа неким другим ситуационим низом, и самим тим сценским низом.

4.7. Драмска, епска техника

Парадигматичан је пример комедије *Капетан-Пантелијина посла* за драмску и епску технике театрализације вертикалног заплета. Драмска прича није толико разграната, али је први чин и систем мотивације зависан од предрадње. Претежно драмском театрализацијом током првог чина откривају се следећи делови драмске приче, предрадње:

- капетан Пантелија је опседнут ревносим извршавањем службе: тражење хајдука, често диже потере.
- мештани, међу њима опозициони представници већ пословички исмевају капетанову ревноност, у чему виде репресију режима. О овоме се и сценски сазнаје кроз дијалог сељака у другом и трећем чину, који због Пантелијине фикс идеје морају да запостављају пољске радове, чување стоке.
- већ извесно време траје полемика у штампи. Власт се маскира у своје присталице и под пседуднимом реплицира опозицији.
- Пантелија већ дуже време ишчекује унапређење, па се бројне потере изводе и због класе.
- власт шпијунира суграђане, поготово оне који супротно мисле, у сваком исказу траже скривено значење, дисидентски дискурс.
- полицијски апарат је нестручно састављен, често је мешање приватне и јавне/службене интеракције.
- чиновници пијани долазе на посао.
- Прока редовно извештава о збивању у срезу.
- долазак глумаца и потом Прокин извештај основни су чиниоци конструкције базичне ситуације.
- током другог и трећег чина истиче се значај скривене радње: слање депеша, потере, скривање, повлачење Игњата, хапшење глумаца.

Театрализација другог и трећег чина заснива се драмској прогресији. За развој заплета користе се нужне информације, али се техника епизације затиче у дискурсу ликова. Поред ситуације читања, (коментарисање полемике у новинама),

у другом чину доминира сценска ситуација причања стражара (сељаци Вукадин и Миладин) мотивационо је чвориште степеновања срр. Театрализује се модел настајања, ширења гласина и закључивања на основу причања (хајдуци се често прерушавају у жене и тако несметано шетају). Прича се театрализује као поука и образац искуства. Није случајно причалац, преносник старији сељак Вукадин.

Вукадин: Но! Причао ни је још пре десет година неки Милић, ако га памтиш нешто, онај што је носио бакраче поп Илији, причао ни је, кад се оно, онда бе'у јавили 'ајдуци, кад се један од 'ајдука био нагрдио калуђер.

Миладин: Па баш изликује на калуђера?

Вукадин: 'Вала Богу?! Ујдурисао браду, и обукао од'ре калуђерске, па нико да позна да није калуђер.

(II, 4; 2000: 44)

Када потом стражари угледају костимиране хајдуке, њихов договор о подели зараде (нади да ће нешто зардити), чују епско-патетичну реторику тзв. хајдука и угледају жене/глумице с њима, из когнитивне и психолошке тачке гледишта недвосмислено је да су пред њима прави хајдуци од којих су неки прерушени у жене.

Дидаскалије су нарочито подређене техници епизације (персоналне, пантомимичне, нарочито интерпретативне којима се сугеришу психолошка стања и мисли ликова). Тако у кулминативној сценској ситуацији другог чина, кад се Миладин и Вукадин сукобе са глумцима, јавља се приповедно стилизована интерпретативна и пантомимична дидаскалија (доживљен говор).

Павлићева (*Са склопљеним рукама*): Добри човече!

Миладин (*Посумња да ово није каква њихова политика, да га само намаме, те се уплаши још више, па као махнит нагне лево*): Натраг, бре! Поби ве све до једног!

(II, 14; 2000: 52)

Долазеће ликове театрализатор обавезно описује приповедном стилизацијом (персоналне дидаскалије). Епске тачке гледишта овде су употребљене тек да извести о скривеној радњи или да навесте тренутна извансценска збивања

(тајхоскопски погледи). О утицају скривене радње некад извештавају аудитивне дидасаклије (гласови, реплике, бука, звуци).

Неколико тренутака тишина, а онад се зачује близу граја и гласови: „Ахаха!“ – „Држете тога женскаћа“ – „А,бре, бре, бре!“ – „Ахаха!“И док граја још траје и ови се гласови чују, с десна утрчи Павлићева, умршене косе, у подераном оделу, без сунџобрана, боса – само у чарапама, носећи у једној руци шешир а у другој једну ципелу. Граја и гласови све ближе. – „ахаха!“- „Ете га тмо преко рудине!“ – „Пази добро, ако има ко на ту страну!“ (...)

(III, 3; 2000: 55)

Занимљиво је да је ова комедија готово ослобођена споредних комуникацијски канала – монолога и говора за себе (говор за себе јавља се тек у овој сцени кад Павлићева боса, поцепана бане на сцену). У граничној ситуацији, поново се театрализује испрекидано упадицама, коменатрима читање, овог пута начелниковог писма. Театрализује се друго виђење потере (пукао глас по вароши да се Пантелија глумира са глумцима). Међутим, овде техника епизације угрожава комику. Комичка ситуација препознавања, сусрета глумаца и капетана, театрализује се махом опширним говорима за себе који су структурирани као унутрашњи монолози приповедног текста.

Аутори су у овим комедијама претежно добро осећали сцену и захтеве сцене, нарочито драмску технику театрализације. Углавном су ситуације причања функционализоване, иако има и таквих које су могле бити ситуационо условљеније. Ради се о протоку информација, споредном комуникацијском каналу, којим се преноси у експозицији биографија лика. Дobar пример прочишћавања драмске приче спољашњом фокализацијом јесу рана једночинка Милана Савића *Наживио се* и познија (зрела реалистичка фаза) *На станици*. Ситуације причања једночинке *Наживио се* ситуационо су условљене – најављен долазак госта, особењака који је доста пропутовао, проживео. Нарочито женска љубопитљивост мотивише ситуације причања. Реплике нису дуге, претежно контекстуализоване – одређена реплика, реч, суд, став, асоцира одговарајући коментар потпитање. Ипак тим сценским ситуацијама не покреће се заплет. Наведена Светозарева биографија добрим делом припада предрадњи (истакнути су и ранији односи Светозара са

Војиновићем и Наталијом), треба да контрапунктирају каснијој промени лика. И заплет је суштински сведен на не баш развијену базичну ситуацију. У познијој *На станици* видан је напредак Савићевог писања. И овде је прича оквирно шире постављена, али су преузете нужне информације за заплет и избегнута ситуација причања, па се проток информација потребних за разумевање односа своде на најбитније. Реконструкцијом може се доћи до следећих елемената драмске приче и предрадње⁸⁰:

- Зора и Васић, закључује се, били су интимном односу, из неких разлога није дошло до брака (део драмске приче).

- Васић је упознао, садашњу супругу, такође и Зора садашњег супруга Ђурића (део драмске приче).

- Димшићка је одлучила да крене са младенцима на свадбено путовање и зато је с њима на станици (предрадња).

- Павловић, њен брат, жели да је одговори од те намере (предрадња).

- У истом сату на станицу су дошли и Ђурићи у пратњи Зориног оца, Митровића (сценкса радња).

Задњим ставкама већ се зашло у сценску причу. Тиме се види да није проблем у ширини драмске приче, броју догађаја, временском распону, већ богатству чињеница, мањих догађаја. Овде је постављена прича с обзиром на кључне догађаје који ће имплицирати одговарајуће ситуационе односе, са комичким и драмским елементима за разлику од драмске приче једночинке *Наживио се*. Поред тога техника епизације (нарочито монолог, говор за себе) једночинке *Наживио се*, у познијој једночинки подређена је драмској техници. На место говора за себе, у страну, употребљена је пантомимична дидаскалија (реакција лика изражена мимиком, гестом).

Путник: Тако. Ево! (даје носачу бакишиша).

Носач: Захваљујем (гледи крадом на бакишиш, одмахне главом и оде).

(1; 1905: 6)

⁸⁰ Подсећања ради и предрадња припада драмској причи, овде је дистинкција више техничка, односи се на радње које су ближе(предрадња) или даље сценском презенту (делови драмске приче).

Споредни комуникацијски канали израженији су у *Мандарину* и *Балској ноћи*. Милутин Нади преноси пређашњи разговор о Славку (омаловажавање, противљење вези, својеврсни задатак) уз цитирање говора, реплике, чиме се епизација унеколико подређује драмској техници театрализације.

Милутин: (...) Слушај ме даље. Кум Јефта и кума, узели су на око Славка – а ја њих! Кум каже: „Славко је комедијаш!“ кума то потврђује, а мамица каже: „Ако је доведем до уверења да је Славко уметник, поклониће се до црне земље и пристаће да се удаш за њега.“

(4; 1925: 11)

Такође се непотребно препичава и Славку Персин став, а затим се ситуација причања грана ка смишљању плана, који ће се унеколико измењеног облика јавити и у сцени откривања подвале оцу Аци. Сувишна је и ситуација преноса да је Миодраговић, жеља мајки, незванично верен премда није искоришћен за комичку ситуацију. С друге стране говори за себе и монолог дају импулсе развоју, степеновању комичке напетости једночинке *Балска ноћ*. Након покушаја да се безболно измигољи из породичног дома и оде на забаву, Миленко, у говору за себе који се сценски чује открива у ком правцу иду његове намере (момачка слобода, чежња). Ово је редак пример говора за себе који гравитира ка форми реплике. Обично говори за себе покушавају да надоместе унутрашњи свет ликова и структурно имају обележја унутрашњег монолога.

Миленко (*живо*): О, то је дражесно. Кад снег крши под точковима. Ми искачемо из кола. Брр, па брже боље у топлу дворану. Свуда цвећа, гасних пламенова, жарких очију старих пријатељица, откривена рамена, добра вина...е, ала то брзо загрева..

Анђелија: Та-а-а-ко?

Миленко (*прибере се*): Шта ја то бунцам? Мора да сам то негде читао... Зар има на свету местанца где би могло бити пријатније, него што је код тебе?

(1887: 355)

Из ове епизације развија се и комичка ситуација (негирање изреченог лажју), али даје се недвосмислена поврда Анђелији шта њен муж заиста жели, што ће бити кључна сценска ситуација за покретање контрарадње (Анђелијина

сексуална манипулација). Сасвим другачије, сценски и драмски успешније театрализован је споредни комуникацијски канал у Чекићевој једночинки *Ноћ иза кулиса*. Тамо се кроз издавања упутстава, тумачења улога, учења улога износи сиже Ђоновог драмског текста, и такође посредно реалистички, преноси историја односа Ђона и Луције. Током извођења комада кључна је когнитивна тачка гледишта (опис реакције ликова као публике).

О поступцима епизације у Глишићевој *Подавали* било је речи у анализи главног заплета (степености). Овде бих истакао технику епизације која обједињује линије главног и интеграционог заплета (разговор о нарастању Живановог дуга што се јавља и као проблем Ранковој женидби Милком). Техника епизације израженија је у уводним епским монолозима *Шарана* (уознавање са ликом, односима, намерама, проблемском интеракцијом).

На крају бих указао на вештину подређивања споредних комуникацијских канала у Трифковићевој једночинки *Школски надзорник*. Спољашњом фокализацијом пажња је усмерена ка младом учитељу Станку, његовим мукама приликом тражења запослења, писања, превођења и покушајима дистрибуирања својих књига. Ситуација причања контекстуализована је проблемском ситуацијом женидбе/удаје. Потом се театрализује се још један Станков неуспех, очајање, резигнација. Развој заплета технику епизације у потпуности подређује драмској – нарочито у мотивисаној ситуацији упознавања (уствари извештавања) о стању у школи и о Станковим књигама, врлинама, стручности.

Већ крајем деведесетих година 19. века и почетком 20. века готово се губе монолози и говори за себе, па већ Томићевој комедији *Старословен* нема ових епских канала. За разлику од других заплета, овде је техника епизације сведена углавном и подређена драмској театрализацији.

Поново треба истаћи да без елемената епског драма не може, нити је по себи епска техника театрализације лоша, туђа драмском писму. Јесте утолико ако је надређена драмској техници. Приликом вредновања није само довољно констатовати да епска техника не кочи радњу, да је ситуационо условљена (обично ситуације причања), већ треба обратити пажњу да ли су све информације неопходне, да ли се све морају рећи или се неке мотивски могу употребити у развоју заплета.

4.8. Комичке ситуације и средства вертикалног заплета

За разлику од линераних заплета, вертикални заплети обилују комичким ситуацијама. Најпре јер су засновани на једној, две ситуације сегменту радње, које се развијају преко сценских комичких ситуација. Међутим, комичке ситуације јављају се и у експозицијама са променљивим хумористичким учинком. Доминирају ситуације интерференције серија са својственим јој средствима преваре и подвале. У мањини су ситуације априорних закључивања, погрешних увида, а такође и ситуационо-вербална комика. Језичка средства хумора најзаступљенија су у *Капетан-Пантелијина посла* (инвективе, алузије, иронија). Упечатљива је комичка ситуација априорног закључивања као окидач радње заплета комедије *Капетан-Пантелијина посла*. Долазак сељака доушника, муцање, непоузданост перспективе, наводи капетана на погрешан закључак и на покретање потере. Окидач радње стожер је иницијативне ситуације, која ће мотивисати ток заплета. Ради се о путујућим глумцима који су намерни да у вароши изведу Стеријине *Хајдуке*. Такође и радња обилује ситуационом комиком заснованом и на техници режије погледа. Упечатљива је комичка ситуација када Пантелија прими глумце, а повремено извирује Томанија и пита га шта и како да му спреме за ручак. Њене реакције инспирисане су љубомором тривијализују посету глумаца. Тако и у жеку ситуације забуне пометње (спремање у потеру) сукцесивно се јави ситуација извештаја да је Паја пијан поново легао у жандармов кревет. Већ почетком другог чина открива се систем ситуационе комике базичне ситуације засноване на инконгруенцији. Пантелија је толико опседнут потрагом за хајдуцима, да неопуздан извештај доушника Проке сам конструише. У тој завршној сцени, што оставља последице по комички учинак, изједначено је знање екстерног и интерног комуникацијског нивоа. Тек фокализовањем глумачке пробе почетком другог чина јасно је да ће доћи до комичког несклада. Укрштају се перспективе – сељаци од глумаца мисле да су прави хајдуци, а глумци од потере, сељака да су лопови, док се Пантелија нада ће из горе истерати хајдуке, односно класу, а долази до јавне бруке и приватног проблема са женом. Комика инконгруенција заснива се на безразложном страху. Паја као старшљив хвалисавац демаскира се сценским чином

(ход у стопу са жандармом). Техником режије погледа театрализује се преплитање првостепене и другостепене фикције, односно прелазак другостепене фикције у интеракцију (нарочито приликом сукоба глумаца и стражара). Техником режије погледа и понављањем хумористички се театрализује подвала у *Шарану*. Ана повремено махне шараном испред Панте да остали не виде не би ли он још више узбудио.

Панта: (...) Та кажем, Ано, сама, кажи! (*Наједаред опет опазу испод женине кецеље шарана, па као бесан*) Ено, ено га, та ено шарана, ено шарана!

Други комшија: Дајте воде, ово није чист посао, овај је полудио!

(10; 1987: 73)

Издваја се у вербално-ситуациона комика сценских ситуација. У Савићевој једночинки *На станици* упечатљиве су сценске комичке ситуације притајеног ривалства таште и зета. Жеља Димшићке да се меша у брачни живот младих театрализује се и покушајем контролисања Васићевог понашања (бројање чаша пива).

Васић: Пиво је добро, дед још једну.

Јоца: Молим (*узме чашу и отрчи*).

Димшићка: Зар и другу, драги зете?

Васић: Доћи ће и трећа, драга мама.

Димшићка: Наопако! Гледај. Ћери, хоће и трећу.

(3; 1905: 8)

Или сценска ситуација којом се театрализује промењен однос младих према старијима – нарочито отворено изражавање нетрпељивости зета према ташти. Након још неколико чаша пива, и подршке коју је Васићка дала свом мужу, Димшићка је шокирана.

Димшићка: Још и ти! Та то је читава завера! Баш добро што идем и ја.

Васић: Како не! Гледајте само, како се радујемо (*спусти главу*).

Васићка (*покрила лице марамом да јој се не види смеј*).

(3; 1905: 9)

Бројне су комичке сценске ситуације у Томићевим комедијама где преовладавају инвективе, иронија, сарказам, комичка поређења. У једночинки

Старословен Мргуд (комички је амблематично име) користи сваку прилику, ситуацију не би ли исказао своје непоштовање жена. Међутим, његово непоштовање је претежно вербално, не и сценски, радњом подржано. Једна од комичнији ситуација, јавља се у експозицији, када кудећи жене пред кћери, дође у ситуацију да се изрази о односу према свом детету.

Јулка. Наопако, тата! Па ти онда ни мене не волиш (*Прилази му сасвим близу и улагује се*)

Мргуд (*Умирује је*): Та но, но! Не кажем д те не волим. Волео бих да не морам ни тебе волети. Али морам.

(2; 2006: 11)

Кад схвати да ће и стари сват бити жена, Мргуд се обрушава не само на женску еманципацију, него и на све жене, слутећи и наше накарадно време, и поредећи жене са слезином.

Мргуд: (...) Доћи ће можда време, да ће наше модерне девојке и за младожењу бирати – жену. И то би било најбоље, бар би тако једаред нестало са света свих „непотребних ставри“. Слезине једне!

ањићка: Шта кажеш?

Мргуд: Кажем: слезине. Зар не знаш шта је слезина? Имаш је и ти. Само што лечници знају нашто ће човеку око, рука нога, плућа, срце... Али нашто ће слезина, то нико не зна (...)

(8; 2006: 21)

Комичка средства подавала, превара доминирају овим заплетима, и неретко су главни извор комике. Базична ситуација Змајевог *Шарана* конструисана је на подвали. Жена, желећи да се освети мужу, закопа у башти шарана, а Панта заиста помисли да је шаран био у земљи. Сви критичари ове једночинке, редом су замерали логици ове подвале, приговарајући како је Панта уопште могао да поверује (о томе више у другим типологијама), редовно се заборавља да приликом конструкције комичке ситуације важан је не само хумористички учинак, већ и хумористички циљ. По рецензијама публика се здушно смејала, а што се тиче комедиогарфског циља, и он је постигнут (Панта је попустио, исмејан је). Комичке ситуације имају своју логику и није пожељно тумачити их ван њиховог,

смехотворног система мотивације, као ни ван услова исказивања. Након што се и Ана тобоже зачудила томе, поверовала да је шаран некако допловио, јер је ту влажно земљиште, однесе рибу у кућу, да би се потом, пошто син доказује да је немогуће да се риба креће кроз земљу, Ана правила лудим Панту.

Панта: Та немој се бунити: какавог шарана? Шарана што сам га ископао!

Ана (*га гледа зачуђено*).

Панта: Та што ме гледаш као да ме никад ниси видела. Донеси шарана.

Ана (*сасвим мирно*): Бог с тобом! Ајао, терете! Човече, прекрсти се. Јесли л' при себи? Какав те шаран напао!

Панта (*све се већма једи*): Жено, немој се са мном шалити, ја нисам за шалу. Дај шарана да покажем сину. (*Показује Станку место*) Ево ту, види, ту сам га ископао.

Ана: Ха, ха, ха! Шарана ископао!

Станко: Јао, забога, бабо!

(8; 1987: 71)

На покушају преваре заснива се и интеграциони заплет *Подвале*. Такође се и издваја један облик преваре у Смиљиној радњи – глума бриге за судбину Ранка и Милке, давање посредно дозволе Ранку да запроси Милку. С друге стране Нерин покушај сплеткарења путем оговарања (како Стана, Нешина текстка, жели да за Ранка уда своју кћер), ипак нема последица по развој, већ је више илустарација карактера и комичке напетости. Нешина подвала Пупавцу у вези са прошевином Милке има важног утицаја по завршну фазу овог заплета.

У ред успешних сценских, театрализованих подвала иду оне из Бранковићевог *Мандарина* и Томићевих *Заробљених сватова*. Комичка превара у *Заробљеним сватовима* заснована је на тврдичлуку два лика – таста и зета, односно Бркићевом страху да ће штетовати. Сплетка је иницирана последично Зукићевим притужбама, нездовољством због малог мираза. Кад се Мити Бркићу понуде менице да потпише, јер је Зукић са осталим сватовима заробљен и не може да оде до дућана, одмах се ситуација мења.

Стана: (...) Кад прође деведесет и шест сати, његов ће дућан бити затворен, он банкрот, и тада неће имати куд да иде: остаће овде.

Мита: Шта кажете? Па што он није мени казао, кад има да псовршава тако важне ствари! Зар сам га ја задржавао?

(6; 2006: 54)

Кључна ситуација сегмент радње у *Мандрину* конструисана је на подвали мајци Перси. Овде је учинак подвале усмерен на подсмевању Јефти Мишковићу, куму. Како је Јефта такође малограђанин и оптерећен звањима, титулама, признањима, лако ће упасти у замку Славкове игре мандарина. Славко/мандарин обећава ореден од Кинеског гувернера, али да се при том сваки пут кад изговори гувернерово име Јефта мора лупити лепезом по прсима. Манипулација се гардира током сценске ситуације до промене фокуса – појаве Персе. Из Станине тачке гледишта (супруга), која није упућена у договор, Јефтино млатаране лепезом изгледа као махнита радња. Ова ситуација недвосмислено одговара Проповој калсификацији подсмешљивог смеха. Део комике поред режије погледа јесте, за 20. век не баш инвентиван поступак, *говор у страну*.

Славко: Ја толико сум сад одушевљајиш за серпски свит, да имајиш овлаштењ од мој гувернер Чин-Чанг-Кве (*Јефта се удара*)

Стана (*за себе*): Ју, куку-леле, шта је моме Јефти?

(13; 1925: 26)

Комика заснована на необразованости, глупости театрализована је и у сцени сусрета Милорада Миодраговића (пожљеног зета за обе мајке) и Станине кћери Зорке. Желећи да остави добар утисак на Милорада и да га заведе, Зора посредо открива своју простоту, елементарно незнање (Кинези су за њу Црнци). Милорадов покушај да забашури Зоркину глупост, само имплицира нову, по обасцу комичке опруге (Бергсон). Ова ситуација је и добар пример вербално-ситуационе комике.

Милутин: Биће при вечери један одличан гост, Кинез.

Зорка: Ју, наопако – Црнац!

Милорад: Кинези нису Црнци, госпођице.

Зорка: Шта их знам ја, знам да сам учила у школи да су тамо негде у Африци.

Милорад: У Азији, госпођице, у Азији...

Зорка: Па тамо негде преко мора.

(9; 1925: 20-21)

Комика једночинке *Балска ноћ* утемељена је такође на игри манипулације. Најпре муж жели да се на превару измигољи и оде са пријатељима у женско друштво, види се са бившим симпатијама, да би, пошто се у гласном размишљању, медитацији, излануо пред женом, уследила њена противрадња. Анђелијина манипулација заснована је на сексуалности, алузивном, двосмисленом говору. Како муж жели у друштво и она ће отићи да се види са младићем Драгољубом који се скоро вратио из војске, представљајући га као брата од тетке. Најпре се јавља комичка ситуација инверзивног понављања (муж исто љубоморно коментарише).

Анђелија: Да видиш како се пролепшао, зачудио би се. Мишице су му као у пеливана цариградских (...) кажем ти, милина је погледати његов стас.

Миленко (*као оно пре Анђелија*): Таааако!

(1887: 358)

Одатле се наставља консекутивни ситуациони низ контрарадње (дражење мужевљевих чула, кокетовање, равнодушност), па се хумористичка театрализација усмерава на реакције мужа, савладаног мужајчком сујетом, који почиње да моли жену да не иде нигде

Посебан је случај са Чекићевом комедијом *Ноћ иза кулиса*. Њена хумористичка театрализација разликује се од свих комедија обухваћених овим истраживањем и на трагу је Чеховљеве комике. За критичаре Чекићево жанровско одређење („комедија у једном чину“) било је проблематично, па су ову једночинку тумачили као драму. Базична ситуација театрализова поступком *драме у драми* (искушавање, проверавање будуће невесте) семантизује иронију поимања живота, љубави – пораз идеализације. Тиме се, иако је радња смештена у 17. век, ова комедија утемљује у реалистичкој поетици.

5.0. ЗВЕЗДАСТИ заплет

Зездасти заплет уобичајен је у комедијама дисперзивне радње. У комедијама које се овде анализирају театрализован је с променљивим успехом. Структура звездастог заплета препознаје се у следећим комедијама: *Два весеља* (Милутин Илић), *Шпикуланти* (Михајло Милановић), *На позорници и у животу* (Милан Шевић), *Пола вина, пола воде, Пошто-пото посланик* (Коста Трифковић), *Конзул* (Лукијан Бранковић), *Проводације* (Милан Савић) и *Лихварка* (Драгутин Илић). Од споредних заплета издваја се интеграциони заплет комедије Лукијана Бранковића *Међу официрима*. Зездасти заплет разликује обично три субјекта, док се четири субјекта јављају у ретким примерима сложеног заплета (*Проводације*, *Конзул*). С друге стране има случајева укрштања само два субјекта. Реч је о структури укрштеног заплета, подврсти звездастог (*Пола вина, пола воде, Међу официрима, Два весеља, Шпикуланти*). Типична структура звездастог заплета јавља се само у комедијама *Пошто-пото посланик* (Коста Трифковић), *На позорници и у животу* (Милан Шевић) и *Лихварка* (Драгутин Илић).

У већни случајева дисперзивне радње ових комедија развијају широко засноване приче и активирају више субјекта. Више се не ради да одређени ликови наизменично попуњавају фигуру субјекта или да се наглашава позиција друге динамичке фигуре која надомешћује радњу блокираног субјекта (коректор, режисер). Илићева *Лихварка* издваја се ређе фокализоавном драмском причом и отвореним расплетом. Расплет сугерише, што је више одлика етапног заплета, могућности наставка радње, новог заплета. Иако је структурирано више субјекта, као уосталом и у лепезастом заплету, спољашњом и унутрашњом фокализацијом нису равноправно позициониране фигуре. Обично је једна фигура субјекат уједно и актант субјекат (дубинска структура) док су остали субјекти актанти противници. Линије радње субјеката пресецају се тако што једни другима стоје на путу остварења жеља, достизања циља, па се ликови јављају уједно и као препреке једни другима.

Извесне структурне сличности постоје и између звездастог и лепезастог заплета. Иако се и у звездастом могу апстраховати циљеви (женидба, на пример)

битна разлика је у томе што се линије радње субјекта преплићу, сукобљавају, док такав укрштај изостаје у лепезастом заплету, где су ликови независно устремљени ка истом циљу.

5.1. Експозиција звездастог заплета

Експозиције су (слично је и у лепезастом заплету) фокализоване и театризоване с променљивим успехом. Једночинке би требало да имају сведенију, директну експозицију, али има случајева да се и ту јаве одвојене експозиције (*Међу официрима*). С друге стране опширније експозиције нужне су јер треба да уведу у заплет барем два лика који попуњавају фигуре субјеката. Има комедија које, иако писане у првој деценији 20. века, користе уводни конвенционални монолог (*Шпикуланти*). Биографски уводни монолог није необичан за доба Косте Трифковића (*Пола вина, пола воде*) као ни стереотипан уводни монолог слуге (социјални положај, померена перспектива).

Директним експозицијама најпре се театризује препрека или проблемски чвор (истичу се основни љубавни односи). Потом се даљим развојем осветљавају карактери, сигнализира број и сложеност препрека, проблемских чворова. Не уведе се једновремено сви ликови који ће попунити фигуре субјекта, обично се касније уводи један лик-субјекат кључан за заплет. Појављивање ликова-субјекта праћено је амбијенталним сценама. Некада амбијентална сцена претходи проблемском чвору, препреци.

Једночинка *Два весеља* Милутин Илића отвара радњу, напуштајући конвенцију уводног монолога (разговор споредних ликова), директном експозицијом - свађом нефокализованих ликова. Након сценографске дидаскалије, следи аудитивна дидаскалија – гласови иза сцене Станке и Савке. У том делу ликови су лексикализовани без личних имена (први глас, други глас), а идентификација нефокализованих ликова препуштена је кћери Јелици. Њена епска тачка гледишта сведочи о свакодневној појави, односно догађају који се редовно понавља. Монолошким коментарима објашњава (облик метатеатралне распоућености лика) љубавни однос (заљубљеност). Супротно реалистичкој

поетици Милунов монолошки коментар, најављује радњу (изјава љубави). Убрзо се сазнаје да је мајка противна овој вези као и да отац нема ништа против свог калфе. Мајка Станка прва покреће питање Јеличине удаје, а Теша (отац) невољно пристаје да уда кћи за распикућу Славка Срећковића. Чести су коментаришући и рефлексивни монолози, који објашњавају, појашњавају радњу, намере ликова, што се може разумети с обзиром на то да је текст остао у рукопису, недовршен.

У другим директним експозицијама уводни епски монолог осветљава односе, препреку, проблемски чвор, а потом се иде ка театрализацији заплета. У *Шпикулантима* Михајла Милановића одмах се комички открива однос према женама (неповерење у женску интелигенцију). Истиче се како кћи Вукокосава уз помоћ мајке (Милица) скрива везу са Марком Васићем. Ово су честе проблемске ситуације у српској комедији да један родитељ има свог, а други свог фаворита, и редовно је жеља једног родитеља инспирисана интересом. Овде отац (Риста) гледа колико је младић богат, а у Илићевој једночинки мајка Стана. Важан мотив, који није ваљано искоришћен за комичке ситуације јесте поклапање имена - отац такође жели Марка, али Божића. Развој експозиције динамизује се режијом погледа – разговор, поверавање, заветовање младих угледа мајка Милица. Такође стереотипан увод разликује и Бранковићева комедија *Конзул* (биографски монолог слуге, јадање на социјални статус). Након тога сусретом слугу открива се важна информација/мотив да пуковник Сима Живић шаље букете удовици Анци. Потом се сазнаје да млади доктор права воли Милку. Већ ту се театризује проблемски чвор – или ће се отац оженити или кћи удати. За правац развоја заплета и расплет кључна је информација да Милош Симић успева од пуковника Живића извуче обећање да ће му дати своју кћи ако не буде неких сметњи. Експозицију уобличава појава конзула Ненада Обрадовића, сина пуковниковог пријатеља. Испоставиће се током ове комичке дуо сцене да је Ненад срео на путу неку веома лепу удовицу (открива се поредно да се ради о Анци, ривалски однос). Развој иде за тим да пажљиво изнијансира парове ликова, односно субјекте радње, укрштаје њихових тежњи које некад функционишу као озбиљне препреке. Зато је у оваквој типичној дисперзивној радњи изражена техника јукстапозиције.

Другачије је поступио Трифковић у својој изврсној једночинки *Пола вина, пола воде*⁸¹ где експозицију отвара биографски монолог (удовица Марија о свом неуспешном браку). Важан мотив изазивања судбине (Марија се заветовала да се неће више удавати) наговештава правац развоја. Недуго затим служавка Софка ће донети писмо од Лазе Поповића, који је обавештава да је заједнички рођак умро и оставио им новац, али под условом да се венчају. Тако експозиција преноси само оне информације које се непосредно тичу развоја заплета. Не развијају се ни односи, нема појашњења, биографских или елемената предрадње, који неће бити искоришћени у развоју заплета, односно који нису нужни за развој. Касније ће Милан Шевић покушати да слично структурира своју једночинку *На позорници и у животу*. Основни проблем ове директне експозиције јесу наглашени поступци епизације (говори за себе функционишу као ток мисли, коментар лика, ситуације, преиспитивање). Радњу отвара контекстуализован дијалог сплеткашице Петровићке и адвоката Душана. Театрализује се патријархални комуникацијски код приликом распитивања о Душановој женидби (ширење гласина). У говору за себе Душан открива да му се допада Смиљка. Након иницијативне ситуације откривају се основни односи (мајка удесила да Душан и Смиља заједно спремају представу), затим претензије удовице Поповић за коју ради сплеткашица Петровићка. Једино се успешно театрализује игра надмудривања (ко је тобожња вереница).

Брзо кретање фигура ка препереци и иницијативној ситуацији театрализована је и у недовршеној Трифковићевој комедији *Пошто-пото посланик*. Радња се отвара амбијенталном сценом, наглашеним мирним стабилним поретком – театрализује се редовна породична ситуација после ручка, отац Поповић задиркује кћи Евицу због Милана у ког је потајно заљубљена. Потом се покрене већ другачији разговор између Поповића и Јеце, жене, због његовог ленствовања у пензији, а успут се сазнаје да она благо преферира Јазавца као будућег зета (материјални разлози). Дневне новине, односно вест о збивању у парламенту (утицају посланика) побуди амбицију у Јеци да и њен муж постане посланик. Након иницијативне ситуације постепено се богати интеракцијски однос. Посете

⁸¹ Овде скрећем пажњу да се ради о оригиналном тексту иако је приговарано да због система прерушавања газда и слугу, те ситуација искушавања ова једночинка представља прераду Маривоове комедије *Игра љубави и случаја*.

пријатеља су редовне, као и дружење младих. Касније ће се тек активирати трећа фигура субјекта – Јазавац.

Одвојене експозиције препознају се у Савићевој комедији *Проводације*, Илићевој *Лихварки* и Бранковићевој једночинки *Међу официрима*. Овде се не ради о одвојеним експозицијама које заузимају знатан део радње као у линераним заплетима. Театрализује се амбијенталним сценама стабилан поредак, постепено се дефинишу односи ликова. Тако у Савићевој комедији најпре се сазнаје о банчењу Радићкиног сина Веселина (комичко поређење са калуђерима). Јављају се коментаришуће, описне тачке гледишта у функцији карактеризације са стране. Из Радићкине тачке гледишта негативно се квалификује Рајко, као неко ко јој квари дете, наводи на алкохол. Међутим, супротна вредносна Даничина тачка гледишта (брани Рајка пред мајком) указује на постојање емотивног односа. Уједно се у Даничиној одбрани Рајка открива да аброноша Симка шири гласине о њему. Супротним тачкама гледишта (појава сплеткашице Симке) театрализује се црно-бели портрет ликова. Тако из тачке гледишта Манојла, Радићкиног брата, следи опис ликова, физичке реакције, психолошка стања. Посредно се сазнаје да је Манојло на старни Рајка и Данице, као и степен покондирености Радићке, малограђанке која тражи богатог и угледног зета и помало се стиди свог брата. Експозиционе информације реалистички посредно се прослеђују, па се о односима ликова сазнаје из контекста ситуације, дијалога, али су информације, реплике опширније (нису све нужне за заплет).

Радићка: Да! Знамо ми то већ како бива. У чаше они гледе, а не у књиге, и вином пуне главе, а не науком.

Даница: Али, мајко, ако не знаш зацело, зашто да их осудиш.

Радићка: Немој ме дражити. Уосталом, зашто се заузимаш тако живо за тог Рајка?

Даница: Та ја се не заузимам, ја само кажем.

Радићка: Немој ти казати ништа, биће најпаветније. Рајко је позната бекрија.

Даница: Њега мрзи фрајла Симка, и она ти доноси све такве гласове.

(I, 1; 1884: 5)

Бранковићева једночинка *Међу официрима* разликује типичну реалистичку одвојену експозицију којом се постепено сазнаје однос ликова. Радња се отвара динамички контекстуализованим дијалогом Сиде (удовица, газдарица) и Анђе (удовице). Посредно се преноси да је Сида издала студентима собе, да се често друштво окупља, пије, прави неред. Након те амбијенталне ситуације, открива се да је Љуба (подстанар) успешно положио испит за официра. Међутим, његови другари, који још не знају да је Љуба положио испит, јаве телеграмом његовом стрицу Вељку Милићу не би ли овај послао новац. Након ове иницијативне ситуације (шtos Љубиних другара), којом се такође упознају односи, открива се да је удовица Анђа била у неког давно заљубљена, да је стриц Вељко волео неку девојку, као и да се противи да Љубин друг Бранко узме његову кћи Меланију за жену.

Одвојена експозиција *Лихварке* отвара се конвенцијом разговора слугу. Током ситуације удварања Стевана и Анке драмски посредно откривају се основни подаци предстојећег заплета (газдарица Савићка се очекује из бање). Међутим, најпре се Анкиним монолошким коментаром открива портрет газдарице (лихварка, тврдица). Ситуацијама се осветљавају вишеструки односи ликова. За ту прилику користи се динамичка ситуација покрета – долазак госпође Савићке и њене нећака из бање. Посебно је важна драмски развијена амбијентална ситуација где се театрализују Савићка и Ставре, богати трговац, као партнери (дају новац под интерес). Уједно се амбијенталном ситуацијом откривају карактери, намере ликова (Савићка је у бањи неког упознала; Ставре жели њену нећаку да ожени, а Савићка посредује). Извештава се о покренутом заплету, где је нагласак на току развоја (Неко је Савићки убацио љубавно писамце кроз прозор воза, заказао састанак, Савићка је у бањи убеђивала своју нећаку Јелену да се уда за Ставру). Театрализује се потом и амбијентална ситуација позајмице новца (превара, висока камата) младићима, и та линија радње остаје недовољно искоришћена током заплета. Спољашњом фокализацијом узет је већ почетак развоја заплета, стога одвојена експозиција има и ретроспективни карактер а уједно се простира и на следеће фазе развоја.

5.2. Иницирање развоја звездастог заплета

Слично спиралном заплету и у структури лепезастог заплета приметна је тесна веза директне експозиције и прве фазе заплета и наравно покретачкоих момената (иницијативна ситуација, окидачи). И након прве фазе заплета присутне су експозиционе информације, којима се усложњавају проблемски чворови, акцентују препреке. Лепезасти запет нарочито рачуна на комичку напетост те се стога театрализују сложени односи ликова. Следећа важна карактеристика ових заплета јесу обично два покретачка момента, што је и очекивано с обзиром на више субјеката.

У Трифковићевим комедијама *Пола вина, пола воде* и *Пошто-пото посланик* лепезасти заплети различито се покрећу што је условљено бројем субјекта. Будући да једночинка *Пола вина, пола воде* има само два субјекта (укрштене радње) заплет се покреће опробаним комедиографским средством – писмом. Једновремено се сазнаје и проблемски чвор (уколико обоје пристану на брак, добиће цео иметак/наслеђе; уколико само једна страна пристане на брак, она ће и добити половину новца, а друга остаје без наследства). Динамички развој овог Трифковићевог заплета одваја га од спиралне структуре, планским циљевима Марије Петровићке и Лазе Поповића. Обоје желе да дођу до своје половине наследства, а при том избегну брак. Тако се активирају две фигуре субјекта. Поред техничког поступка окидача (писмо), јавља се техника тајхоскопског погледа (иницијативна ситуација). Након што је собарица Софија угледала кроз прозор госте, предлаже газдарици Марији да замене улоге, не би ли преваром дошле до новца. Већ у својој незавршеној комедији *Пошто-пото посланик* Трифковић је конципирао неколико активних ликова, који попуњавају фигуре субјеката. У овој комедији за развој заплета користи се домино-ефекат. Сценске ситуације пројектоване су контекстуализацијом – једна мисао, реплика шлагворт је наредној реплици, односно асоцијативном развоју. Најпре Поповић прочита вест из мађарског парламента (потенцијална моћ посланика), што покрене Јецу на размишљање да њен муж постане посланик. Након одбијања те помисли, долазе у посету пријатељ Петровић и његов син Милан, који нехотице испровоцирају

Поповића да одбачену женину идеју грчевито, из ината прихвати. За развој заплета важно је указати да се још не театрализује зашто је Поповић неподесан за кандидата поред тога што већ постоји српски кандидат. Разлози ће се посредно открити током развоја, односно кампање, агитације (необразованост, плашљивост, неспособност). Стога је мотивационо оправдано (оправдано са становишта драмског начина театрализације, не толико што се тиче самоспознаје лика) што Поповић жучно реагује тражећи да му се објасни зашто је непогодан за кандидата. Иницијативна ситуација заснова се на страсти и сујети ликова. Међутим, најпре се активира фигура ОКИДАЧ коју попуњава жена Јеца и која ће домино-ефектом испровоцирати нову иницијативну ситуацију. Сценске ситуације се домино-ефектом аранжирају као у спиралном заплету – пренос вести (зашто се споречкао са женом) постепено прераста у озбиљан сукоб пријатеља који укључује и забрану виђања младима (комичка техника грудве снега).

Јеца: Али, драги пријатељу, ко зашто он не би био посланик.

Поповић: Зато што нећу.

Петровић: Па све и да хоћеш, није то за тебе.

Поповић: Па да, није за мене, јер нећу.

Петровић: Ниси ме разумео, велим, све и да хоћеш, није за тебе.

(I, 4; 2005: 209)

Иницијативне ситуације погодне у за брзо отварање укршетних радњи субјеката. Контекстуализација дијалога у Шевичевој једночинки *На позорници и у животу* разликује се од покретачког момента комедије *Пошто-пото посланик*. У овој једночинки Петровићка долази код адвоката Душана желећи најпре да испита да ли се он заиста жени, потом да провадацише. Заплет се покреће спонтано, непосредно тако што Душан подржи тобожње гласине о својој женидби. Театрализација иницијативне ситуације иде преко смене дијалога и говора за себе, који су експозиционог карактера (откривање жеља, намера, поступака). Након лажи да се жени, следи обостано искушавање (комика обостраног лагања, незнања). Ова ситуација покреће Душана – намера да жељу спроведе у дело, односно запроси Смиљу. Међутим, иницијативна ситуација прекидана је другим ситуацијама (јукстапозиција) тако да се она суштински заокружује тек са тринаестом појавом.

Душан: Дакле, госпо, шта судите о њојзи? (*За себе*) Само да ми је знати на коју мисли!

Петровићка (*За себе*): Помози ми сад моје хваљено оштроумље! (*Гласно*) госпођица, госпођица, - но, хвала буди Богу, та сад ми никако не пада њезино име на ум, ране моје, годпођица – та, помозите ми рећи.

(2; 1886: 10)

У изразито сложенем лепезастом заплету, као што је комедија *Конзул*, посебно се театрализује покретање радње сваке фигуре субјекта. Већ је у експозицији театрализован проблемски чвор – адвокат Милош воли Милку, кћи пуковника Симе Живића који жели да ожени Милошеву сестру, удовицу Анку. Прва иницијативна ситуација заснива се на комичком средству погодбе. Овде један лик пристаје на погодбу уверен да ће друга страна упасти у своју замку, што је комички сигнал погрешне процене. Адвокат Милош околишним путем пуковнику Симићу предочи проблем (његова жеља сметња је младима), а потом му измами обећање да ће му дати кћи ако не буде сметњи. Након ове иницијативне ситуације следи активирање ОКИДАЧА. Појава новог лика, Ненада Обрадовића, који ће попунити нову фигуру субјекта, прислиће да пуковника на конкретнију радњу. Наиме, Ненад/конзул саопшти да је у возу упознао лепу девојку, а пуковник по опису закључи да се ради о Анки, и жели да га се што пре реши.

Фигура окидач употребљена је и у Савићевој комедији *Проводације*. Аброноша Симка нуди Радићки за зета свог рођака Илију. Потом следи комичка ситуација сегмент радње – посета Илије и Симке, Манојлова спрдња са неумешним, неотесаним Илијом. Кључну иницијативну ситуацију обележава појава Севера, као главног регулатора заплета. Северова жеља кристалише се током амбијенталне сцене другог чина (распиткивање код посластичара о Радићки). Спорији развој, разлагање иницијативне ситуације, па активирање фигуре окидач, указује и на проблем театрализације лепезастог заплета, односно неумешности аутора, као што је приметно и у Илићевој комедији *Два весеља*. Заплет се ту покреће тек крајем првог чина, након опширне ситуације причања, пошто Милун (блокиран субјекат) пренесе гласину Мати Оштроперићу да је удовица Савка бацила око на богатог наследника Славка Срећковића. До кључне информације

долази се контекстуализацијом дијалога. Милун се жали да Јеличина мајка хоће да је уда управо за Срећка, па открије да се Срећко загледао и у удовицу.

Милун: Кад може да се загледа Савку, зашто не би у Јелицу? Ваљда се човек решио на женидбу?

Мата (*скочи као опарен*): Шта ти то говориш, море? Коју удовицу Савку? Да ниси можда полудио?

Милун: Па комшиницу... удовицу...

Мата: Знаш ли да ћу те за гушу, ако случајно слажеш.?

Милун: А као: зашто бих те лагао? Између ње и моје газдрице читава кошија која ће Славка уграбити: Савка за себе, а газдарица за своју кћер.

Мата: Врло ласно може бити! Ама, зар она мене да превари? Мала је она за тако велика посла! Нисам ја њен покојник.

(I, 3; 2003: 390)

Развој заплета покреће Матина намера да удовицу Савку задржи за себе, док му је Милунова жеља узгредна. Међутим, прва иницијативна ситуација *Два весеља* далеко је драмски успелија. Након што је добила дозволу да изабере зета, односно да улови Срећка, мајка Станка тражи од свог калфе Милуна да посредују у проводацисању. Театрализују се два комуникациона нивоа (забуна) посебне сематичке вредности – постављањем таквог задатка непосредно и грубо се саопштава да Јелица неће бити његова.

Техничко средство окидач може бити бити театрализовано споредним комуникацијским каналима (ситуације причања, амбијентална ситуација, извештај о намерама) као у *Лихварки*. Поред Ставрове жеље да добије за жену Савићкину нећаку Јелену, окидач радње звездастог заплета јесте неочекивани сусрет, односно убачено љубавно писамце у Савићкин и Јеленин купе. Заплет се покреће епизацијом (Савићка у монологу се подсећа да треба да обеси мараму о прозора као уговорени знак за младића Павла). Наредна, драмски развијена ситуација, јесте кад Павле, који је заљубљен у Јелену, у брзини да Ставре не види стрпа њену папучу у свој џеп. Већ у том делу скициране су основне жеље ликова: Ставре и Павле желе Јелену, а Павла жели Савићка. Завездасти заплет поставља се на базичној ситуацији забуне (Савићка и Јелена су имењакиње, писмо је било управљено Јелени) а развој

на градњи и разградњи ситуационих троуглова. Из те ситуације забуне, априорног закључивања генерише се примарни сукоб. Писмо је важно техничко средство покретња и динамичког развоја заплета, као уосталом и у многим комедијама, после Трифковића. Покретање интеграционог заплета комедије *Међу официрима* такође је сведено на техничко средство – писмо. Јавља се техника режије погледа која ће бити важна за потоњи развој заплета. Анђа, открива се постепено, некад је била у вези са Љубиним стрицем, па тајно чита његова писма.

У комедијама где је у директној експозицији постављен проблемски чвор или препрека (јасно дефинисане жеље, сучељене намере) развој заплета зависи и од додатне радње/поступка одређеног лика. Тако у *Шпикулантима*, након театрализације препреке (супротстављених жеља оца на једној страни и мајке, кћери, младића на другој) тек у 14. сцени немотивисано појављује се у радњи Митар, Марков друг, и жели да помогне сплетком (исценираће Маркову смрт). Дотадашње радње осветљавају односе, део су карактеризације (директне или са стране), као што је ситуација сукобљавања родитеља око будућег младожење.

Милица: Наш Марко ашикује с Вукосавом, чак проси је, а твј Марко не гледа на Вукосаву, већ на миразушу. (...)

(2; 190?: 7)

Женина оптужба једноставно најављује поступак „очевог“ Марка – директно тражење мираза. Комички далеко успелије било би да је праве своје намере Марко Божић прикрио пред Ристом Сарићем (отац).

Изузев код Трифковића, у свим наведеним комедијама, приметан је проблем драмске технике, односно у овом случају конструисања иницијативне ситуације, покретања развоја заплета. Више активних ликова који попуњавају фигуре субјеката, више самим тим сукобљених/укрштених линија радње нису се могле ваљано развити, нити исцрпсти, искористити ситуациони потенцијал. Најпре једночинке, али и дуже комедије, као Савићеве *Проводације* имају проблем са епизодним дигресијама.

5.3. Драмска фокализација звездастог заплета

У већини ових комедија уочава се разграната предрадња, која је кључна за развој заплета. Отуда и развијене експозиције којима се осветљавају, објашњавају односи ликова и препреке. Драмска прича може бити гушћа, али опет не толико зависна од предрадње као што је случај са Трифковићевом комедијом *Пошто-пото посланик*. Структура звездастог заплета (као и лепезастог) захтева посебно фокализовану драмску причу. Треба оправдати жељу, намеру, радњу сваког лика који попуњава фигуру субјекта, такође избрати оне ситуације или ситуацију која сучељава, укршта радње субјеката. Систем мотивације овде је итекако важан, али се негде, поготово амбијенталним сценама, драмска прича проширује управо преко развијања биографија ликова, нарочито карактера. Требало би развијати само оне карактерне особине које су у функцији заплета, односно жеље, намере, радње лика и препрека, драмских чворова. Звездасти заплет такође не разликује развијен ритам преокрета, али укључује комичку напетост преко покушаја да одређени субјекат дође до циља. Бројније ситуације преокрета и комичке напетости запажају се само у Илићевој *Лихварки*. Следећа важна одлика јесу ситуације сегменти радње којих је више у односу на линерани заплет, и често су јукстапониране, укрштене.

Трифковићева комедија *Пошто-пото посланик* своди предрадњу само на редовне посете, дружења Петровића и Поповића, затим и на љубав њихове деце Милана и Евице. Цео даљи развој подређен је драмској прогресији. Важна тачка заплета налази се у експозиционој информацији да мајка/жена Јеца жели за зета Јазавца јер је имућан. Прва фаза заплета фокализује посету пријатеља, „стабилан и складан поредак“ (Фрај), и сукоб који ће се изненада развити због кандидатуре. Унутар те сцене (4) јавља се нова ситуација сегмент радње (промена односа), најавна забране младима да се виђају, препрека вези. Следећа ситуација сегмент радње театризована је монтажним поступком. Тек што су се посвађали Поповић и Петровић наиђе Јазавец да позове Поповића на седницу поводом избора. Да није остала у рукопису вероватно би ова завршна ситуација другог чина (6. појава) била редукована, сведена на комички учинак и развој карактера. Други чин отвара нова амбијентална ситуација (отац и кћи) без битнијег утицаја на радњу, да би се потом

фокализовала кључна ситуација сегмент радње разложена сценским ситуацијама комичког разговора глувих Јазавца и Поповића. Поповић покушава да прочита говор, Јазавец да саопшти да му је стало до Евице, па склапање погодбе – ако Поповић постане посланик, Јазавец ће добити његову кћи Евицу.

Поповић: Па добро дакле, ви ћете добити моју кћер...

Јазавец: А ви ћете, поштовани пријатељу и оче, бити посланик...

(II, 4; 2005: 217)

Радња се убрзава одлуком Јеце да агитује за мужа (наредна ситуација сегмент радње), а ниво напетости подиже се Милановом посетом (пренос вести да је Евица готово испрошена). Нови ниво комичке напетости театрализује се техником епизације – Поповић, Јазавец посредно извештавају о исмевању кандидатуре, говора, потом се преноси новински чланак, који се сатирички разобличава Поповићеву кандидатуру. Нова значајна ситуација сегмент радње јесте долазак Петровића и Милана у покушају да га одговоре да се не брука и не расипа гласове. Након дефинитивне заваде, неуспелог покушаја Милана да сачува позицију, следи потенцирање препреке, наредном ситуацијом – мајка најпре убеђује, потом захтева од Евице да се уда за Јазавца. У кулминацији фокализују се ситуације извештавања о избору – опречне вести о Поповићевом избору (Милан, Јазавец).

Спољашњом фокализацијом, дакле, театрализоване су следеће линије радње: Поповић жели да постане посланик јер то жели и његова жена, Јазавец жели да се окористи и дође до његове кћери, а Милан жели Евицу (и она њега). Одатле се развијају усмерења ка општим циљевима: углед, посланство, женидба. За структуру заплета кључна је базична ситуација, проблемски чвор – избор посланика, који укршта жељ/ликове око различитих циљева/интереса. Од избора зависи Миланова и Евичина веза, затим Јазавцева жеља, као и однос Поповића и Петровића. Ситуације сегменти радње могу се сажети и на следећи начин: Поповићева жеља да се кандидује, потом намера, склапање савеза са Јазавцем, свађа са пријатељем, отказивање веридбе/забрана виђања, агитација (скривена радња), покушај измирења. Радња се директно позиционира у односу на Поповића,

тако да и унутрашњи фокус, иако скреће ка другим субјектима (Јазавац, Милан) примарно је везан за Поповића.

У ранијој Трифковићевој једночинки *Пола вина, пола воде* театрализација је објективистичка. Унутрашња фокализација је променљива (наизменично фокализује парове ликова). Овде су ситуације сегменти радње згуснуте, сведене на однос ликова, жеље, намере, сценске чинове. Тако прва фаза заплета, односно ситуација сегмент радње јесте појава Лазе и слуге Јована. Усласком на сцену театрализује се чин прерушавања, напетост између ликова, изношење плана. Уједно се театрализује комичка ситуација узајамне преваре. Марија се прерушава у своју слушкињу, као што то на сцени чини Лаза у свог слугу. Обоје имају исти план, не допасти се другој страни, а пристати на брак и тако обезбедити половину наследства. Слуге треба својим недоличним понашањем, карикирањем тобожњих мана да испровоцирају негативан одговор. Међутим, како су обоје дошли на исту идеју и Маријин и Лазин план је онемогућен. Следећа кључна ситуација сегмент радње је сусрет прерушене Марије и Лазе. Одатле се паралелним развојем, укрштајем линија радње подиже комичка напетост, нарочито у кулминативној ситуацији кад се слуге у улози газда потврдно писмено изјашњавају (пристанак на брак), па до граничне ситуације сегмента радње – препознавање ликова, односно Лазе и Марије. Вештина театрализације препознаје се у начину на који се решава проблем паралелне радње, транзитног простора (промена конфигурације). Већ у трећој појави јавља се пресупозиција, контекстуализација дијалога (драмско отварање сцене). Знање публике/читалаца подређено је знању ликова. На сцену долазе Лаза Поповић и слуга Јован расправљајући се. Двосмисленост расправе заводи на закључак/помисао да Лаза жели да се жени, а слуга га одговара.

Поповић (*Улазећи*): Ја ти кажем да хоћу!

Јован (*Носи пртљаг на глави*): Ама, господине!

Поповић: Ни речи више!

Јован: Та јесте ли Ви паметни?

Поповића (*Срдито*): Језик за зубе! То је моја брига.

(3; 189?: 13)

Једночинке *Шпикуланти* и *На позорници и у животу* фокализују више субјеката, али мало ситуација у којима ће они деловати. Нарочито то важи за Милановићеве *Шпикуланте*. У овој једночинки присутне су и техничке омашке као она са тајхоскопским погледом унутар рефлексивног монолога у 7. сцени. Тајхоскопски поглед стилизован је по обрасцу класичне најаве и описа лика. Театрализује се сусрет, разговор младих/Марка и Вукосаве кроз прозор, а да се сценографском дидаскалијом није навело где се прозор налази, већ само да је Марко извирио.

Вукосава: (...) Мој бабо је милостиван, зна он да сам ја његова јединица, неће он мене у несрећу! (*Трже се*) Неко прође испод прозора. Да није мој Марко, мој добри Маркица? (*Приђе прозору*) Јест он, жива ми мама! (*Отвори прозор, а на прозору се указа глава Маркова*).

(7; 190?: 11)

Кључна ситуација сегмент радње (долазак Митра; намера да се подвали Ристи Марковом лажном смрћу/тровањем јер му није дао кћер). У наредној ситуацији (2) након поновне неуспеле просидбе, Марко испије бочицу воде, отакле следи јукстапонирано ситуација са Марком Божићем и Ристом – отворено погађање око мираза (3). Потом се сукцесивно фокализује ситуација глуме мртваца – (донет мртвачки сандук) и откривање Митрове сплетке – Риста ће морати да плати због тобожњег Марковог самоубиства (трошкови спровода). Једини тобоже излаз јесте да венча своју кћер Вукосаву за „мртвог Марка“ (4).

Ристо (*ухвати се рукама за главу*): Јао, брате, Митре, моје муке и моје несреће! (*за себе*) сад ћу и са судом имати пола.

Митар: Е, бели, није ти лако! (*за себе*) Тешко искушење.

Ристо: Па шта сад да радим, по Богу си ми брат.?

Митар: Ништа друго, него вјенчати Вукосаву за Марка.

Ристо: зар живе са мртвијем вјенчавати? Гдје си то видио, болан?

итар: Види се да ниси модеран (...)

(21; 190?: 32)

Спољашњом фокализацијом драмска прича је постављена у односу на Марка, док је у објекату фокализације Риста и то преко ситуација односа према женама (уводни информативни монолог), сукоб са женом, па ситуација самоспознаје, погрешне процене свог фаворита Марка Божића. Развој заплета усмерен је ка базичној ситуацији глуме мртваца/подвале. Спољашњом фокализацијом изабране су претежно ситуације причања/приповедања, којима се акцентује препрека, и делимична сукобљеност интереса. Пропуштена је прилика да се искориости комички потенцијал личних имена (Марко Божић и Марко Васић), затим, интерес, односно мираз који Васић ставља на прво место.

Спољашња фокализација у Шевићевој једночинки *На позорници и у животу*, већ нуди већи број драмских ситуација. Међутим, овде је већи проблем што је драмска прича шире заснована, па грађа превазилази форму једночинке. Због тога се у појединим сценама јављају споредни комуникацијски канали - експликационе реплике, нарочито монологзи и говори за себе. Деловима драмске приче припада:

- Поповићкина заинтересованост за Душана Павловића, адвоката (предрадња),

- Поповићка потом ангажује и проводацику удовицу Савету Петровићку не би ли јој довела Душана. При том јој је обећала богату награду (предрадња),

- Даница, Смиљкина мајка, удесила је да Смиљка и Душан заједно спремају представу, буду партнери (предрадња).

- Отац Милутин Станић углавном је небрижан према кћериној удаји, већ је посредно отерао неколико просаца (предрадња).

- Мајка Даница је и раније покушавала да улови мужа за кћер, па је тако покушала да је уда за трговца Костића, не знајући да је већ ожењен (део драмске приче),

- Даница се плаши да им и Душан не измакне (сценска радња).

- Савета покушава да испита да ли је Душан заинтересован за Смиљку (сценска радња),

- Савета је у дослуху са Поповићком којој Душан води процес; уговорили су вечеру у њеном дому (скривена радња),

- Савета шири глас, удовица Поповићка ју је упутила да искуша Смиљкиног оца; сплеткари да је Душан испросио Смиљку (скривена радња),

- Душан и Смиљка спремају представу (скривена, па сценска радња).

Како се заплет конституише, развија, то се смањује значај догађаја, делова драмске приче, а појачава драмска прогресија. Заплет се заснива на две базичне ситуације, односно сегментима радње – просидба кроз игру улоге и раскринкавање Даничине тобожње пријатељице, проводацике Савете. Иницијативна ситуација искушавања Душана (покушај да се открије да ли воли Смиљку, изабере начин како да га склони ка удовици Поповићки) обележавају бројни говори за себе. Промена кофигурације театрализује се конвенционалним најавама лика, али јавља се и мотивисан монтажни поступак. Разговор, искушавање прекида изненадни долазак Смиљке, што Савета користи да напусти собу и најави сусрет са Даницом и ново испитивање.

Петровићка: Добар дан, рано моја, а је л' ти мати код куће?

Смиљка: Ено је тамо у другој соби са шваљом.

Петровићка (*за себе*): Идем да и њу испитам (...)

(2; 1886: 11)

Ситуације искушавања мајке Данице театрализују се по обрасцу патријархалног система комуникације - тобожња оптужба како ништа не зна о Смиљиној удаји, знак је да јој Даница открије истину (5. појава). Јукастапонира јој се ситуација сегмент радње – расправа мужа и жене (Станићи) о Смиљиној удаји (Даница је одлучила да се заузме за кћи). Ситуација искушавања (Петровићка – Станић) наставља се сукцесивно комичким поступком *разговора глувих* (Станић не жели да разговара, чита новине, немарно одговара). Нова ситуација сегмент радње театрализује се сусретом Петровићке и Душана (сазнала је којом се жени), али овде се јавља први преокрет – Душан демантује гласину. Петровићка му суптилно нуди бољу партију, односно удовицу Поповић и он пристаје да оде на вечеру. Одатле се последично развија нова ситуација/базична просидба преко игре улоге у *драми у драми* (14., 15., 16. појава). Петровићкина радња покреће га да се коначно одлучи и изјави љубав Смиљки током пробе представе. Пажљиво се употребаљава техника режије погледа. Унутрашња фокализација током „пробе“, односно изјаве љубави

измешта се у правцу оца Станића и подижући ниво напетости – ишчекивање Станићеве реакције.

Станић (*Укаже се на својим вратима, види приказ и изненађено застане*)

Душан (*Ухвативши је за руку*): О, Смиљка, ја те љубим и на позорници и у животу! Сађи и ти за часак с позорнице, али реци ми и у животу оно, што на позорници. Ти ме љубиш, је ли да ме љубиш?

Смиљка (*Падне му у наручје*): Љубим те!

(*Кратка почивка*)

Душан (*Тргне се заједно са Смиљком видећи Станића где им се полако приближује. За мало се прибере и приступи му*)

(16; 1886: 37)

Чести рефлексивни монолози функционишу и као коментари претходних ситуација, намера, поступака других ликова (Станићева огорченост према Петровићки, бојазан да му кћи не изнесе на глас). У Милановићевим *Шпикулантима*, коментаришући, рефлексивни монолози доминирају над драмским ситуацијама. Зато су ликови-субјекти заплета остали недовољно развијени, нарочито њихве намере, радње нису довољно ситуационо театризоване.

Милутин Илић (*Два весела*), нарочито Лукијан Бранковић у својим комедијама од два чина успевају да превазиђу проблем структурирања драмских ситуација. Скоковитом унутрашњом фокализацијом и утишавањем реплика, театризује се комичка напетост између скривене и сценске радње *Два весела* (свађа Станке и удовице Савке). Прва иницијативна ситуација, уједно и ситуација сегмент радње (1) театризује стереотипну изјаву љубави (просидба). У Илићевој комедији проблем није фокализовање догађаја, односа који немају ситуациони потенцијал, већ неселективан избор ситуација. Тако је радња заплета могла почети без изјаве љубави, заветовања, што би било део предрадње. Међутим, наредна појава сукцесивно аранжира ситуацију преговарања мужа и жене - повлачење оца Теше, препуштање жени да се побрине за удају кћери за богатог наследника Славка Срећковића (2). Динамички мотив конвенцијално најављује пораз Станкине тежње (калфа Милун биће само нужан избор за зета). Милунова намера да ипак

запроси Јеличину руку од Станке (3) ретко је успело таетрализована (преократње ситуационе основе, наметање воље, различити комуникациони нивои, обрт).

Станка: (...) Ти знаш да ми ван Јелице немамо детета. Она нам је све и сва.

Милун (*себи*): Почиње! Дошло ми је да јој руке пољубим.

Станка: Она је већ стигла на удају, па ето, ја мислим да сам нашла прилику –

Милун (*стидљиво обара очи и криши руке*): Благодарим, газдарице!

Станка (*мери га оштро*): Како? На чему? Ако свршиш добро поса, ја ћу теби бити благодарна.

Милун (*зачуђен*): Какав поса?

Станка: Разговарала сам се с газдом, па смо се сложили, да би за нашу Јелицу као понајбоља прилика био Славко –

(I, 2; 2003: 386)

Потом се спољашњом фокализацијом непотребно активира елипса (прошло је две недеље од ангажмана Милуна), јер нема битног утицаја на радњу, али је део реалистичког поетичког система. Важна наредна ситуација сегмент радње јесте Милуново јадање Мати и откривање гласине да је и удовица Савка бацила око на Срећковића (4). (Уводна сцена није ситуација сегмент радње – сусрет старих пријатеља, обавештавање о пређашњем животу). У другом чину театрализује се илустративна ситуација сегмент радње које нема суштинског утицаја по развој заплета (Матино подваљивање Славку, каишарење). Кључна радња заплета, односно базична ситуација (5) најављује се монологом (сплетка, певање под прозором; план да Савка проспе канту воде Славку за врат). Из базичне ситуације развија се комички преокрет (кофу воде добио је Мата) и консекутивно нова ситуација – Славко и остали гађају Тешине прозоре, убеђени да је вода дошла из његове куће (6). Долазак патроле и хапшење (7), потом Тешина јарост, поновно активирање елипсе (прошло два дана) директно се отвара ка расплету (гранична ситуација). Да нема назнака, епске технике, не би се сценски ни приметили временски протоци током заплета.

Бранковићеве комедије имају богату предрадњу, али је сценска прогресија неоптерећена драмском причом. Све то не значи да су све његове комедије успело театрализоване. Ни Бранковић се није ослободио споредних комуникацијских

канала (нарочито у делу експикације радње од стране појединих ликова). Комедија *Међу официрима*, већ у експозицији износи све делове драмске приче:

- Вељко Милић, Љубин стриц, давно је био у вези са удовицом Анђом Вражићком, али из одређених разлога није дошло до брака.

- Анђа понекад чита Вељкова писма упућена Љубомиру.

- Љубомир Мицић, студент, полаже за официра; свом пријатељу Недељку подвали тако што је телеграфисао његовом стрицу да се Недељко разболео, не би ли дошли до новца.

- Меланија, Вељкова кћи, и Бранко су у вези, томе се нарочито отац противи.

Сценска радња почиње намером Љубиних другара да слањем вести Љубином стрицу добију што пре новац за пиће. Иницијативна ситуација јесте Љубина лаж да је тобоже пао испит. Одатле, кад се зна да ће Веља доћи, Љубини пријатељи спремају улоге официра не би ли извели представу Љубиног славља (1). Потом следи игра улога пред Вељком (2), покушај Пелагије, Вељкове сестре, да освоји Милоја, Љубиног друга (3). Кључна ситуација сегмент радње за заплет јесте сусрет Анђе и Вељка, поновно удварање (4). Успешно се театрализује монтажни поступак, променом унутрашње фокализације, утишавањем говора.

Пелагија: Ја, ја, што се љубави тиче, ја бих само могла љубити човека, који је храбар, који – *(спазивши Бранка и Меланију, срдито за себе)* баш ни пре, ни после!

Милоје *(У исто време, за себе)*: Хвала Богу!

(I, 4; 1921: 29)

Јавља се тајхоскопски поглед кроз врата у другу собу, чиме се омогућава мотивисано кретање ликова транзитним простором. За разлику од других комедија овде се театрализација приче поставља у односу на Љубину позицију иако је нестабилним унутрашњим фокусом објективистички театрализован заплет. Издваја се неколико линија радње, а комички учинак као и комичка напетост заснива се на различитим нивоима знања. Љуба намерно држи своје пријатеље у заблуди да није положио испит. Анђа обмањује Вељка да је удата, а Милоје силом прилика игра улогу пуковника што је пресудно за Пелагијину радњу (ловљење мужа).

У другој својој комедији *Конзул* јавља се исти принцип селекције догађаја из драмске приче. Сценски се обрађују само оне информације релевантне за заплет. Фокализује се ситуација која се понавља – пуковник шаље букете удовици Анци. Прва већа ситуација сегмент заплета јесте сучељавање пуковника и Милоша Симића (препрека љубави младих). Јукстапонира јој се наредна иницијативна ситуација (намера конзула Ненада Обрадовића да ипак пронађе тајанствену удовицу из воза). Нова ситуација јесте (3) пуковников покушај да конзулу наметне младу девојку Олгу. Сукоб Милоша и Анке, кључан је за нови комички преокрет (4). Анка са своје стране пуковникове букете другачије тумачи. Потом се театрализује да је и она заинтересована за тајанственог путника. Нова, готово изолована јукстапозицијом, јесте ситуација кад Аца Симић (отац) затекне Олгу и Богдана како се љубе. Потом се комичка напетост подиже информацијом да Олгу желе да удају за конзула, а Савета, Ацина сестра, намерава да испроси Анку за пуковника. Експикациони и антиципативни монолози (пуковник, конзул) најављују паравац расплета. У граничној ситуацији долази до новог обрта – препознавања, случајног, конзула Ненада и Анке (Ненад је дошао код Аце као управника поште и телеграфа не би ли га умолио да пошаље телеграм министру). И овде се драмска прича театрализује из позиције одређеног лика, односно пуковника док се унутрашњом фокализацијом прати и радња других субјеката – Ненада и Милоша.

Лихварка Драгутина Илића нема густо фокализовану драмску причу. Углавном се фокализују догађаји који ће имати одговарајуће ситуационе последице по развој. Издвајају се поједини догађаји, делови приче и предрадње:

- Павле је позајмио новац од Савићке, касни са исплатом (део драмске приче),

- Павле је такође био у бањи, ту се развила љубав између њега и Јелене (део драмске приче),

- Павле је убацио љубавно писмо кроз прозор купеа (предрадња),

- Ставре жели да ожени лепу и младу Јелену, рачуна и на њен мираз (део драмске приче),

- Савићка, из својих интереса, наговарала у бањи Јелену да се уда (део драмске приче),

- Савићка жели да се поново уда (предрадња, сценска радња).

Из ситуације априорности и забуне фокализује се развој домино-ефектом. у првој ситуацији сегменту радње Павле покуша да преко Анке, собарице, пошаље писмо Јелени. Монтажним поступком (изненадна појава Савићке) маркира ситуацију помењетње, лажи – Анка саопшти да је писмо на Савићку адресовано. Други чин театрализује мање ситуације сегменте радње. Најпре се издваја ситуација врачања (2). Савићка тражи да јој Маца гледа у карте, наслути да ли ће у љубави бити срећна. Издвајају се два кључна мотива (врачање као антиципација радње) – чека је пут, мала брига, па радост због новца. Наредна ситуација сусрета Павла и Савићке потенцира комику забуне (3). Јукстапонира јој се ситуација кад се Маца понуди као помоћник младима/посредник који ће решити проблемски чвор (3). Наредна ситуација сегмент радње јасно наговештава резултат заплета – мислећи да је Павле воли, Савићка спали његову облигацију (4). Ниво комичке напетости театрализује се ситуацијом препознавања, разрешења односа (5). Трећи чин отвара ситуација забране Јелени да се виђа са Павлом (6). Потом се фокализује ситуација крађе младе и комика забуне, новог препознавања, коју допуњава сценска ситуација певања под прозором Јелени. (7) Долазак полиције користи се да коначно Павле запроси Јелену, а Савићка и Ставре запрете одмаздом.

Из ситуације забуне и априорног закључивања генеришу се све остале, које фокализују укрштање намера ликова. Театрализација драмске приче постављена је у односу на старије ликове, превасходно у односу на Савићкину позицију. Међутим, није најбоље спољашња фокализација координисана са унутрашњом. Како је забуна у коју је делом и својом кривицом упала, очекивано је било да ће Савићка добити већи простор. Нарочити проблем јесте скоковита унутрашња фокализација. Током вечере, кад Савићка жели да открије тобожњу везу са Павлом, унутрашњи фокус кружи од једног до другог лика уз честа утишавања дијалога и бројне *говоре за себе*.

Савићева комедија *Проводације* вредна је пажње не само због интертекстуалних веза са Стеријиним *Лажом и паралажом*, на шта је текућа критика оштро реаговала (Цар, 1886: 1035-1038), већ и због система фокализације. И у Стеријиној *Лажу и паралажу* драмска прича је широко заснована (Ромчевић,

2004: 200), али је спољашњом фокализацијом изабрана завршна фаза, с тим што се у граничној ситуацији театрализује последица догађаја (предрадња) о Алексином завођењу Марије (долазак Марије, раскринкавање Алексе пред Јелицом и Марком). У Савићевим *Проводацијама* коришћена се основна драмска прича као и у Стеријиној једночинки. Север Драгић је такође конципиран као велики манипулатор, који делује заједно са притупастим Илијом, распикућом. Настоји да манипулацијом Радићком издејствује да му након венчања препише целокупно имање. Спољашњом фокализацијом делови предрадње распоређени су током развоја заплета и овде ће се навести сви кључни догађаји драмске приче и предрадње.

- Радићка је остала удовица, наследивши велико имање (део драмске приче).
- Радићка је примила Рајка у стан да помаже њеном сину Веселину око учења (део драмске приче).
- Родила се љубав између Рајка и Данице, Радићкине кћери (део драмске приче).
- Радићка се променила, покондирена је, нема добар однос са братом Манојлом (предрадња, скривена и сценска радња).
- Радићка жели да уда кћи за Илију, тобожњег поседника; проводацише његова тетка Симка (сценска радња),
- Север Драгић је често искоришћавао Илију, паразитски однос (део драмске приче, предрадња).
- Север је велики заводник, манипулатор, завео Ружу, која је потом због њега умрла (део драмске приче).
- Јелица, Ружина сестра, собарица код Радићке заклела се да ће осветити сестру (предрадња, сценска радња).

У *Проводацијама* два кључна догађаја предрадње театрализују је почетком заплета и на крају у граничној ситуацији (искоришћавање Илије; раскринкавање Севера). Биографије ликова важних за развој заплета проблематизовали су прочишћавање драмске приче спољашњом фокализацијом (Радићка, Манојло, Веселин, Рајко, Илија, Север, Симка). Прва фаза заплета театрализована је посетом Симке (нашла прилику за Даницу, Манојло, ујак се противи, Радићка одушевљена).

У односу на друге Савићеве комедије овде доминира техника режије погледа и измештање унутрашњег фокуса у функцији развоја заплета, преусмерења, преокрета, комике, нивоа знања. Монтажна техника није наметљива, односно не нарушава логику комичке радње, којој је својствена. Тако у правој фази заплета у жеку Манојлове и Радићкине расправе због Симке, њеног провадацисања, она долази на сцену говорећи брзо и опширно (I, 3). Са променом конфигурације не отвара се још нова ситуација сегмент радње. Тематика сукоба овде се комички градира. Манојло се спрда са Симком, а Даничином гестикулацијом (знаковни систем комуникације) коментарише се алузиван говор (пантомимична дидаскалија).

Манојло: 'Оћете л' га довести на ланцу?

Симка (*Радићки*): Наћи ће он већ овде ружичине ланце. (*Показује на Даницу*)

Даница (*Спази то и маше главом као да неће*)

(I, 3; 1884: 13)

Наредна ситуација заплета (2) јесте Илијин покушај просидбе, спрдња Манојла, очевидан Илијин неуспех. Радња се затим успорава Даничиним рефлексивним монологом, па стереотипним флертом са Рајком. Напетост се подиже најпре режијом погледа кад се унутаршњи фокус измести у правцу Манојла који угледа Даницу и Рајка, да би се потом театрализовала комичка пометња монтажним поступком (баш у том тренутку бане Радићка).

Рајко: За сад бих вам пољубио ту малу руку вашу, госпођице.

Даница (*мало у неприлици*): Господине!

Манојло (*маше главом, али се радује; за себе*): Нећу да сметам, доћи ћу доцније (*Оде*).

Даница (*тргне се*): Је л' то говорио когод?

(I, 15; 1884: 29)

Говори за себе у овој комедији, иако су део коментара, тока мисли, сценски се делимично чују и у зависности од ситуације могу бити део система комике. Иако је говор за себе актуелан у реализму, није прихваћен као што је то био случај у ранијој традицији. Такав говор мора се сценски мотивисати, па ће ликови у Савићевој комедији говор за себе чути делом као шапутање, изузев у случајевима

кад се антиципира радња и кад је реч о комичком коментару. Други чин отвара нова амбијентална сцена - Северов епски монолог (биографија, предрадња, најавна радње). Ситуације причања на променади динамизују се унутрашњом фокализацијом (важна тачка заплета је сазнање да би се Радићка радо поново удала). Скоковита фокализација обухвата неколико група ликова, али нагласак је најпре на просторној релацији – Радићкин и Северов сто, потом и сто за којим је Рајко. Унутрашњом скоковитом фокализацијом утишава се дијалог, а већи значај даје се тачкама гледишта ликова (коментаришуће, когнитивне, психолошке, дескриптивне).

Север (*За себе*): Хи, хи, хи! Госпођа мама добро су расположени те се смеши. Радије бих гледао да се њено девојче смеши. Мамини се образи од тешког сала не могу ни да развуку. Изгледа ми, као кад се масло на сунцу разилази.

(II, 4; 1884: 38)

Наредна ситуација сегмент радње таетрализује се тек у 12. сцени другог чина. Илија и Север спремају план, договарају сплетку како ће се понашати према Радићки и Даници. Овде се такође подиже ниво напетости режијом погледа – из прикрајка посматрају их Манојло и Веселин. Трећи чин отвара мања ситуација (3), веома добро театрализована (сведен, динамички дијалог у склопу карактеризације – Симка подучава Илију како да се удвара Даници). Потом се консекутивно развија већа ситуација сегмент радње (4) – игра улоге, манипулација Илијом (Веселин и Даница), која ће се премрежавати ситуацијом удварања Севера Радићки (лагање, аутотеатрализација). Временски проток сигнализан је Даничиним коменатришућим монологом кад извештава да се мајка веома чудно понаша (четврти чин). Развијају се ситуације извештавања (Даница препричава Рајку како су намагарчили Илију). Преусмеравање једне радње субјекта ка циљу/повољном исходу опет се фокализује монтажним поступком (Манојло ако вседок Данчине и Рајкове љубави). Наредна ситуација је типична комичка ситуација разговора глувих – Манојло мисли на Рајку и Даницу, а Радићка на себе и Севера. Нижу се потом мање ситуације сегменти радње не би ли заплет добио на динамици (свађа Радићке и манојла; Манојло покуша сплетком да окрене Илију против Севера; Север набрзину жели да се ожени Радићком). Напетост расте с појавом собарице Јуце, али

и театрализацијом Северове бескрупуозности и вештине да се извуче из неприлике због удварања Данице (тај чин Илији тумачи као искушавање Даничине постојаности). Гранична ситуација је веома добро изабрана. У тренутку препознавања и Северовог покушаја да поткупи Јуцу, појављују се Манојло, па Радићка и пијани Илија и долази до демаскирања.

Техником фокализација и њиховом координацијом заплет је објективистички театраллизован. Разлика је у том што, код овако сложеног звездастог заплета, поготово кад се у површинској структури јави резонер (Манојло) драмска прича има неколико стајних позиција, односно субјективистичких углова. Томе свакако доприноси интроспективни и коменатришући монолози. У основи у овој комедији нема много ситуација сегмената радње (ситуације које крећу радњу, мењају или стварају нове односе), на шта је и текућа критика указала. Поред ситуација причања, које прослеђују посредно информације из драмске приче, јављају се и амбијенталне сцене које се епском техником театрализације прикопчавају за ток заплета (прве сцене другог чина). Спорији развој радње покушава се надоместити измештеном фокализацијом у већим конфигурацијама, затим режијом погледа. Монтажни поступци служе подизању комичке напетости. Тако у петом чину на вратима се појави Радићка у трениутку кад Север нуди новац Јуци да ћути, не говори о својој сетри, па се сцена „чита“ Радићкиним очима.

Радићка (*обучена*): А сад, господине! (*Види Севера како даје Јуци новаца*): А шта је то?!

Север (*за себе*): До сто ђавола! (*Гласно*) Ах, милостива, дао сам девојци новаца, да доведе фијакер...

(V, 13; 1884: 134)

Ређи су примери тајхоскопског погледа. Некад се јаве заједно са нефокализованим ликом (аудитивна театрализација). Почетком четвртог чина Даница гледа кроз прозор (јавља се и дескриптивна тачка гледишта), извештава о скривеној радњи (конвенционална најава долазећих ликова, најпре Севера, потом ишчекиваног Рајка).

Даница: (...) (*Гледи на прозор*) Мало света по улици. Ено и оног – како се зове – господина Драгића. Иде лагано. (*Сакрије се*) Баш је гледао овамо. (*Гледи опет*) Ах! Ено и господина Рајка! Иде ближе. Да л' ће гледати овамо? Аха, гледи, јавља се. Добар дан, добар дан.

Рајко (*чује му се глас*): Како сте, госпођице?

(IV, 1; 1884: 90)

Скривена радња у звездастом заплету нема велики значај за театрализацију. Спољашња фокализација није довољно редукована, па су догађаји, који су могли остати део скривене радње, фокализовани иако суштински не доприносе развоју. Трифковић је избегао ту замку, па је чак и у дужој комедији *Пошто-пото посланик* свео драмску причу само на основне догађаје од суштинске важности за заплет, али је комичку напетост градио и скривеном радњом (на улици, ван сцене, Јазавац се похвалио Милану да му је преотео девојку; исмевање Петровићевог програма на скупштини; неизвесност око галсања, изборни дан).

Савићева комедија и поред шире, не најбоље фокализоване драмске приче успешно театрализује радњу. Води се рачуна о сценској кретњи ликова, невербалној комуникацији, сигнализацији психолошких, емотивних стања, немом реакцијом. Иако и код Савића преовладава транзитни простор, промена конфигурације углавном је добро мотивисана (изузев ове конвенцијалне најаве тајхоскопским погледом).

Унутрашња фокализација у овим комедијама измешта се редовно у правцу ликова регулатора заплета. У неким случајевима колеба се и ка објекту театрализације, што је одлика других типова заплета (спиралног, степенастог).

5.4. Регулатори звездастог заплета

У наслову овог поглавља изостављен је термин субјекат, јер, иако су за структуру кључне фигуре субјеката (сучељеност и укрштеност линија радње), комедије у којима се препознаје овај модел нису хомологне овој структури. Подсећања ради модели заплета су установљени на великом корпусу текстова, а не само овде изабраних комедија. Зато се могу лако уочити извесна одступања која се

тичу поетичке пардигме, али и она, не малобројна, која се тичу ауторске неумешности. У структурама ових комедија поред субјекта јављају веома активне фигуре интриганта и коректора које замењују одређене блоктране или неактивирани фигуре субјекта, или, што је случај у Шевичевој једночинки *На позорници и у животу*, нефокализованог субјекта (удовица Поповић). Зато ће се овде посебна пажња посветити регулаторима заплета у које поред субјекта, као кључне фигуре, иде фигура интригант и коректор и нарочито режисер. Издваја се једино комедија Драгутина Илића *Лихварка*, где су веома активне три фигуре субјекта.

Најпре бих указао на оне текстове где се поред субјекта активирају у већој мери и друге фигуре регулатори заплета. Поред Шевичеве једночинке, ту је комедија Милутина Илића *Два весеља* и *Шпикуланци* Михајла Милановића. Приликом читања ових заплета нарочиту пажњу треба усмерити на ситем мотивације ликова (зашто чине, у чију корист, који је циљ радње). Једновремено не треба губити из вида да одређени лик може поунити више фигура – обично две, с тим што је једна фигура само у једној фази заплета активирани, као што је то са ОКИДАЧЕМ.

У Илићевој комедији *Два весеља* Милун је субјекат дубинске структуре (актанцијални модел), у међуструктури попуњава и фигуру субјекта. Драмска прича је постављена у доносу на Милуну позицију. Другу фигуру субјекат попуњава мајка Станка. Милун као субјекат блокира се након сучељавања са Станком, добијања задатка да провадацише. Мајка Станка, жели да уда кћер за Срећка, убедила је мужа, па ради на елиминацији Милуна тако што га ангажује да се заузме за провадацисање. Накнадно се активира Мата Оштроперић такође као субјекат заплета. Матина радња је управљења ка свом циљу – удовици Савки. Мата се користи сплетком, подвалом, најпре да помогне себи, узгредно и Милуну. Примарно је активна само једна фигура субјекта (Мата), док је прва фигура блокирана (Милун), а трећа делимично фокализована (Мајка). Спољашњом фокализацијом радња се различито позиционира, а унутрашња фокализација измешта од Милуна ка Станки, потом највише ка Мати као главном регулатору заплета. Фокализована је укрштена радња два субјекта – Мате и Станке, а радња

укршта тек посредством фигуре интриганта, коју попуњава Срећковић. Овим се нарушава структура звездастог, укрштеног заплета. Мата манипулацијом успева да уклони Срећковића као свог и Милуновог конкурента. Матин план је био да након галаме, ларме, Савка проспе кофу воде за врат Срећковићу јер он тобоже жели Јелицу. Међутим, Савка кофу воде проспе на Мату, али Мата и ту ситуацију преокреће у своју корист (убеђује друштво да су поливени из Тешине куће).

Важан регулатор заплета овде је фигура коректора, коју попуњава Теша. Жели да му зет постане његов калфа Милун, али попушта пред Станкиним инсистирањем, да би се фокализовао тек у кулминативној сцени и граничној ситуацији када доноси одлуку Јеличиној о удаји. Милун иде у ред бројних, типичних ликова реалистичке комедије, који желе, имају циљ, некад се јави и намера, али радња редовно изостаје. Активност таквих ликова сведена је на јадање, поверавање својих проблема и обично уместо таквог блокираног субјекта ради фигура интригант или коректор. У Илићевој комедији, сценска активност преноси се на другог, средишњег субјекта (Мата), који се активира тек након вести да је његов циљ угрожен (Савкина жеља да се уда за богатог Срећковића). Средишња, кључна фигура за заплет јесте интригант кога попуњава Славко Срећковић. Славко не предузима радњу циљано, односно да побољша или погорша ситуацију у корист одређеног лика, већ је његова радња пројектована од стране Мате (најпре га је напио, потом подстрекао да разбија Тешине прозоре). Изменом позиција фигура покушава се надоместити изостанак већег броја ситуација.

Другачији је распоред фигура у Шевићевој једночинки *На позорници и у животу*. Специфичност њене структуре је у нефокализованом, али посредно театризованом субјекту. Жеља, намера, па и радња удовице Поповић у ствари је кључни регулатор заплета. Кодекс патријархалне културе налаже да удовица, жена не може прилазити мушкарцу, просити, већ се ангажује поверљива особа, проводацика.

Радњу покреће проводацика Петровићка која претежно попуњава фигуру субјекта, јер има свој циљ (богата награда, жеља да све сазна, буде упућена у све). Други субјекат јесте мајка Станићка, која је најпре удесила да њена кћи и Душан играју заједно у представи, потом на све начине покушава да убеди мужа да је

Душан прави избор за њихово дете. Отац на основу радње, као и у Илићевој комедији, попуњава фигуру коректора, мада не тако изражену. Активан је тек у сцени након неспоразума са проваодацком Петровићком. Душан, трећи субјекат, креће да оствари своју (љубавну) жељу испровоциран Петровићкином радњом, сплетком. Његова радња као субјекта прилично је сведена, фокализована само у одлуци да претекне гласине о њему и Смиљки и да током пробе изјави љубав. Станићка као субјекат није примарно фокализована, с обзиром да иако ради за своје дете/кћи ипак то није лична радња, радња потпуно субјективистичка. Петровићкина радња одвија се у три фазе: настојање да утврди да ли се Душан жени, потом да открије која је девојка у питању и на крају, покушаји да га приволи на Поповићкину страну (позив на вечеру). Станићкина радња сведена је на сукобљавање са мужем, истрајавање у томе да је удају за Душана. Друге Станићкине радње нису фокализоване, део су драмске приче, па се о њима сазнаје епизацијом. Душанова радња театризована је сценски потпуно с обзиром на то да је Душан субјекат и дубинске структуре.

Слична радња одређених ликова, може се у површинској структури подвести под један тип, рецимо интригант/сплеткарош. Међутим, ако се упореде Мата Оштоперић Милутина Илића и Митар Михајла Милановића (*Шпикулант*), односно њихове радње, мотивација запазиће се да у међуструктури попуњавају различите фигуре. Мата Оштоперић у површинској структури је интригант/сплеткарош, (зеленаш), а у међуструктури субјекат. Супротно њему, Милановићев Митар попуњава фигуру коректора и режисера, а у површинској структури припада типу сплеткароша, док је у дубинској структури актант помоћник (Видети уводни теоријски део о фигурама и дистинкцију између фигуре и типа интриганта).

Звездасти заплет *Шпикуланата* зависи од две регулационе фигуре (коректор, режисер), а не толико од субјеката. Марко Васић попуњава делимично активну фигуру субјекта. Жели Вукосаву (циљ), наилази на непремостиву препреку (Отац, његов фаворит Божић), потом је Васићева радња, пројектована Митровом режијом (тровање, смрт). Мајка Милица и кћи Вукосава изражавају жељу (брак са Васићем), али суштински ништа не раде, све до граничне ситуације када Вукосава

моли оца да да благослов. С друге стране отац Ристо жели Божића за зета и покушава да га приволи, али да не издвоји велики новац за мираз. Радња се брзо изјалови, долази до самоспознаје, али још не пристаје да уда Вукосаву за Васића. Као делимично активан субјекат јавља се и Божић и то само у сцени преговора, наметања (образован, културан) и директног тражења мираза, односно истицања мираза изнад љубави. Највећим делом своје радње Митар попуњава фигуру коректора (жеља да поправи ситуацију, помогне Васићу, бодрење, саветовање; преговарање са Ристом, манипулација, лагање), а режисера само у делу организовања сплетке, представе – Васић треба да услови Ристу да ће, ако му не да кћер, испити отров, па се тек након тога театрализује Васићева смрт.

У Бранковићевим комедијама *Међу официрима* и *Конзул* активирано је више регулатора заплета (субјекти, режисер, коректор, интригант). Сви ликови су у одређеној вези са дисперзивном радњом. Међутим, толики број активних ликова требало би да добије већи простор. Ради се о сложеним структурама звездастих заплета са више субјеката. У комедији *Међу официрима* унутрашња фокализација не прати спољашњу. На основу спољашње фокализације прича је постављена у односу на Љубу. Током театрализације радњу активира Недељко (шала, реванш Љуби) и у том делу попуњава фигуру окидач, потом кад се ситуација промени (доћи се стриц Вељко у посету) попуњава фигуру режисера (синопсис радње, игра улога). Раније је, епизацијом (монолог) откривено да и Љуба жели да се нашали, најпре са стрицем (не јавља да је положио за официра), па са другарима кад их слаже да је пао. Љубин циљ је шала, контраинтрига која има потенцијалну препреку (ранији долазак професора-официра). Иако је Љубина радња заснована на подвали, она не припада делокругу фигуре интриганта и/или режисера, већ субјекта, јер је његов циљ – шала, превара. Одмах је спроводи, истрајава у улози, не би ли се реванширао другарима. С друге стране Бранко се касније активира као субјекат. У експозицији је назначено (Милојева реплика) да стриц Вељко неће дати своју кћер Меланију. Доласком Меланије, Вељка и маторе удаваче Пелагије, Бранко се нађе у неприлици. Играјући улогу официра, на њега се окоми Пелагија удварајући се. Милоје настоји да ради на остварењу циља, али се не фокусирају те ситуације (праве план како да одобровоље Вељка). Трећи субјекат је Вељко, који

жели да ожени удовицу Анђу, дугогодишњу симпатију (у младости су се разишли). Вељкова радња наилази на фиктивну препреку – тобожњи Анђин нови брак. Различити нивои знања, условљени другостепеном фикцијом, основни су чинилац комичке напетости и ситуационог аранжмана. Потом се јавља прва препрека, услов. Кћи Меланија неће пристати да јој се отац поново ожени уколико она не може да се уда за Бранка. Други ликови попуњавају техничке фигуре или, у току игре улога фигуру коректора (Милоје). За театрализацију заплета, кључна је фигура режисера коју доследно попуњава Недељко (организује представу за Љубину родбину, дели улоге, истрајава у игри).

У *Конзулу* јављају се чак четири субјекта. Развија се антагонистичка, ривалска игра. Примарно су фокализовани конзул Ненад Обрадовић и пуковник Сима Живић. У другом плану су други субјекти. Доктор права Милош гушће је фокализован у односу на чиновника Богдана. Сви субјекти имају брачне циљеве. Померањем субјетивистичког фокуса (кретање од пуковника, Милоша ка Ненаду) појачава се значај фигура за развој заплета. Пуковник као субјекат активан је већ од експозиције (слуге доносе букете Анци), али ће привремено попуњити активiranу фигуру интриганта (покушај да подвали Ненаду, отера га из вароши). И Ненад и пуковник Живић желе Анку. С друге стране др Милош жели пуковникову кћер, а чиновник Богдан жели младу Олгу, коју покушавају, нарочито пуковник, да удају за Ненада (тако би се пуковник лишио супарника). Радње ликова су усложњене, укрштене, условљене базичном ситуацијом и проблемским чвором уз препреке. Поред четири субјекта импулсе развоју даје нарочито активiran интригант, којег попуњава и Ацина сестра. Аца Симић, управник поште наведен је први у списку лица, али је веома ретко фокализован. Тек у кулминативној сцени попуњава фигуру коректора – даје кћер Ненаду, пристаје да Богдан узме Олгу, његову сестричину.

Структуре Трифковићевих комедија веома су прецизне и бриживо театрализоване. Недовршена комедија *Пошто-пото посланик* заснива радњу заплета на три субјекта. Веома брзо, већ током првих сцена распоређују се ликови који попуњавају субјекте, конструишу ситуациони односи који сучељавају и укрштају њихове радње. Поповић као субјекат жели да дође до мандата (из ината). Јазавац жели Евицу, настоји да манипулацијом помогне Поповићу да добије

мандат. Милан и Евица се воле, Милан се труди да преокрене ситуацију и добије Евичину руку. Заплет се усложњава противљењем Поповићевој радњи, као и његов отац Петровић, који попуњава фигуру интриганта (одговарање од кандидатуре, објављивање сатиричког чланка у новинама). Радње субјекта се укрштају у базичној ситуацији – избор посланика. Уколико Поповић победи, Јазавац добија Евицу, али опасност постоји да се разједини српска странка; супротан исход избора даће другачије резултате, али остаје питање љубавног троугла. Поповићева жена Јеца, најпре попуњава фигуру окидача, потом интриганта (распирује сукоб пријатеља, склања мужа да Евицу дају Јазавцу, агитује за мужа код других жена). У раној једночинки *Пола вина, пола воде*, геометријски су рапорешене само фигуре регулатори заплета. Јављају се два субјекта и два интриганта, чије се радње укрштају. Лаза жели да дође до наследства, али да изигра услов који је постављен у тестаменту (брак наследника), односно да искористи клаузулу да, ако једна страна одбија брак, а друга пристаје, ова ће добити половину наследства. Као и Лаза и Марија на наговор служавке намерава да спроведе исту радњу (узајамна подвала). Слуге узимају улоге газда и попуњавају фигуре интриганта.

Милан Савић већ није успевао да развије драмску геометрију као Трифковић. Дисперзивна радња *Проводација*, поред Стеријиног утицаја дугује и Трифковићевој драматургији. Љубави Рајка и Данице противи се њена мајка Радићка. У уводним сценама Рајко је дискурзивно театрализован као субјекат, док се сценски као субјекат најпре јавља Илија. Илија на наговор, подстицај тетке проси Даницу руковођен њеним великим миразом. Ситуациони троугао полако се смешта у други план са појавом Севера који се устреми на Радићки (заводи је, проси), не би ли дошао до целокупног имања. Илијина радња је ограниченог домета, подложна утицају других фигура. Трећу фигуру субјекта попуњава најагилинији лик – Север Драгић.

Рајко покушава да ради, али већим делом је ситуационо блокиран (делимично активна фигура субјекта). Током развоја веома је активна фигура коректора заплета коју наизменично попуњавају Веселин, Даничин брат, и Манојло, ујак. Веселин потом попуњава фигуру редитеља (игра улогу своје мајке, спрдња са Илијом). Од трећег чина активира се и четврти фигура субјекта –

Радићка. Док Северова радња иде за тим да преко брака дође до великог имања, лагодног живота, Радићкина жеља (укрштање њихових радњи, јесте вођена љубављу). Од тог дела заплета Радићка мисли искључиво на себе. Како је раније назначено да Илија није оставио посебан утисак на њу, то се и њена заинтересованост за Даничину удају смањила. Није доследно укрштање линија радње субјекта. Највеће растојање је између Севера Драгића и делимично активног Рајка, јер невезано од Север (не)успеха, не мења се битно позиција Рајка (потенцијално би се могла променти, јер је Радићка занесена везом са Севером).

Распоређивање регулационих фигура у структурама ових заплета, углавном је проблематизовано мањим бројем ситуација сегмената радње. Изостаје, изузев код Трифковића, више сучељавања субјекта, недоследност у фокализацији драмске приче. У Бранковићевој комедији *Међу официрима*, драмска прича је постављена у односу на Љубу. У првим сценама спољашња и унутрашња фокализација су усклађене. Међутим, кад је требало дефинисати циљ, конституисати прву фигуру субјекта, спољашњом фокализацијом театрализована је ситуација забуне, узајамне сплетке. Љуба је најпре хтео да јави стрицу Вељи да је положио испит, па одустаје, јер хоће да га изненади. С друге стране Љубини другари јављају радосну вест очекујући да стигне новац. Сазнавши за шалу својих другова, Љуба их слаже да је пао, и тиме посредно натера да играју улоге његових професора официра кад дође стриц на традиционалну официрску забаву. Циљ Љубине радње постаје превара, манипулација тако да се његова радња ближи делокругу режисера. Остаје колебање шта би требало примарно фокализovati – љубавне парове или или драму у драми?

У *Лихварки* већ од експозиције активне су три фигуре субјекта које попуњавају Савићка, Павле и Ставра. Линије радње ових субјеката укрштају се у базичној ситуацији забуне, априорности (забуна због истог иницијала обједињује и укршта радње ликова) и у проблемском чвору. Ставре жели да ожени младу Јелену, а његов супарник је Павле. Кроз ове линије радње пролази Савићкина линија жеље, намере - удаја за Павла, нарочито након откривања забуне, жеља да помогне Ставри да дође до Јелене (лишавање супарнице). Развој заплета зависи и од спорадичног активирања фигуре интриганта. Монтажним поступком, у тренутку кад Павле да писмо слушкињи Анки за Јелену, појави се Савићка. Претходно се

сазнаје да Јелена није добила писмо (једанаеста сцена), односно открива се забуна на екстерном комуникацијском нивоу (на интерном откриће се тек у трећој сцени другог чина). Анка попуњава поново активiranу фигуру интриганта у седмој сцени другог чина кад сугерише Павлу да повлађује Савићки, што супротно њеном очекивању води појачавању забуне, новим неповољним ситуацијама по младе. Фигуре субјеката спорадично крећу радњу. Савићка се недвосмислено удвара Павлу, одакле се техником грудве снега и различитим семиотичким комуникацијским нивоима додатно развија комика априорности. Павле мисли да је реч о Јелени и њему, такође и о његовом писму упућеном Јелени и о писму за које мисли, на основу иницијала, да га је писала Јелена, не знајући да је аутор заљубљена Савићка.

Павле (*за себе*): Дакле, Јелена јој је све казала кад је ова писма ухватила. Па, лијепо, тим боље.

Савићка: Ово писмо ви сте писали?

Павле: Дакле сам био тко сретан да га ви прочитате?

Савићка: Охо! Та не знате како сам уживала читајући га. Ови осјећаји служе вам на част.

Павле (*вадећи из џепа њено писмо*): А тек ово, госпо! Та нишат на свијету није ме тако раздрагало, као ово писмо (...)

(II, 9; 1895: 444)

Током другог и трећег заплета Ставрину радња као трећег субјекта ређе је фокализована – испољава се у ситуацији сумњичења, удварања Јелени, откривања Павлове наклоности, и у трећем чину певањем под прозором, па позивом полиције мислећи да су украли Јелену. У трећем чину, усмеравајући делом расплет, фигуру интриганта попуњавају Павлови пријатељи – грешком уместо Јелену, украду Савићку, која такође ситуацију перцепира из своје психолошке тачке гледишта (одмах закључује да уствари њу Павле воли да је на оригиналан начин проси).

За звездасти заплет важно је да фигуре интриганта, коректора или режисера буду активирани само у оним деловим развоја који укрштају линије радње субјекта, потенцирају проблемски чвор, препреке. Коректор би у требало да буде

најистуренија фигура тек у кулминацији, граничној ситуацији, али требало би је активирати већ током експозиције, у систему мотивације.

5.5. Систем препрека, драмских чворова

За звездасти заплет кључан је проблемски чвор и невелик број препрека. У средишту развоја заплета требало би да се налази проблемски чвор у ком се укрштају линије радње субјеката као што је то у Трифковићевим комедијама (*Пола вина, пола воде, Пошто-пото посланик*). Поред проблемског чвора може се јавити и препрека. Ретки су случајеви кад је систем препрека или само једна препрека основа базичне ситуације у којој се укрштају жеље субјеката. Проблемски чвор се театрализује обично у експозицији, а укрштање линија радње следи током развоја заплета. Суочавање ликова са одређеном проблемском ситуацијом активира радњу (смишљање плана, покушаји да се ситуација повољно разреши) и тад су важне фигуре интриганта, режисера или чешће коректора.

У Трифковићевој једночинки *Пола вина, пола воде*, проблемски чвор је већ истакнут у експозицији, али само из перспективе Марије Петровићке и њене служавке Софке. Софка овде попуњава фигуру интриганта тако што долази на идеју да помоћу сплетке, односно игре улоге искористе клаузулу у тестаменту. Проблемски чвор настаје јер Марија не жели да се поново уда, поготово не за непознатог мушкарца.

Софка: То је тако. Ако Ви хоћете, а он неће, онда Ви добијате 15.000 форинти, а он ништа; ако он хоће, а Ви нећете, онда он добија 15.000 форинти, а Ви ништа; ако и Ви и он хоћете, онда добијате 30.000 форинти; ако ни Ви ни он нећете, онда нико не добија ништа и новац припада друштву за радиност. Јесте ли сад разумели?

(2; 189?: 10)

Проблемски чвор се потом из тачке гледишта Лазе Поповића усложњава, јер је и он науман да изигра тестамент тако што ће заменити улогу са слугом. Намера је да слуге оставе лош утисак на другу страну (узајамна превара, заблуда) и да дају пристанак на брак, очекујући да друга страна одбије. Развој заплета компликује

проблемски чвор, најпре јер су и Лаза и Марија дошли на исту идеју тако да се слуге сусрећу у улози господара, потом јер долази до симпатије између господара у улози слугу, а кулминира тиме јер су, док још није дошло до препознавања, и слуга Јован и служавка Софка дали писмени пристанак на брак. Потенцирање проблемског чвора, услужњавање даје основне импулсе развоју заплета.

У познијој, недовршеној, Трифковићевој комедији *Пошто-пото посланик* театрализује се смена препрека и проблемскох чворова. Линије радње субјекта укрштене су у проблемској ситуацији избора посланика, укрштају различитих интереса. Прво се театрализује проблемски чвор – евентуална кандидатура, па се чвор развија посредством препреке. Поповићевој жељи супротставља се Петровић и његов син Милан. Одатле се развија нови проблемски чвор – како су се очеви завадили, доводи се у питање веза Милана и Евице. Развој се потом усмерава ка кандидатури, избору и упоредо се театрализује Јазавац као препрека Милановој жељи (супарнички однос). Средишњу, макроситуацију чини укрштај тежњи, сукобљеност ликова и потенцира је систем препрека. Из Јазавчеве тачке гледишта на путу његовој жељи налази се препрека је Евичина љубав према Милану. Премошћава се погодбом са Поповићем (уколико добије мандат, даће му кћер), али се одатле развија и већим делом театрализује проблемски чвор – како обезбедити победу Поповићу и, претпоставља се на основу завршних реплика, покушај да преваром/лажном вешћу, ипак добије Поповићев пристанак. Из Поповићеве позиције театрализује се само проблемски чвор, односно избор. Супротно њему, из Миланове позиције, смењује се систем препрека и проблемских чворова. Првобитно се театрализује проблемска ситуација – да ли подржати будућег таста иако тиме потенцијално доводи у неприлику своју љубавну жељу. Након тога развија се систем препрека – Поповић прави погодбу са Јазавцем, опасност од расипања гласова, потом Јазавчева вест да су победили, односно покушај манипулације. Да се ради о подвали, закључује се на основу спољашње фокализације – доношење вести о Поповићевој пропасти на изборима, затим и Јазавчевој намери да што пре добије Евицу.

Јазавац (*утрчи*): Победа, победа је наша!

Сви: Победа?

Јазавац: Још за који тренутак избор је свршен. Ми смо сјајно победили. Одушевљење ваших бирача, драги пријатељу, не да се описати, сви гласају као један човек и кошто реко, још који тренутак, па је победа ваша.

(III, 5; 2005: 230)

Лихварака Драгутина Илића структурира заплет на проблемском чвору и препреци. Савићка је прочитала љубавно писмо убачено у вагон, и с обзиром на иницијал Ј закључила да је њој намењено, искључујући своју рођаку и имењакињу. Павле је заљубљен у Јелену, а у бањи је скренуо пажњу Савићки. Развој заплета појачава техником грудве снега ситуације забуне и априорности, нарочито Анка саветом. У експозицији је назначена и пререка. Јелену жели и богати трговац Ставра и све чини да је добије. Током тећег чина развиће се из проблемског чвора нова препрека љубави младих. Љубоморна Савићка забранила је виђање Јелени, присиљава је да се уда за Ставру. У другој кулминацији из препреке развија се нова проблемска ситуација. Павлови пријатељи су грешком украли Савићку, али Павле ни у овој ситуацији, као ни током другог чина, не сме да призна, већ то чини користећи долазак полиције.

Улазе Антоније и Јован носећи Савићку.

Јован: Не плаши се, лепојко, Павле те очекује, њему те водимо

.....

Савићка: Шта рече то?

Павле (*збуњено*): Ништа, ништа! Рекох им хвала!

Савићка (*пустив га из загрљаја*): Лоло несретна! Дакле да ме украдеш баш онако, као лопов касу, је л'?

Павле: Та да... као лопов касу. (*За себе*) До бијеса, и то би ми боље годило, него што сам тебе украо.

(III, 7; 1895: 463)

Једино још Шевићева једночинка *На позорници и у животу* структурира заплет само на проблемском чвору, односно ситему проблемских ситуација театрализованих из различитих перспектива. Базична ситуација сегмент радње конструисана је на основу два проблемска чвора – да ли ће отац дати пристанак и како ће Смиљка одговорити на Душанову изјаву љубави. Из Душанове тачке

гlediшта јављају се проблемске ситуације кад се Петровићка распитује којом се девојком жени (опаност да на посредан начин изнесе Смиљу на глас) и кад покушава да му наметне удовицу Поповић. Из Даничине позиције (мајка) театрализује се проблем односа младих (да ли ће, кад ће Душан запросити) и мужевљева блага незаинтересованост за Смиљину удају. Померањем фокализације, заузимањем различитих тежишта театрализације драмске приче, проблемски чвор се наглашава, али се не развија и не компликује као код Трифковића. У другим комедијама обично се контитуише препрека, па проблемски чвор.

Илићева комедија *Два весеља* развој заплета устројава на основној препреци и систему проблемских ситуација. Различити нивои знања нису фокализовани у правцу комике ситуација. Пре него што Милун оде до мајке Станке да запроси Јелицу, публика/читаоци већ знају да она неће пристати. Током свађе са удовицом Савком, нарочито потом у коментаришућем монологу наглашава се да Станка хоће пошто пото за зета богатог Срећковића.

Станка (*разјарена*): (...) Она за моје дете онако да говори! Видићемо 'оће ли ти упалити за Славка, док је Станки на рамену главе! Али, ко зна?! Вешта је она! Може га домамити у кућу, па му турити што у слатко или каву. Морам се пожурити да спречим то. Зар она да згрне онолико благо! Ако 'оће да се жени, шта му треба удовица, па још са дететом, код толиких девојака!

(I, 1; 2003: 383)

Драмска препрека усложњава се затим проблемском ситуацијом. Станка, која слуги да Милун воли Јелицу захтева од њега да јој помогне око удаје Јелице за Славка Срећковића. У овој ситуацији не обезбеђује се тзв. анестезија срца (Бергсон), односно нема емоционалног одклона. У претходној ситуацији јавила се препрека – сукоб родитеља око будућег младожење (Теша попусти женином хиру). У трећем приказу јавља се нови драмски чвор. Милун успут пренесе Мати гласину да су се и Станка и удовица Савка устремиле на богатог Славка Срећковића (о Савкиној жељи сведоче гласине, Станкна оговарања). У средишту заплета и задњој фази/кулминацији јављају се нове проблемске ситуације. Након што је Савка, случајно или намерно) просула воду за врат Мати, а не Славку Срећковићу како је било планирано, потенцијално се угрозила подвала (неки су приметили да вода није

дошла са Тешиног, већ Савкиног прозора). Кулминативна ситуација развија проблемски чвор, преносећи га у простор скривене радње (хапшење свих учесника). Систем проблемских ситуација донекле надомешћује проблеме везане за театрализацију заплета.

Милановићеви *Шпикуланти* имају још једноставнији ритам развоја заплета. Драмска пререка конкретизована је још у експозицији (отац се противи кћеркином избору и жели да је уда за другог). Марко Васић се налази пред наизглед непремостивом препреком. Циљ заплета јесте да се нагласи драмска препрека, да би се потом фокализација усмерила на начине премошћавања препреке. У том делу театрализује се проблемски чвор из очеве перспективе. Сплета о тобожњој Васићевој смрти – довођење оца у неповољну, проблемску ситуацију (трошкови сахране, кривична одговорност) преокреће ситуацију, принуди оца да промени одлуку, пристане на брак између кћери и Васића.

Бранковићева комедија *Конзул* развој заплета заснива на успешном уланчавању препрека и проблемских чворова. У средишту заплета је пуковникова жеља да ожени Анку, Милошеву сестру, који је заубљен у пуковникову кћер. У таквом укрштају жеља, намера, једна страна мора одустати. Заплет се комички усложњава појавом конзула Ненада. Не ствара се ситуациони троугао, јер Анка и не помишља на пуковника чије је дарове, знаке (букети) схватила као додворавање.

Анка: (...) Ја сам, наине, држала, да се пуковник, знајући да ти желиш да узмеш Милку, зато мени толико удвара, не бих ли ја, као твоја старија сестра, одобравала, пошто знамо да Милка великог мираза нема.

(II, 1; 1934: 26)

Надређеност знања публике/читалаца део је комичког система. Пуковник још не зна да Анка не жели да се уда за њега, па радње које предузима не би ли премостио, из његове персепективе, потенцијалну препреку (конзул Ненад) поред смехотворног учинка, усмеравају правац заплета. Из Ненадове перспективе театрализује се посебна проблемска ситуација – ко је тајанствена девојка из воза.

Конзул (*не слуша*): Средње је висине, смеђе косе, око половине треће деценије од свога рођења. Не би ли, стриче, можда ви знали ко би то могао бити.

Пуковник (*за себе, у неприлици*): ту ли је зец. Анка! (*гласно*) Ја? Ја? Ја да знам ко је? Е, откуда ја да знам ко је?

(I, 9; 1934: 18)

Одатле се консекутивно развија нова препрека. Желећи да се ослободи супарника, Пуковник покушава да Ненада упозна за својом младом девојком Олгом која је у вези са чиновником Богданом. Из Богданове и Олгине перспективе пуковникова и Советина (мајка) намера театрализује се као драмска препрека.

Савићеве *Проводације* такође отварају радњу драмском препреком. Театрализује се Радићка као препрека младима, затим намера да кћер уда за Илију. Препрека се не наглашава довољно, јер Илија није оставио посебан утисак на Радићку. И током наредних чинова покушава се да се комички исцрпи ситуација псеудо троугла док се једновремено јавља систем проблемских чворова. Спољашњом фокализацијом радња се усмерава ка Радићкином миразу, односно покушају да је Север ожени. Проблемска ситуација настаје кад Север намери да женидбом са Радићком дође до целог имања и тако онемогући Илију да добије њену кћер. Нова, кулминативна проблемска ситуација конструише се након ситуације препознавања (Радићкина собарица је сестра девојке коју је Север завео и због кога се убила).

Комедија *Међу официрима* Лукијана Бранковића отвара заплет проблемским ситуацијама. Театрализује се успешно систем проблемских чворова, све до неразвијене драмске препреке. Вест да је Љуба положио испит за официра театрализује се као лажна. Најављен долазак стрица Веље ствара нову проблемску ситуацију – како се оправдати пред стрицем. Пошто су поделили улоге (Анђа је такође пристала на улогу жене официра), Вељина сестра, уседелица Пелагија окомила се на „официра“ Милоја. Младићи морају да играју улоге не би ли спасили Љубу, не знајући да је он ипак положио. Посебан проблемски чвор театрализован је односом Веље и Анђе. Веља жели да јој се удвара, али га спречава то што је Анђа тобоже поново удата. Током игре потенцира се драмска препрека – Веља се противи да се његова кћи уда за Бранка. Препрека се превазилази тек пошто се Анђа демаскира, открије да је само играла улогу и пристане да се уда за Вељу

(Меланија учени оца да неће пристати на његов брак уколико јој не дозволи да се уда за Бранка).

5.6. Аранжман сцена, ситуација

Сложене структуре заплета поред више субјекта имају и сложен аранжман сцена и ситуација. Спољашња фокализација често измешта позицију театријализације приче зависно од субјекта. Зато и унутрашња фокализација прати одређене ликове. У звездастом заплету поред сукцесије, консекутивности, јукастапозиције, јавља се и симултаност. Симултан аранжман ситуација нарочито подиже напетост, убрзава радњу, али се симултаносту ситуација и укршта радња субјеката.

Убрзавање радње, паралелизам комичких поступака ликова театријализује се симултаносту у Трифковићевој једночинки *Пола вина, пола воде*. На сцени се Лаза и слуга Јован преоблаче, спремају улоге, а иста та радња једновремено се одвија ван сцене (преоблачење Марије и Софке). Симултаност и сукцесија су основни принцип аранжмана сцена и ситуација ове једночинке. Унутрашњим фокусом наизменично се прате парови ликова. Ситуације се сценски изцрпљују дуо односом (доминира конфигурација два лика), нови импулс даје други лик. Тако након одлуке Лазе да га замени Јован, односно да глуми господина Поповића театријализује се дуо сцена између њега и служавке Софке у улози газдарице Марије. Однос слугу, њихова радња зависи од газда. С друге стране ситуације између прерушених газда развијају се сукцесивно, али се сценски аранжман прекида ситуацијама са слугама, односно ова два ситуациона низа симултано се аранжирају.

Аранжман сцена, ситуација у експозицији по правилу је јукстапониран, некад се равноправно јави и сукцесија. Међутим, Трифковићева незавршена комедија *Пошто-пото посланик* већ у експозицији ствара иницијативну ситуацију (проблем Поповићевог нерада, уживања у пензији), која се домино-ефектом имплицира заплет. Развија се јасна линија радње следећим ситуационим низом: Јеца пребацује мужу што се запустео у пензији (1), Поповић случајно прочита вест из новина, што заинтересује жену (2), инсистирање да се кандидује (3), одбијање те

помисли (4), долазак пријатеља (5), потом одлука из каприса да се кандидује (6). Цео ситуациони низ до доласка пријатеља консекутивно је аранжиран, што није карактеристично за експозицију. Консекутивност ситуација, прекида се јукстапонираном ситуацијом (долазак пријатеља Петровића, флерт Евице и Милана), који се ситуационо поново ујлебљује у консекутивни низ, од сценске ситуације кад Јеца саопшти зашто је нерасположена. Одатле следи консекутивни ситуациони низ.

Јеца: Сад слушајте само, драги пријатељу, па онда реците ви, немам ли право.

Петровић: Изволите само, госпа Јецо.

Јеца: Питам ја имам ли ја право и је ли то лудо од мене, ако ја захтевам од мога мужа, да не седи читав бојжи дан са прекрштеним рукама, већ да се и он лати каквог таквог посла.

Петровић: Хм! Ал' треба наћи посла, госпа Јецо.

Јеца: Нашла сам ја, каквог красног посла.

Петровић: А какав је то посо, г. Јецо?

Јеца: Тај је посо тај, да буде посланик.

Петровић: Посланик?

Јеца: Да посланик!

(I, 4; 2005: 209)

Са појавом Јазавца, активирањем Миланове жеље, заплет се усложњава и консекутивни ситуациони низ прекида сукцесијом ситуација, али се повремено јави консекутивност у другачијем сценском аранжману. Сукцесија и јукстапозиција сцена премрежава ситуационе низове. Рецимо, након погодбе Поповића и Јазавца (II, 4) следи ситуациона и сценска јукстапозиција (Јеца и Евица; сама Евица), па сукцесивна сцена, ситуација са Миланом (II, 8). Милан обавешта Евицу да му се управо Јазавец похвалио како ће добити њену руку. Ради се о догађају (скривена радња) који даје импулс консекутивном развоју радње ове фигуре субјекта (Милан). Линије радње субјекта углавном су консекутивно и сукцесивно ситуационо условљене, док је аранжман сцена премрежен јукстапозицијом,

односно један консекутиван, сукцесиван ситуациони низ премрежава се другим. Ово је образац који је углавном запажа у осталим комедијама.

У сложеним звездастим заплетима Савићевих *Проводација* и Бранковићевог *Конзула* због више фигура субјекта и значајно активираних фигура коректора, интриганта и режисера, доминира јукстапозиција сцена и преовладава сукцесија ситуација. У основни ситуациони проблемски чвор (Пуковник воли Душанову сестру, а Душан Пуковникову кћи) уплиће се аранжира сукцесивна Ненадова радња. Сличан аранжман, с понеким уплитањем јукстапозиције, јавља се и код других субјеката. Јукстапозиција ситуација везана је за тзв. споредне ликове, односно ликове који попуњавају техничке фигуре. Аранжман сцена не прати ситуациони низ, што је и одлика звездастог заплета, већ је углавном јукстапониран.

Дисперзивна радња *Проводација* театрализује се сукцесијом сцена. Скривена радња није безначајна, чак се поставља питање да ли су одређени догађаји могли бити и сценски обрађени. Тако се истиче велики ситуациони и временски распон између ситуације упознавања Севера Драгића са Радићком и ситуације када ју је већ освојио и планира венчање. Театрализује се и консекутивни ситуациони низ који се сценски премрежава. Ради се о сценама драме у драми када Илија проси и разговара кроз отворена врата са Веселином, који имитира своју мајку. Након удварања, Даничиног тобожњег пристанка, упућује га да разговара са мајком (2. сценска ситуација), а Веселин у улози мајке износи низ увреда. Мали консекутивни низ развија се изненадним доласком Радићке (проширење конфигурације унутар ситуационог низа). Ситуације се неповољно развијају по Илију – Даница и Веселин га праве лудим, а он је убеђен да је разговарао са Радићком. Променоном конфигурације наставља се консекутивни (комички) низ – Веселин опет у улози своје мајке.

Бранковићева комедија *Међу официрима* аранжман ситуација заснива на домино-ефекту. Иницијативна ситуација са лажном вешћу да је пао испит Љуба пројектује радњу у правцу магарчење, игре улога. Консекутивни ситуациони низ обухвата велику кофигурацију. Са појавом стрица, његове сестре Пелагије, консекутивни ситуациони низ подиже ниво комичке напетости. Неочекиван ситуациони развој карактеристичан је за домино поступак. С једне старне Анка је

сад у улози официрове жене, а Пелагија се загледала у Милоја, лажног официра. Како се јавља више субјеката, за сваки се везује одређен ситуациони низ заснован углавном на смени консекуције и сукцесије, док се аранжман сцена јукстапониран.

Док се исти начин фокализације ситуација и сцена запажа и у једночинкама *На позорници и у животу* и у *Шпикулантима*, у Илићевој комедији *Два весеља*, аранжман је другачији. Изостављен је консекутивни ситуациони низ, јер је радња спољашњом фокализацијом исцепкана. Сцене су одвојене, представљају целину за себе (јукстапозиција). Таквим аранжманом активирана је елипса, мада она нема суштински значај за ток заплета. Донекле само након разбијања прозора, извештаја о изношењу Тешине куће и кћери на глас. Нема ситуација које непосредно развијају друге ситуације, већ се већином ситуације затварају сценом. Стога се ситуације уланчавају епизацијом (монолошким извештајима). Унутар сцене може доћи и до фокализовања две сукцесивне ситуације размакнуте већом променом конфигурације. Друга сцена првог чина обједињује ситуације надметања, сукобљавања Станке и Теше око Јеличине удаје. Наредна сукцесивна ситуација аранжира се монтажним поступком (у правом тренутку долази Милун да пита за Јеличину руку).

Станка: Само кад сам добила изун! А већ ја ћу гледати, да удесим ствар како треба (...) Само ми мало квари рачун онај Милун! Ама, да ли одиста и он им ату бубу у глави, да постане муж Јеличин, а наш зет? (...)

(Улази Милун)

Станка (за себе): Баш као поручен!

(I, 2; 2003: 385)

Поступак домино-ефекта јавља се само у једној линији звездастог заплета и то редовно код најдинамичнијег субјекта. Сценски аранжман се укршта, као и ситуациони низ, стога се и посеже за транзитним простором изузев у Савићевим *Проводацијама*.

5.7. Драмска, епска техника

Проблеми који су уочени у претходним типовима заплета везани за епизацију која доминара драмском техником затичу се и у овим комедијама. Изузев Трифковићевих и Бранковићевих, у преосталим комедијама епизацијом се надомешћује или развој радње или аранжира ситуациони низ. Уколико изостаје чвршћа веза између ситуација сегмената радње и сцена, посеже се за монологом (извештавање, анитиципирање, биографски елементи) или унутар сценске ситуације антиципативни *говор у страну* има ту функцију.

Издвојио бих најпре Илићеву комедију *Два весеља*. Драмска прича није преопширна, конструисана је у правцу ситуације сплетке и драмске препреке. Да је Илић дорадио/дорађивао овај текст (остао у рукопису), спољашњом фокализацијом радња би била вероватно прочишћенија. Спољашњом фокализацијом предрадња је сведена, наглашени су моменти битни за развој. Међутим, током развоја, појавом Мате, сусретом са Милуном, на пример, прича се шири биографијама ликова, као и рефлексима о животу (Теша). Епске информације прослеђују се и током развоја заплета, а не претежно у експозицији. Драмска прича *Два весеља* чине следећи догађаји и ситуације:

- Милун је калфа код Теше, заљубио се у његову кћер Јелицу (предрадња).
- Мата се упознао са Милуном кад је овај дошао у Београд да учи занат. Мата је најпре био шегрт, па је потом постао чиновник (практикант), да би и то место напустио и почео да даје новац под интерес (предрања).
- Мата је још раније почео да се удвара удовици Савки због њеног имања (предрадња).
- Удовица и Савка и Станка се редовно свађају, један од узрока је и Славко Срећковић (предрадња и сценска радња),
- Славко Срећковић наследио је велико имање, новац; немилице троши, позајмљује новац од Мате док не подигне новац (предрадња и сценска радња),
- Теша размишља да уда кћер за Милуна, томе се оштро противи Станка; Теша гледа да ли је момак поштен, вредан, а Станка да ли је богат (сценска радња).
- Милун добија задатак од газдарице да провадацише (сценска радња),

- Милун очајава пред Јелицом, она најављује противигру (није фокализована), убеђена је у повољан расплет (сценска радња),
- Милун је ипак покушао да од Срећка сазна да ли је заинтересован за Јелицу; газдарица Станка инсистира од Милуна да посредује (скривена радња),
- Пожаливши се Мати, Милун открије узгред да и газдарица и удовица желе Срећковића, што разбесни Мату, покрене развој, стратегија напада (сплетка) да се ситуација преокрене (сценска радња),
- Срећковић позајмљује новац од Мате; Мата га поткрада, користи његову страст за трошењем, опијањем (сценска радња),
- Лармање под прозорима, Савка случајно или намерно полије водом Мату, а не Срећковића (сценска радња),
- Разбијање Тешиних прозора, хапшење (сценска радња),
- Теша је љут, кућа му је изнета на глас, доноси одлуку да одмах уда кћер за Милуна (сценска радња),
- Мата се ипак верио удовицом, сви се мире (сценска радња).

Види се да елементи приче нису бројни, али су биографске информације, које немају велики значаја за заплет, прилично заступљене. Биографски монолози стереотипно су театрализовани по обрасцу карактеристичаном за сусрет старих пријатеља у старијој романескној традицији (романтизам). Театрализује се неколико ситуација причања. Мата тако подсећа Милуна како су се упознали, говори му о својој ближој прошлости (I, 3). Истичу се социјални мотиви, правда се напуштање чиновничког положаја и зеленашење. Након биографских података (како је код мене – тебе), следе коментари новог доба (нова женска имена, нови обрасци понашања, нарочито жена, расрбљавање). У трећем делу ове ситуације причања Мата открива да даје новац по интерес Срећковићу (поткрадање, варање). Монолошки коментари претходне ситуације на почетку сцене, слично техници епизације у Глишићевој *Подвали*, редовни су и код Илића. Некад рефлексивним, коментаришући монолози посредно наглашавају и временски проток као у сцени уочи доласка Мате.

Милун: Већ је прошло две недеље а ствар никако да се окрене ни на горе, ни на боље! Шат ли ће напослетку бити? Онога бахатога бекрију не могу очима

гледати! Био сам у два маха с њиме у друштву пробао за свој рачун да га мало испитам. Почнем, па не иде! Застане ми реч у грлу ка' ваљушак! Него, газдарица ми се попела на врх главе! (...)

(I, 3; 2003: 387)

У другом случају рефлексивни монолог коментар је на претходну ситуацију, извештава затим о радњи и најављује расплет у граничној ситуацији другог чина.

Теша (*'ода љути*): И тако са мном да се триви! Под старост да ме осрмоте! Кажу: жену ваља слушати! Али мени се чини, да би боље учинио, да је нисам слушао. Бар у вом случају. Да сам се држао своје памети, друкчије би било, аовако? Бадва! Жена помете човека, чим се умеша у његове послове. Сад оволика брука! Сваки ће се, разуме се, запитати: што баш Теша да лупају прозоре? Ето ти онда разне приповетке. А зашто све то? Што сам слушао – жену! Шта сад да се рди? Друга излаза нема. Ваља кидати одмах. Не дам са мојим дететом цела чаршија да испира уста!

(II, 2; 2003: 397)

Поступак епизације нарочито угрожава драмску технику антиципативним монологом. Мата у кафани, док очекује Срећка детаљано упознаје публику/читаоце са предузетом радњом, планом (извештава шта је писао удовици).

Мата: (...) Писао сам јој, да се она будала заљубила у Тешину Јелицу и да ће јој ноћас певати под прозоре. Казао сам јој да из авлије тури мердевине уз плот, па кад увреба згодну прилику, проспе лонац с водом Славку за врат! Ја ћу већ објаснити друштву, да је то учињено из куће Тешине. То неће бити тешко! Знам унапред да ће сви бити ћефлејисани!

(I, 1, 2003: 392)

Преостале комедије углавном техником епизације надомешћују драмску технику. Изузимају се наравно Трифковићеве, које епизацију подређују драмској техници. Елементи драмске приче, догађаји прослеђују се опробаним техничким средствима – писаним дискурсом (писмо у *Пола вина, пола воде*; дневне новине у *Пошто-пото посланик*). Извештај о скривеној радњи негде ће бити театрализован тајхоскопијом (*Пола вина, пола воде*; долазак Лазе и слуге). Техника извештаја,

молошког говора не јавља се ни у дужој Трифковићевој комедији, већ се значајни догађаји (скривена радња) преносе ситуацијама извештавања, доношења новости. Драмске приче Трифковићевих комедија спољашњом фокализацијом искључиво су подређене заплету. Наводе се догађаји који имају последице по развој, као и они који припадају скривеној радњи и подстичу развој.

Бранковићеве комедије већ имају проблем са театрализацијом драмске приче. У комедији *Конзул*, скривена радња нема већи утицај осим кад конзул Ненад бане у Ацину кућу, управника телеграфа, желећи да се јави министарству. Доминирају епски монолози – правдање поступака, најављивање (мотивација), као и коментари у говорима за себе. Код Бранковића говори за себе функционишу и као ток мисли, имају антиципативну вредност. С обзиром да је активирано више фигура субјеката, требало је оправдати њихове радње, али су и биографски елементи негде сувишни. Јавља се старији образац правдања, појашњења односа ликова епизацијом, а не драмском техником – ситуацијом. У одређеним случајевима информације су непосредно намењене публици/читаоцима, као у дуосцени Пуковника конзула Ненада.

Пуковник: Ти веома добро знаш да се ја и твој покојни отац пазисмо као рођена браћа. После његове смрти био сам ти и тугор. Данас, хвала Богу, ти си зрео човек. Имаш свој леп иметак, заузимаш угледан положај (...)

(I, 9; 1934: 16)

У експозицији је драмском техником пренета важна информација да Пуковник редовно шаље Анки букете. Употребљена је ситуација сусрета слугу. Долази Пера, послужитељ код Симићевих, што имплицира питање зашто данима нема Јована, Пуковниковог слуге, (контекстуализација дијалога), па се театрализује и поетика гласова, а епизација подређује драмској ситуацији (цела варош зна за љубавни заплет).

Пера: Је с' чуо: цела варош зна да мој млади доктор воли вашу госпођицу и она њега, а овамо твој газда полудио за докторовом сестром.

(I, 1; 1934: 6)

Након разговора доктора Милоша и пуковника, Милош оптужује сестру Анку да је она препрека његовој срећи. Бранећи се (косекутивна сценска ситуација)

Анка открива да јој се у возу допао непознат младић (раније је конзул Ненад дао опис тајанствене девојке из воза). Драмском техником пресупозиције сучељавају се две тачке гледишта (конзул и Анка) уобличавајући информативну целину. У оба наврата театрализоване су сценске ситуације причања, изнуђене претходним ситуацијама и прослеђене монолошким репликама и потом експликативним коментарима.

Друга Бранковићева комедија *Међу официрима* технику епизације подређује драмској техници, односно заплет има мотивисан развој без вештачког покретања епском техником. У зависности како су писма употребљена, могу бити део епизације или драмске технике. Писмима се преносе важне информације и у овој комедији. Међутим, писмо је театрализовано епизацијом (у 9. појави првог чина Анђа наглас чита Љубино писмо од стрица Вељка). Две линије радње субјеката имају разгранатију предрадњу, док трећа само потенцира недефинисан догађај (ради се о Љуби, Бранку и Вељку).

Сведена драмска прича спољашњом фокализацијом не значи да је увек добро и театрализована. Ако се упореде Трифковићева једночинка *Пола вина, пола воде* и Милановићева *Шпикуланти*, јасно је колико техника епизације може угрозити начин театрализације. У *Шпикулантима* од предрадње издваја се само љубав младих, очево противљење. Током развоја заплета епским, монолозима износе се унутрашња стања ликова, размишљања о животу, највљује радња, коментарише претходна ситуација. Систем мотивације тако више зависи од епизације него од драмског развоја. Већ уводни анегдотски монолог Ристе Сарића заснован је на комичком поступку изазивања судбине. Већим делом Сарићев говор управљен је ка женском роду (ко плаћа, тај се и пита; буни се што му кћер и жена раде иза леђа; сумња у љубав, важан је интерес; никад не треба слушати жену; актуелан је и мотив праодитељског греха; кључан мотив убиства због љубави). Развој заплета иде за тим да покаже да је његов избор био погрешан, односно да понекад треба послушати жену. Епски монолог динамизује се дијалогизацијом (реплика унутар дискурса).

Ристо (*Улазећи у собу*): гријех што је учинио први човјек, учинио га је по наговору своје жентурине Аве, Еве, евице, како ли рекоше да се зваше. Ни ова моја

није много раставила од оне прве жене. Човјек не треба да слуша своју жену. Жена је жена, а човјек је човјек! И зато ја нијећу трпити, да ми жена заповиједа, да би Бог чудо створио! (...) Јучер ми рече: „Наша је Вукосава одавна за удају, треба да је удамо, она је себи нашла муштерију. И он и она заљубили се врло, па ако се не узму, море бити белаја за причу“. – Да ми је видјети онога магарца, који ће „због љубави“ себи живот одузети? (...)

(1; 189?: 3-4)

Ретки примери говора за себе користе се за коментар лика и/или ситуације. И поред доминантене епизације, многе су ситуације остале неповезане (долазак Божића, па нестанак из радње; долазак Васићевог друга Митра, помагање да реши проблем).

Шевићева једночинка *На позорници и у животу*, јасније концентрише драмску причу у правцу развоја заплета. Техника епизације присутна је у говорима за себе, који износе ток мисли ликова, најављују радњу, али јављају се и у функцији комичких коментара. Драмски развој је ипак доминирајући – ситуације се каузално нижу, без епског посредовања. Информације везане за предрадњу постепено, ситуационо се прослеђују (Станићево одбијање просаца), па се контекстуализованим дијалогом (у току расправе мужа и жене) разлаже анегдотски догађај (Станићка је хтела да уда Смиљу за трговца за кога се испоставило да је већ ожењен).

Станић: (...) Ја, истина, ни против Павловића немам ништа, само се бојим, да то твоје ошто „материнско око“ не прође и сад као и лане са оним трговцем из Пеште, Костићем, што је у мене храну куповао. Врбовала си, Боже, врбовала, а он (*смеје се*) ха, ха, ха! Још и сад морам да се смејем, кад се тога сетим. Ха, ха, ха!

Станићка (*Љутица*): Па јесам ли ја њему с носа могла прочитати да је он случајно ожењен? Лепо је после човек рекао, па мирна Бачка (...)

(7; 1886: 22)

Монолозима се коментарише пређашња ситуација (Станићев монолог након расправе са женом), али и антиципира радња. Петровићка непосредно прослеђује информацију да ју је удовица Поповићка подучила да искуша оца по питању Смиљине удаје. Касније се антиципативни монологот открива Душанова намера да

преко игре улоге током пробе изјави Смиљани љубав. Значајна је овде и улога интерпретативних и пантомимичних дидаскалија, које сведоче да се овладало сценским/драмским изразом, без обзира на местимичну изражену епизацију.

У Савићевим *Проводацијама* театризује се разграната драмска прича те је стога очекивано што је техника епизације толико доминантна и често иде на уштрб драмског развоја. Пантомимичним дидаскалијама сигнализирају се емотивна, психолошка стања ликова. Говори за себе стилизовани су као комички коментари других ликова, а монолози су рефлексивног карактера (ток мисли) у функцији коментара претходне ситуације. Посебно се театризују ситуације причања. Ради се уобичајеном поступку епизације, с тим што се подређује драмској театризацији. Амбијенталне сцене на почетку другог чина епске информације динамизују променом конфигурације, динамиком унутрашњег фокуса испред простора посластичарнице, али ни овде не изостаје монолошка форма (Северова аутотеатризација, дефинисање односа са Илијом, нужни биографски подаци, коментари, антиципација радње, распитивање код посластичарке Мајерке о Радићки). Посебно је важна епска, коментаришућа Мајеркина тачка гледишта за даљи развој заплета.

Север: Како стоји, бога вам, госпођа Радићка?

Мајерка: О, врло добро. Богата је, зјело богата!

Север: Има ли деце?

Мајерка: Има лепушкасту кћер и сина бекрију.

Север: Бекрију? (*За себе*) С тим се ваља опријатељити. (*Гласно*) А каква је милостива?

Мајерка: Сујетна до зла бога. Ја држим, да би у стању била поново се удати, особито кад је имање њено.

Север: Збиља! (*За себе*) То је врло важно знати. (*Гласно*) а кћи?

Мајерка: Како да вам кажем. Ћуре без своје воље. (*Устаје*) Али, извините, ево гостију. (*За време овог чина долази и одлази по потреби*).

(II, 2; 1884: 35-36)

У следећој ситуацији причања, Север се представља Радићки (аутотетарлизација) истицањем своје лажне биографије. Северово причање

схематизовано је дескрипцијом, коментарима, дигресијама. Причање се динамизује дијалогизмом (управни и неуправни говори у репликама). У трећем чину, заводећи Радићку, Север гради своју биографију новинара, приповеда о моћи манипулације (истина је ствар интерпретације). Ово је важна информација, јер се посредно поручује да је веома вешт уцени, манипулацији.

Север: (...) Ако ми се ко не свиди, могу га оцрнити у свом листу како год хоћу. Не пита се ту вазда, је ли тако, као што сам написао или није. Свет радо чита заплетене, а понајвише тугаљиве, једном речи, личне ствари, такозвану пикантну хронику шкандалозну (...)

(III, 18; 1884: 84)

У *Проводацијама* споредни комуникацијски канали (монолози, говори за себе) претежно функционишу као коментар радње, ситуације, развијање драмске приче (биографије ликова су у првом плану). *Проводације* кореспондирају са Стеријиним *Лажом и паралажом* (Север и Илија, пар варалица, унесрећена девојка), *Покондиреном тиквом* (тип помодарке, Радићкин сукоб са братом Манојлом), а у конструкцији ситуација ослањају се на Трифковићеву драматургију.

Слично Трифковићу и Драгутин Илић покушава да епизацију подреди драмском развоју. У *Лихварки* сведени монолошки коменатри уоквиравају сцене. Већи проблем је промена конфигурације (није увек напуштање сцене мотивисано). Рефлексивним монолозима посредује се намера ликова, тумачење ситуације и сигнализира правац развоја.

Није увек у овим комедијама срећно изабрана/фокализована ситуација која ће драмски, реалистички проследити информацију (догађај, мотив, мотивација). У овом поглављу више је било речи о техникама епизације у односу на драмску технику, делом што је епизација у овим комедијама израженија. Никако не значи, и ово треба поновити, да је епизација супротна драмском писму, напротив, својствена је. Како се драмска прича накнадно реконструише (након читања, анализе текста), лакше је уочити које ситуације су важне за развој заплета, које су могле бити део скривене радње (у облику догађаја), које су могле бити сведене или изостављене из приче. У звездастом заплету посебно се јавља проблем мотивације – увођење ликова, њихове жеље, намере, затим тражење погодне ситуације које ће

објединити укрстити линије радње свих субјекта, а да се при том не наруши драмски развој. Иако звездасти заплет не зависи од ритма напетости, ипак му се мора радња попунити одговарајућим препрекама, нарочито проблемским ситуацијама. Док је Трифковић успевао да изабере стожерну/базичну ситуацију у којој се укрштају различити интереси и која потенцира проблемски чвор и систем препрека, дотле је већ Савић био у проблему да одговори том задатку.

5.8. Комичке ситуације и комичка средства звездастог заплета

Комичке ситуације нису нарочито бројне у овим заплетима, као ни комичка средства. Нарочито се истичу Трифковићеве, али не заостају ни Бранковићеве комедије. Базичне ситуације Трифковићевих комедија садрже уједно и изразите комичке могућности. Једночинка *Пола вина, пола воде* основни комички развој, укрштај тежњи субјекта налази у различитим намерама – и Марија и Лазар Поповић не желе брак, већ свој део наследства. Консекутивно ће се развити наредна кључна ситуација сегмент радње – прерушавње слугу, давање овлашћења да „преговарају“ уместо њих, при чему и једна и друга страна не сумња у оригиналност своје преваре. Комички потенцијал стога веома зависи од театрализованости различитих нивоа знања, где је екстерни комуникацијски ниво у супериорном положају. Наредна консекутивно аранжирана ситуација театрализује међусобно саморужње слугу у улози господара (истицање свих могућих мана као тобожњих својих врлина). Врхунац комичке напетости је кад се потом слуге писмено изјашњавају, односно пишу позитивне одговоре очекујући да супротна страна не пристане на брак. Симултано са овим ситуацијама аранжира се комичка ситуација забуне - обострано симпатисање Марије и Лазе Поповића у улози слугу (обоје се устручавају мислећи да имају посла са слугом/слушкињом). Говори за себе овде су у функцији комичких коментара, емотивних стања ликова.

Марија: А што вам се допада?

Поповић: Тако лепа собарица, као што сте ви! (*Хоће да је загрли*)

Марија: Натраг, безобразниче један. (*За себе*) Штета што је слуга! Није тако ружан.

Комичке ситуације нису одвојене од вербалних средства, већ се фокусирају такве ситуације које ће црпсти смехотворни потенцијал. У експозицији промена сценске ситуације (информације) открива и карактер лика (Марија). Након добијања вести да је умро рођак Марија је готово равнодушна, да би се потом претварала да га сажаљева пошто је чула за наследство. Хумористичком театризацијом у граничној ситуацији и расплету иронизира се комичка конвенција вишеструких венчања. У последњој, недовршеној, комедији *Пошто-пото посланик* комичке ситуације су подређене Поповићу, његовој жељи да победи на изборима. Комика страха, збуњености, јавља се при сваком сурету са јавношћу (српски представници у партији, гласачи) и театризује се поступком глувих (док Јазавац покушава да се нагоди, Поповић настоји да се спреми за говор).

У Бранковићевим комедијама систем комике гради поступцима ликова, коментарима у говорима за себе, као и подвалама које ће, захваљујући супериорности знања екстерног комуникацијског нивоа, усмерити лик ка комичком поразу (неуспех предузете радње). У *Конзулу* комичка ситуација инконгруенције претходи конституисању проблемског чвора ситуације у квадрату. Како парови ликова у родбинском односу не могу заједно ступити у брак, једна љубавна релација се мора укинути, односно ситуација квадрата свести на дијагоналу. На основу комедиографске традиције/конвенције срећни расплет припада младима, односно тежњама младића, док је радња старог удварача осуђена на неуспех. Пуковник је слао букете цвећа Милошевој сестри Анки. Из његове перспективе то је био недвосмислен љубавни знак, док је Анка, с обзиром на Пуковникове године, затим да Милош воли његову кћи Милку, тумачила тај знак пажње како њој одговара. Ова ситуација није театризована из позиције Анке, тако да и њена мотивација примања букета не развија комичке могућности. Другачијим начинима фокализације могла се нагласити и развити ситуација инконгруенције. Нарочито то важи за дуо-ситуацију разјашњења брата и сестре. Ова ситуација има и драмске могућности (могућност да сестра желећи себи да угоди ствара проблем брату) нарочито у делу кад се дијалог заснива на два семиотичка нивоа. Ситуацијом априорног закључивања Анка помисли да је сувишна у дому.

Доктор Милош: (...) Ти си свему крива, што се до сада нисам оженио.

Анка: Уверавам те, ја те не разумем – или можда...

Доктор: Но, шта?

Анка: Сад знам! Зато је отац у последње време тако нервозан.

Доктор: Та отац је човек нервозан, откако га памтим.

Анка: А, то не, вараш се. отац сигурно види и зна да би ти да се жениш, па мисли много му женскадије по кући. Ја сам дакле сувишна овде, ја сметам.

Доктор: Па би се жена брже удала – за пуковника, је л'? видиш, молим те!

Анка: За каквог пуковника?

Доктор: Па за Милкиног оца.

Анка: Заа – Милкина оца да се удам? Ја? Ха, ха, ха, ха!

(II, 1; 1934: 25-26)

Конзул је ретка комедија која успешно театрализује ситуација сегмент радње понављања синкретично са ситуацијом априорности. Аца Симић, Душанов и Анкин отац, најпре је сведок пољупца његовог чиновника Богдана и младе Олге, потом ликови притижу са сличним, љубавним проблемима. Ситуациони комички низ отвара се монтажним поступком и режијом погледа. Баш у тренутку највеће интимизације појави се Аца. Након придике, па одобравања везе, наилази Душан. Ова сценска ситуација комику заснова такође на априорности. Аца мисли да Милош одуговлачи, заобилази да саопшти зашто је дошао, а уствари Аца највише говори и износи закључке. Након одуговлачења Милош саопшти да би се женио што наилази на равнодушан (одобравајући) коментар.

Аца: Дакле, шта је?

Доктор: Женио бих се.

Аца: Па жени се. право ми је. Моја је брига била да те отхраним и васпитавам дотле кад сам те родио. Сад сам гледај шта ћеш (*полази*).

Доктор: Како ћемо удесити?

Аца: Ја сам тебе досад удешавао, сад удешавај ти како знаш.

(II, 5; 1934: 31)

Потом пристиже Ацина сестра Савета која предлаже да Анку удоме, удају за Пуковника, чему се не противи, али се противи да Савета своју кћи Олгу уда за

конзула Ненада. Аца у ситуационо-вербалној комици (имитација дискурса, геста, алузован говор, иронија) саопштава сестри да је већ благословио Олгу и Богдана.

Аца: Па шта рече она?

Савета: Да неће.

Аца: А је ли ти рекла и зашто неће?

Савета: А шта зна она – бубица једна! Шта зна она?

Аца: Шта: „Шта зна она“? Зна она доста! Зна она и да се цмаче, па да видиш како слатко! Шта сад велиш? Ха?

Савета: Ко, ко се љуби, с ким се љуби?

Аца: Ко? Та па ко други него Олга. С ким? Бога ми, ваљда не са мном – с тим, тим Дејановићем.

Савета (*упрепашћено*): Ацо! (*Пљесне се рукама*) Ијух!

Аца (*као и она*): Ијух! (...)

(II, 6; 1934: 35)

Напоследку, кад се појави још малолетна Ацина кћи, ситуација априорности кулминира. Угледавши Мару неће ни да је саслуша, закључујући да се и она заљубила и да жели да се уда.

Мара (*с леве стране*): Отац! Ја молим...

Аца (*застане*): Шта? Није него роткве! Ти си још премлада, чекај! (*Оде нагло на десна врата*)

Мара (*зачуђено*): Не разумем! Премлада сам? Имам времена? Ја још могу да чекам? Шта?? (...)

(II, 7; 1934: 36)

Комичка ситуација разговора глувих успешно је театрализована у Шевићевој једночинки *На позорници и у животу*. Свака ситуација, нарочито комичка ситуација разговора глувих мора садржати покретачки моменат и усмеравати ситуацију у неповољном правцу (најчешће), наглашавати неспоразум и градирати степен напетости. Након што је безуспешно покушала да сазна нешто о евентуалној Душановој женидби, проводацика Петровићка искушава Смиљиног оца Станића. Како Станић не жели да разговара са Петровићком, чита новине, даје двосмислене одговоре, створени су услови да се дијалог гради на два семиотичка

комуникациона нивоа. Петровићка циља на Смиљину удају, а Станић гледа како да је се што пре отараси.

Петровићка: (...) Још сам и то чула, и то ми је врло жао, да ја, као најбоља пријатељица Даничина и то још од детињства, морам то тек из друге руке да примим, да сте заиста и ви „саизволели“ да се њих двоје ... (*Брзо*) Је л' тако, господине?

Станић (*као и горе*): јесте, јесте!

Петровићка (*за себе*): Еј, наопако то је зло! А знала сам да ће се овај глупак одмах избрбљати. (*Гласно*) Дакле биће сватова?

Станић (*који се љутито окренуо, да би дао знака своје негодовању што већ не одлази, чује ово и сасвим мирно*): а ко се то жени?

Петровићка: Па зар ми нисте сад баш рекли?

Станић: Ко? Ја?! Нисам ни речце прословио!

(10; 1886: 25)

Схвативши потом да ће Петровићка исконструисати гласину, Станић је готов да пристане ако до прошевине дође. Очекивано је било да ова ситуација покрене радњу, али њом се само укида могућа препрека Смиљиној и Душановој вези.

Мали је број примера вербално-ситуационе комике. Почетком другог чина *Два весеља* театрализује се сценска ситуација са Матом Оштроперићем и кленером, као сусрет два културолошка модела (административни, службени дискурс). Приучени практикант Мата користи административни стил у свакодневном обраћању, који неписмени, необразовани келнер уопште неразуме, па се развија ситуација разговора глувих.

Мата: Па сад, роде мој, ово писмо да пошаљеш по коме да га неизоставно преда у руке Савки, удови почившег третака... У руке... Неизоставно... Јеси ли ме разумео?

Момак: Разумео сам.

Мата: Кад се момак врати, нек дође к мени да ме извести о пријему истога.

Мата: Кога?

Мата: Море! Па ти сад ниси ништа разумео?!

Момак: Сад ме некако збуните.

Мата: Е мој лепи брате! Па ти не можеш предати писмо другој некој удовици. Апсолутно си неписмен и шашав. Реци: како је име адресату?

Момак: Одиста не разумем!

Мата: Ово је човек да полуди! Може одиста предати писмо другој удовици! Реци, море, како се зове удовица Савка?

Момак: Савка!

(II, 1; 2003: 391-392)

Милановићеви *Шпикуланти* донекле исупешно развијају базичну ситуацију преваре. Глума као средство преваре не развија у потпуности комички потенцијал, јер је небрижљивом фокализацијом театрализоване изразите емпатијске емоције кћери Вукосаве (мотив смрти). Ситуација театрализације мртваца, издваја се по својој сатиричности, што је неуобичајено за комедије овог заплета. Митар објашњава Ристи да се Вукосава може удати и за мртвог Марка, како би се избегла евентуална казна, па алудира на модерне токове 20. века, маркирајући помодарство, изопачења. Сатира је највише управљена на бирократију, државни ситем опорезивања свега.

Митар: Ово је двадесети вијек, вијек моде, луксуза, љубави, развода брака, убистава... банкротстава... и што је најглавније: вијек у којем ћемо доживјети да ће мртви морати оживјети, а они који хтејдну умријети – неће им се дозволити да умру и то из простог разлога, што државама треба новаца... и новаца, а кад би свијет умирао, од куд би се државне потребе подмиривале? (...) дочекаћемо и то да ће који научењак, по вишој наредби, измислити каку велику машину, која ће на дан избацити по неколико хиљада пореских глава, и да их избацује међу нас све дотле, док они, што наплаћују порезе, не запомажу: „Доста је!“

(21; 190?: 33)

Савићеве *Проводације* хумористичку театрализацију заснивају на превари, глуми, као и тачки гледишта ликова. Подсмевајући се Илијиној неукости и приглупости приликом посете, покушају да се удвара Даници, Манојло уједно исмева сестру Радићку. Овде говори за себе функционишу као комички коментари

(гротескно је довођење у везу ђубрења земље и срца/љубави; иронија у Манојловим коментарима).

Илија: Љубав долази на мах, као бујна киша, особито кад је земља сува и жедна. Ја то као економ знам врло добро.

Даница (*за себе*): Боже мој, он говори о љубави.

Манојло: Љубав је за срце, што је ђубре за земљу.

Илија: Врло добро! (*за себе*) Како то мени да није пало на памет.

(I, 5; 1884:17-18)

У трећем чину јавља се облик драме у драми. Веселин сакривен иза врата подражава глас своје мајке (аудитивна театријализација), титра се Илијом, као и Даница, која га упућује на Радићку. Игра унутрашњом фокализацијом веома је важна за комички учинак и семантизацију простора подвале/игре. Увреде и различити комуникациони нивои део су смехотворних поступака ове подвале.

Илија: Фрајла Даница је заљубљена у мене.

Веселин: У таквог шмокљана!

Илија (*тргне се*): Шта?! (*Даници*) Госпођице, је л' тако?

Даница: Јесте, јесте.

Илија: Да сте заљубљени у мене.

Даница: А то! А ја сам мислила ... е па добро (Гласно) Ја сам заљубљена у њега.

Веселин: Није него роткве! Заврнућу ти шију.

(III, 7; 1884: 70-71)

Ситуације настале на различитим комуникацијским равнима нису нарочито хумористички успешне, а уколико се изоловнао конструишу, добија се само ситуација забуне. Савић је избегао ту замку па је најпре театријализовао заљубљену Радићку, односно искористио комички потенцијал необичног пара (матора удовица – младић, преварант).

Издваја се ситем комике *Лихварке*. Премда заплет почива на добро нађеној базичној ситуацији априорности и забуне, надаље се оне молекуларно развијају техникама домино-ефекта и грудве снега. Хумористичка театријализација зависи и од правремене дистрибуције знања. Ни овде није избегнут говор за себе као

чиниолац вербално-ситуационе комике, редовно семантички контрастиран гласном говору. У многим примерима говор за себе гравитира ка говору у страну иако није тако назначен у тексту. Упечатљиве су ситуације некомаптибилности (Савићка и Павле; Ставре и Јелена).

Комичке ситуације и комичка средства звездастог заплета нису богате ни разноврсне као рецимо у спиралном заплету. Овде је нагласак на комичким типовима, коментарима, односно чиниоцима вербалне комике, у односу на комичке односе ликова, што и чини ситуацију.

6.0. ЛЕПЕЗАСТИ заплет

Лепезасти заплет карактеристичан је за дуже комедије. Активирано је више фигура субјеката усмерених ка једном циљу. Циљ не мора бити конкретан, већ је често апстрактан. Углавном су ликови независно усмерени, при чему се не мора театризовати ривалски однос, али је свакако својствен лепезастом заплету. Зразвој лепезастог заплета подразумева више ситуација сегмената радње. Ђоровићева комедија *Издаје стан под кирију* издваја се другачијом фокализацијом ситуације сегмената радње. Број субјеката лепезастог заплета варира од два до четири. Проблем се јавља као и у звездастом заплету кад треба увести ликове који ће попунитити фигуру субјекта, мотивисати њихове радње. Међутим, има и примера као у Калићевој комедији *По команди* где се се умножава лепезасти заплет. Унутар радње два доминантна субјекта, активирају се потом још две фигуре субјекта, чија је радња делом пројектована надређеним фигурама. Јавља се и случај обртања лепезе, као у Трифковићевој *Избирачици* (у последњем чину Малчика од фигуре циља ка којој су управљени удварачи субјекти, постаје активни субјекат).

Основна разлика између лепезастог и звездастог заплета, поред циља/циљева јесте у базичној ситуацији, која не интегрише радње субјекта у лепезастом, односно нема сударања, укрштаја (бар не би требало да буде). У лепезастом заплету покретачки моменат и експозиција су синхронизовани, односно јавља се директна и прогресивна експозиција. За разлику од звездастог заплета,

овде је систем препрека, израженији, али јављају се и проблемски чворови. Најважније препреке, проблемске ситуације везују се за односе ликова субјеката. Систем препрека зависи од градње и разградње ситуационих троуглова (честа промена односа ликова). Специфичност лепезастог заплета је у ликовима који попуњавају фигуре субјеката. Наиме, овде се јављају ликови који вршећи радњу за другог (блиског рођака, дете) уједно обављају радњу и за себе, односно долази до поклапања интереса (*По команди, Јогунице*).

Структура лепазастог заплета препознаје се у Калићевим комедијама *По Команди* (главни заплет), *У резерви, Максим, Мој џеп*, затим у Трифковићевој *Избирачици*, Ђоровићевој једночинки *Издаје стан под кирију*, као и у једночинки анонимног аутора *Јогунице*.

6.1. Експозиција и покретачки моменат лепезастог заплета

Експозиције лепезастог заплета су директне и прогресивне, тешње везане за покретачки моменат, односно окидаче заплета, па се зато овде заједно анализирају. Окидач се јавља већ у првим ситуацијама експозиције док још нису дефинисани, односно театрализовани односи ликова. Од овог модела издваја се Трифковићева *Избирачица* и Калићева комедија *По команди* са одвојеном експозицијом.

Избирачица радњу отвара амбијенталном сценом. Фокализује се свакодневан-просечан дан у дому Соколовића, који обележава Малчика. Трифковићеве амбијенталне сцене подређују епизацију драмској театрализацији – упознавање са ликовима (карактеризација), приликама иде преко развијања одређених покретачких мотива. Овде се поред театрализације Малчкине размажености која је мотивски важна за развој заплета, најављује и забава. Контекстуализованом ситуацијом причања Малчика најављује госте Савети – откривају се њихови односи (Милица је заљубљена у Штанцику, а Штанцика у Малчику; сигнализира се да је Савета заинтересована за Бранка). Принцип градње и разградње љубавних троуглова даје основни ритам развоју заплета.

Малчика: Ал' ја знам, па да би и ти знала, казаћу ти да је госпођица Милица заљубљена у господина Штанцику.

Савета: То не би био рђав пар људи.

Малчика: Може бити, само што то неће бити пар људи.

Савета: Из узрока што је господин Штанцика заљубљен у тебе? Је л'?

Малчика: Кажу, драга Савета, тако кажу само. Ја о томе још нисам званично извештена. Уосталом, кад је реч о господину Штанцики, могу ти рећи да ће и он доћи!

.....

Малчика: (...) Најпосле ће доћи још и господин Бранко.

Савета: И он ће доћи?

Малчика: Како ти то нагло питаш.

Савета: Ја? – Не бих знала зашто. Он је за мене као и сваки други, изузимајући што је пријатан, а то ми годи као што годи и сваком другом.

Малчика: Имаш право, Бранко је врло пријатан човек, те ће свакога задобити за себе.

Савета: Ти се радо занимаш с њиме?

Малчика: Нећу да тајим; рекла бих, штавише, да ми се допада.

(I, 1; 2005: 98-99)

Уједно су скицирани ситуациони троуглови и проблемска ситуација – Савета је заинтересована за Бранка, а од свих потенцијалних удварача Малчики се једино допада Бранко. Потом ће се такође посредно ситуацијом причања открити да је Савета усвојена и да зато мора да се повуче у корист Малчике, укине љубавни троугао (II, 4). Ситуација игре театрализује односе који су најпре епизацијом били најављени. Малчика је љубоморна на Савету, Милица на Малчику, јер Штанцика флертује. Посебно је фокализован Тошица као неспретњаковић, предмет подсмеха. Док је први чин експозициони, развија, осветљава односе ликова (доминирају ситуације удварања), ОКИДАЧ заплета јавља се почетком трећег чина (први покретачки мотив театрализован је крајем првог чина – Саветина лаж да не воли Бранка, већ другог). Окидач се театрализује комичким поступком понављања – једно за другим стижу писма од Тошице, Штанцике и Бранка. Писма су различито

адресована – Тошица пише Малчики (директно је проси), Тошица госпођи Соколовић, а Бранко Соколовићу.

Радњу Калићеве комедије *По команди* не отвара монолог, нити амбијентална сцена, ситуација, већ контекстуализована ситуација заснована на пресупозицији. Води се рачуна да се односи ликова што посредније, реалистичкије откривају. Шарић, Моја и Меланија долазе на сцену разговарајући о лову (предрадња). Већ у првој сценској ситуацији театрализује се ривалски однос пуковника Шарића и пензионисаног капетана Моје, једновремено и мушкобањаста Меланија, њихова синовица. Експозициони подаци пажљиво се током ситуација прослеђују, јављају се унутрашње дидаскалије (опис сценске радње), а посебно се наглашава војничка доктрина, фразеологија, нарочито туђице.

Моја: Вараш се мајн фрајнд! Већ га ни зато ниси могао убити, што зец у бегању није узео дрекционс линију на тебе, већ баш на мене.

Шарић: Па ипак дође мени ин ди шусвајте да га ја убијем.

Моја: Та, да, зец чим опази господина обрштера, таки из учтивости натрча му на пушку те се даде убити. (*Смеје се*)

(I, 1; 1900: 6)

У овој сценској ситуацији јавља се први окидач заплета. Сукоб браће, откриће експозиција првог чина, постоји још из времена док је Моја био активни официр. У првој ситуацији шала због лова постепено прераста у сукоб техником домино-ефекта и потенцирањем ривалства - Шарић је млађи, али има виши чин; Шарић је командовао свом старијем брату Моји, који му се сад кад је у пензији свети. Након што их је некако Меланија измирила, асоцијативним развојем дијалога, Моја покреће питање њеног лошег васпитања (пуши, јаше, карта се, мушкобањаста). Међутим, још се ова Мојина вредносна тачка гледишта не потврђује радњом. Други окидач је расправа браће око Меланијине удаје. Још један иновативан драмски поступак јесте препричавање садржине писма које је добио Моја (у ранијим комедијама, не само Калићевим писма су се на сцени читала).

Моја: Нисам га нашао ја, већ се он сам појавио. Ево данас добих писмо од једног мога старог комората из сербиш-банатер гренц регемента капетана у миру, човека врло имућна и поштена. (*Вади писмо и пружа га Шарићу*). Пита ме: би ли

смео доћи да нашу Меланку за свога сина проси? Младић је добар, има своју трговину, самосталан је, те би хтео да се ожени отменом девојком из официрске куће.

Миша улази.

Миша: Изволите, молим, кава је готова. (*Оде*)

Шарић (*Прелетив писмо*): Никс, никс, цивилу не дам своје синовице!
(*Изгужва и баци писмо*) Кажи да нема ништа. (*Пође*)

(I, 1; 1900: 11-12)

Подела браће, ривалски однос рефлектује се према Меланији. Жеља, намера да се пројектује њена будућност добро је мотивисана с обзиром на њихов скучен, војнички поглед. Супотстављају се вредносне тачке гледишта. Шарић је Меланију свесно васпитавао у официрском духу, гушећи женственост, планирајући да је уда за официра. Не пристаје ни да јој ангажују професора који би донекле образовао, јер за учене људе везује револуционарне идеје, а потом устаје и против женске еманципације.

Моја: Да јој узмемо професора или учитеља.

Шарић: Цивила, револуционара који јој републиканским будалаштинама пунити главу, да она мени држи предавања о еманципацији женскиња.

(I, 1; 1900: 13)

Ситуација утицаја на Меланију отвара се персоналном дидаскалијом (Меланија долази одевена као мушкарац, пуши) и следи након ситуације говора о њој. У питању је драмски образац који ће нарочито Нушић развити (о нечему, некоме се најпре говори, потом се театрализује). Кретање у комедиографском ритму (најава победе Мојиног става) започиње ситуацијом кад Меланија манипулацијом (сузе, очајање, главобоља) убеди стрица Шарића да јој дозволи учитеља. Одвојеном експозицијом театрализује се и проблемска ситуација интеграционог заплета (Миша, Кумрија, њен отац, граничар). Следећи окидач радње ситуационо се јавља уплитањем интеграционог заплета. Тражећи Мишу, Кумрија је дошла код Шарића, сусрела се са Меланијом. Открива (I, 10) шта све подноси због љубави (бег од оца, потрага за Мишом), а таква осећања страна су Меланији, што је провоцира да касније истражује. Први чин уводи ликове важне за

заплете – субјекте Алексића, који женидбом жели да стекне протекцију и богослова Григорија, који ће накнадно, као и Меланија, спознати световна осећања и пожелети да се ожени.

Раније је било речи о одвојеној експозицији Калићевог *Максима* (Експозиција степенастог заплета). Амбијенталним сценама посредоване су и информације о злогласном лопову Максиму. Успеле су негде и комичке ситуације, које наговештавају конструкцију гласина, стварање легенде о обичном коњокрадици за којим се цела војска и полиција дала у потеру. Одговарајућом фокализацијом, информације се брижљиво дистрибуирају, тако да су тачке гледишта ликова стожери одређених ситуација сегмената радње чиме екстерни комуникацијски ниво није у супериорном положају. Овај драмски поступак карактеристичан је за драму, никако за комедију. Уводни, епски Милкин монолог (Здравкова братаница) открива биографске податке Максима (бивши наредник), употпуњене физичким описом. Непоузданост њене тачке гледишта, наглашена је преносом, ширењем гласина - непоуздано сведочанство преноси се као аутентично. Већ прелазак на сценску ситуацију није најуспешније театрализован. Ситуацијом се желела семантизовати Максимова моћ прерушавања, али се театрализовала обична ситуација забуне. Наиме у персоналној дидаскалији назначено је да Ђука, Здравков слуга долази маскиран као Максим, при том се још не зна како заиста изгледа злогласни лопов. Није безначајна ни примедба како би у инсценацији публика знала да је посреди маскирање? Осим тога, овде се долази и до слабости мотивације – Милка је у посети код стрица Здравка, повереника безбедности, а Ђука је дугогодишњи слуга и још се не познају. Ситуација препознавња требало је да семантизује свеопшти параноични страх од лопова Максима, али се у томе није успело. Театрализована је ситуација забуне, априорног закључивања (Милка је помислила да пред њом стоји лопов, а Ђука да разговара са калуђерицом). Проблемски чвор отвара радњу, али заплет се покреће тек доласком капетана Љубинковића (I, 7). Међутим, поверљив разговор, као и план за хватање лопова припада скривеној радњи и ретко је фокализован.

Негде је окидач радње заплета смештен у предрдању, па се прогресивном експозицијом мора брзо откривати однос ликова, проблемска ситуација. Калићева

комедија *У резерви* од прве ситуације театрализује развој заплета. Директна експозиција отвара се контекстуализованом ситуацијом удварања, просидбе (Голић, Пефика и њена мајка Урзула). Голићев епски монолог потом износи делове предрадње (усхићење познатством са „бароницама“). Сусретом Голића и Веље, открива се посредно да Голић игра улогу покушавајући да се обезбеди браком са бароницама. Карактеризација лика је веома брза и ситуационо условљена (ветропир, картарош, нерадник, преварант) покушајем да му Веља поново позајми новац. Консекутивно се наставља сценска ситуација где Веља сумња у бароничин идентитет, а Голић га не доводи у питање. Ради се о комичком поступку задржане антиципације, која иде у ред комичких конвенција – упозорење није узалудно, већ сигнал компликовања заплета и потврђивања потом претпоставке у расплету.

Веља: Добро, добро, само ми реци јеси ли баш одиста уверен да је твоја баронеса, која ти је као таква приказана, права племићкиња (...) или је то њено баронство танка кова као и твоје. Ха?

Голић: О, о том сам ја тако уверен да ни у сну нећу да посумњам, јер моје искуство не вара (...)

Веља: А да не буде то каква препредена великоварошкиња, која Србина ђака као крља зна да шчепа да је се не мош' курталисати док си жив?

(2; 2009: 629-630)

Да се ради о подвали, игри открива Веља у монологу. Радња је покренута – циљ је да се Голић „излечи“ од порока. Потом се сукцесивно театрализује Жаркова епска тачка гледишта – сведочи о Голићевом удаврању Певики на балу. Ситуација причања динамизована је питањима, коментарима и посебно елементима театрализације – дијалогизам. Други окидач радње јавља се конвенционалним средством – писмом. Голићев стриц је Даничин и Жарков сатратељ и намеран је да уда Даницу, Вељину девојку, за Голића. Жарко уочава превару – план да се цело њихово наследство пријави као Даничин мираз.

Трећој Калићевој комедији са лепезастим заплетом *Мој џеп* такође се радња отвара контекстуализованом ситуацијом, с тим што је овде већи значај пресупозиције. Васица Каћанин излази са беседе пратећи Милицу, Босиљкину мајку, настојећи да јој се додвори. У првим сценама открива се да је отац на страни

Васице, а мајка као и кћи Босиљка наклоњене су професору Стојану Зорићу. Експозиционе информације преносе се и непосредно (епизација) коментарима говорима за себе (елементи карактеризације). Потом у Миличином епском монологу износи се Васичин карактер (склоност коцки, дугови, брак из рачуна), нарочито доминира вредносна тачка гледишта (лицемер, непожељан младожења). Монолог се делом театрализује дијалогизацијом, чиме се разбија монотона епска структура, а информације се посредније прослеђују (постављање питања неприсутном саговорнику).

Милица *сама*: (...) А да му вратим мило за драго, па да му речем: „Господине, ви љубите ил' бар велите да љубите моју кћер, но мени је врло жао што вам не могу помоћи“. Шта би он на то? – Шта би? (*Горко се осмехне*) Потражио би утехе у другој партији – ал' преферанса ил калабрија, а на љубав, на њу би се сетио тек онда кад би запао у процеп да не може да платити дугове. (*Живо*) И ја том готовану да дам своје јединче, онај свежи, једри пупољак да приденем за његове, кафанским уживањем пресите груди, не, не! Никад.

(I, 2; 1887: 8)

У следећој сукцесивној ситуацији између Милице и Саве Жикића, мужа, открива се да су на беседи, а уједно и Савин карактер (материјалиста, прост, осећај ниже вредности – задовољство да понижава сиромашне професоре). Тачке гледишта ликова служе за субјективну карактеризацију других ликова (нарочито се наглашавају негативне особине или се ликови ниподаштавају). Први чин потенцира проблемски чвор, сукобљеност Васице и професора Стојана око Босиљке. Окидач радње је ривалска релација Стојана и Васице (препознавање супарника, претње). Сукцесивно нови окидач је Васичина сплетка, лаж изречена Сави. Како се радња одвија у једном простору (сцена кутија) театрализују се симултано две ситуације скоковитим унутрашњим фокусом. Док једна група говори, утишава се дијалог друге, па се фокализују суштинске информације. Економија унутрашње фокализације ослања се делом и на пресупозицију.

Једночинке имају још сведенију експозицију, а проблемски чвор позиционирају већ у првим сценама. *Јогунице* (1888) анонимног аутора (ЈСП) отварају радњу старим обликом приповедног монолога, блиског монордамској

форми обраћања, који се делом динамизује дијалогизацијом – упознавање са проблемском ситуацијом (отац осуђује жену и кћер што бирају младожењу не консултујући га). Други део епизације припада Јовановом (слуга) извештају (ситуација причања) газди Ники Тврдоглавићу о предрадњи, нефокализованом комичком догађају, који је могао бити добра комичка ситуација – сукоб са служавком док у носили писма потенцијалном младожењи. И овде се јавља дијалогизам, али такође у приповедној форми. Ситуација причања прилагођава се драмском писму преко поступака заобилажења и одуговлачења током слугиног причања.

Јован: Ја хоћу унутра, а он хоће за мном. Шта сам знао?

Ника: Та ниси је вања пустио да она прва уђе?

Јован: Е, јесам, да! Кажам ја њој још једаред лепо: „Като, мани се ђаволска посла“. Бадава, не слуша. Шчепам вам је ја, па држ' да је затворим у камин. Е сад да сте је видели! Као вештица. Све сикће. Гурнем је најпосле из ходника, па затворим врата. Нећеш ти бити старија од мене и мог господара, помислим ја и уђем у собу.

Ника: А је ли био код куће?

Јован: Само чекајте, заборавио сам рећи, прво сам куцао на вратима.

Ника: И учитељ ти каже „слободно“ !

Јован (*за себе*): Ао, мај, баш погодио (*Гласно*) да, он каже „слободно“ и ја вам онда уђем (...)

(2; 1888: 6)

Трећи монолошки пасаж припада мајци, такође дијалогизован, отвара комичку ситуацију забуне, односно базичну ситуацију заплета. Експозицијом се открива да је радња покренута знатно пре прве сцене радње, па се потом експозиција умеравља ка максималном дистрибирању информација (отуда доминација епске технике) не би ли се нагласила и театризовала комика забуне, априорног закључивања (и отац и мајка желе истог младића за своју кћер, али су због застоја комуникације у заблуди поводом плана супружника). Са следећом ситуацијом причања (Марија и Ката) заокружује се експозиција, театризује друга перспектива догађаја из предрадње.

Ђоровићева веома добра једночинка *Издаје стан под кирију* директну експозицију отвара контекстуализованом ситуацијом између служавке Соке и њене газдарице Станићке (Сока доноси новине). Након прекоревања служавке што је читала њен оглас, следи рефлексивни монолог (емотивно стање лика, предрадња, љубавни неуспеси, најава радње, објашњење зашто је дала оглас о издавању стана, нада да ће тако себи најзад стећи мужа). Специфичан је случај покретања заплета у овој једночинки. Станићка, као ретко фокализован лик, попуњава фигуру делимично активног субјекта (жеља, намера да издавањем собе дође до циља – мужа), али попуњава и фигуру ОКИДАЧА и то у предрадњи – давање огласа у новине.

Иако у лепезастом заплету преовладавају директне експозиције, оне се с обзиром на број активираних субјекта и регулатора заплета, кад је реч о ритму развоја, не разликују много од одвојених експозиција. Директно увођење у проблемску ситуацију или активирањем препреке, приморава ауторе да ретроспективно уводе у проблемски чвор, подробно мотивишу радњу, а понекад и да посежу за епском техником.

6.2. Драмска фокализација лепезастог заплета

Лепезасти заплет ових комедија не разликује много ситуација сегмената радње будући да се јавља више фигура субјеката. У том случају радња би нужно морала бити разгранатија. Структура лепезастог заплета заснива се на ситуационом склопу две базичне ситуације које условљавају усмеравање ликова ка једном/истом циљу. Поред објективистичке театрализације, јавља се и субјективистичка када је спољашњом фокализацијом театрализација драмске приче постављена у односу на један лик. Тачке гледишта ликова овде углавном надомешћују монологе, говоре за себе иако они не нестају из текста.

Спољашњом фокализацијом Трифковићева *Избирачица* театрализује драмску причу из Малчкине позиције, али се субјективистичка театрализација нарушава унутрашњом фокализацијом. Цела радња комедије подређена је лику Малчике, баш као што се ликови, родитељи најпре, подређују њеним ћудима.

Већим делом Малчика је објекат театрализације све до граничне ситуације трећег чина кад попуни фигуру субјекта. Након амбијенталне сцене, ситуације, следи прва већа ситуација сегмент радње проширивањем конфигурације (одвојен долазак гостију – 2. 3. и 4. појава), на коју се надовезује консекутивно ситуација забаве (плес, песма игра заолога) (2). Игра залога је такође контекстуализована, односно вишеструко уклопљена у развој заплета и карактеризацију ликова, као и дефинисање односа и обухвата 5, 6. и 7. појаву. Како је дискурс током игре залога био двосмислен, близак отвореном флерту, долази до завршне, кључне, ситуације првог чина (3). Будући да се раније зарекла да неће сметати Малчики, Савета слаже Бранка да воли неког другог младића. Ова информација базична је за структурирање лепезастог заплета, јер Бранко из ината одлучи да запроси Малчику, уверен да га она неће одбити. Након поновне амбијенталне сцене, други чин разликује бржи развој. Фокализује се већа ситуација сегмент радње – просидба писменим путем (4). Ситуација кад пристижу писма театрализује се из Малчикине позиције (доминира етичка, и психолошка тачка гледишта). Током ових сцена унутрашњи фокус равноправно обухвата и Соколовиће (мајка и отац) који се нађу у незгодној ситуацији да неког морају одбити. Фокализује се јукстапонирано важна ситуација за ток заплета - јадање Савете и Милице измештеном унутаршњом фокализацијом/режијом погледа (Тошица је чуо како туже због својих младића). Након тога Тошица, Штанцика и Бранко одвојено долазе по одговор (6). Сценским ситуацијама развија се комичка напетост, нарочито поступком понављања. Чин се завршава фокализовањем ситуације која води новом обрту – Тошица је пренео Бранку и Штанцики како су Савета и Милица тужне због њих (7). Током првог и другог чина структуриран је заплет са три субјекта (Бранко, Тошица и Штанцика) и привременим циљем Саветом и главним – Малчика. Трећи чин театрализује разградњу троуглова на игранци, окретње лепезе, па Малчика од објекта постепено попуњава фигуру субјекта. Трећи чин фокализује ситуацију промене (7). Бранко и Штанцика су се покајали због просидбе, док Тошица настоји да дође до позитивног одговора. Потом се театрализује Малчикино одуговлачење, бирање а синхроно и помирење парова (најпре Штанцика и Милица, па Бранко и Савета). Унутрашња фокализација нарочито обухвата Тошицу (јурцање за Малчиком) који не верује ни

мајчином и очевом одбијању. Још једна техника режије погледа важна је за нови обрт. Спазивши Бранка и Савету у поверљивом разговору, Малчика из каприса одлучи да узме Штанцику.

Савета: Господине, ви сте заборавили да сте запросили Малчику! (*Малчика се покаже*)

Бранко: Знам ја добро, ал' ја Малчику не водем.

Савета: Несретниче!

Бранко: Напротив, вас... вас волим, а и ви, и ви волите мене!

(III, 8; 2005: 127)

Издавају се две базичне ситуације (игра флерта и Малчикино одуговлачење) које пројектују радњу. Радња се театрализује из перспектива свих ликова, изузев слуге, али се при том не нарушава развој у чијем средишту је Малчика. У *Избирачици* ситуације сегменти радње прилично су згуснуте на основни догађај, који се црпи и служи за молекуларни развој наредне ситуације. Код других аутора ситуације сегменти радње су опширно фокализоване, разложене ситуацијама причања (опширне реплике, дигресије, коментари, биографски елементи).

Калићеве комедије театрализују веће драмске приче (нарочито то важи за *Максима*), па се спољашњом фокализацијом обухватају догађаји који и немају велики драмски/ситуациони потенцијал. *По команди* се разликује од осталих комедија јер су брижљивије изабрани догађаји за фокализацију. Експозиција се отвара динамичном ситуацијом сегментом радње (1), која театрализује основне односе (сукоб браће, Меланијина позиција измиритеља). Сукцесивно се одатле развија ситуација проблематизовања Меланијиног понашања, могућност удаје (2). Потом се фокализује линија радње интеграционог заплета (Кумрија, Миша). Јукстапонирано фокализује се ситуација са лајтнантом Алекићем и Кумријом, коју замени са Меланијом (3). Сукцесивно фокализује Меланијина манипулација Шарићем – успева да добије учитеља (4). Чин се затвара новом Алексићевом комичком навалентношћу (5), који овога пута загрли Меланију. Забуна се заснива на Меланијиној маскираности у сељанку, желећи да одвуче пажњу од Кумрије за којом јури отац.

Алексић: (...) *На прстима одстраг дође Меланији и обухвати је око струка.*
А ту ли си, тиче моје! (*Хоће да је пољуби*)

.....

Меланија: Ја ћу вам показати како се грли пуковникова синовица, чекајте само! (*Плачући, љутито у страну оде*)

Алексић *сам*: Пуковникова синовица? Сад сам готов. Сва ми каријера оде у суво грожђе. Боље да сам се јутрос без главе пробудио.

(I, 13; 1900: 44-45)

Фокализацијом прави се већи временски скок између првог и другог чина. Следе фазе заплета које се распоређују према ликовима. Фокализује се час богослова Григорија (6), а техником режије погледа антиципира се могући однос Меланије и Григорија. Послужитељ Миша угледа тренутак кад Меланија, рецитијући стихове из *Ромеа и Јулије*, занесена полети Григорију у наручје.

Меланија (*Рашири руке и упуту се Глигорију*): Ах, Ромео!

Миша (*Сам собом, код врата*): Ауу, ал се то учи!

Глигорије: Оканите се ви мене, госпођице! (*Узбуђен брише зној*)

(II, 2; 1900: 53)

Следећа важна тачка конфигурације заплета јесте писмо које Шарић добија од, испоставиће се, своје велике бивше љубави, која моли да се узме за њеног сина Алексића (7). Одвојено се театрализује Алексићева радња – молба Григорију да посредује код Меланије. Жели да се удварањем Шарићевеј братаници додвори претпостављеном, лакше напредује у служби (8). Консекутивно се надовезује ситуација заснована на две комуникационе равни. Глигорије алузивно говори о љубави неког младића (не изговара Алексићево име) и донекле користи ситуацију да да одушка својим осећањима, док Меланија тумачи тај говор као недвосмислену изјаву љубави (9). Поново се ова ситуација фокализује режијом погледа (опет их Миша затиче, сцена се чита његовим очима). У трећем чину фокализује се и Глигорије као нови субјекат, ривал Алекићу; сада јој директније изјављује љубав (10). Шарић настоји да Меланију приволи не би ли се удала за Алексића (11). Напоследку активра се и Моја, наговарајући Меланију да искуша Алексића. Важан обрт настаје кад Алексић открије да је Глигорије изјављивао љубав у његово име

(12). За комички сукоб пресудан је ниво знања. Наиме, Меланија не зна да Шарић хоће да је уда за Алексића, па од њега тражи помоћ да се супротстави стрицу, што уплаши младог лајтната. Потом се театрализује нова ситуација сукоба Меланије и Шарића (13). Меланија се прилично слободно опходи према ауторитету (стриц, старатељ, официр). Глигорије признаје љубав (монолог), па се скуобљава са Алексићем, који га оптужује за фарисејство. Техника режије погледа јасно усмерава заплет, доводи до поновног, сада повољног обрта по Меланију и Глигорију (14). Јукстапонираном ситуацијом Моја отклања и последњу пререку – открио је зашто је Алекић навалио да се жени, поред жеље за протекцијом, постоји проблем и коцкарског дуга. Уцењује Алексића да одустане од двобоја са Глигоријем и препусти му Меланију (15).

Бројне ситуације сегменти радње и комички обрти, морали су бити театрализовани и епизацијом (споредни комуникацијски канали надомешћују драмску технику). Најпре се структурира једноставан лепезасти заплет са два субјекта. до сад није било примера ликова који радњу извршавају једновремено за другог и за себе, о чему ће бити речи у наредном поглављу (Шарићи). Поред Алексића, као субјекти удвојеног лепезастог заплета активира се Меланија и Глигорије. Драмска прича театрализује се из Меланијине позиције. Унутрашња фокализација кружи значајно обухватајући све субјекте, с тим што фаворизује Меланију и Моју; главни заплет се пресеца интеграционим, где важну улогу (коректора) има Меланија. У интеграционом заплету радња се позиционира у односу на Кумрију, а фокус је равноправан.

Већ у другим Калићевим комедијама фокализовано је више догађаја, чији ситуациони потенцијал није велики, па је зато прибегнуто техници епизације. Комедија *Мој џеп* театрализује линију радње која има одлике заплета, али не и неопходне елементе структуре. Ради се о Сретиној љубави према Савином посвочету Јели, али, што је кључно за драмски заплет, препреке нема. Постоји само извесна Сретина несигурност. Главни заплет фокализује мало правих ситуација сегмената радње. Прва ситуација која косекутивно покреће развој јесте сукоб Васице и Стојана са слугом Павлом због Меланије (жеља да је задрже на забави). Одатле се театрализује сукоб Васице и Стојана због Босилке (2). Васичино

сплеткарење, навођење Саве Жикића да се окрене против професора Стојана (забрана приласка кћери) добро је мотивисано и Савиним презиром према образованим људима. Сцена у кафани театрализована је скоковитим унутрашњим фокусом. Креће се између скупине ликова - стола за којим су Срета, стари учитељ Девић и Стојан и стола за ком су Васица и Сава. У другом чину Стева упозорава Саву на могуће непријатности на скупштини (3). Јускатпонирано се најављује Миличина сплетка (мајка), али остаје не искоришћена. Театрализују се и амбијенталне сцене, као и ситуације причања, рецимо Васичина посета, препоручивање Золине *Нане* Босиљки. Посебно се фокализује Павлова жеља да Јелу уда за свог сестрића (4). У трећем чину фокализује се долазак Девића са унуком Сретом да просе Јелу (5). Комичка ситуација забуне формира се на различитим семиотичким комуникацијским нивоима (Девић мисли на Јелу, Милица на своју кћер). Одатле се театрализује нова ситуација забуне режијом погледа – Павле мисли да је Јела за његовог сестрића Златана испрошена. Фокализација ове ситуације проблематизује реалистичку (сценску) поетику (одвајају се ликови у стране). На једној страни Јела и Павле се препуцавају, а у истој соби, одвојено, налази се Босиљка, која не учествује у дијалогу, не чује га (нема реакције), али разговор је такве природе да можда и не жели да у њему учествује (III, 7). Међутим, таква интерпретација није потврђена дидаскалијом. Ритам се подиже Васичиним повратком са бурне скупштине (6), тражи Золину књигу натраг, јер је у њој заборавио лоз. Сазнаје се да је сукоб на скупштини избио због проневере пензионог фонда (скривена радња; извештај) и да је оптужен Сава (основано се сумња да је за све крив Васица), а Стојан преузима одговорност на себе (7). У граничној ситуацији Сава би да се проневера забашури, одбија да се суочи са својим пропустом (Девић није примио пензију шест месеци), а Стојан инсистира да се Васица казни (8). Расплет је по том питању недефинисан (Сава пристаје да Стојану да Босиљку).

Рестрикцијом спољашње фокализације скривеној радњи дат је покретачки импулс (Павлово вређање Девића и његовог унука; скупштинско заседање; пљачкање фонда, Васичине сплетке). Театрализација је објективистичка јер се драмска прича поставља у позицију Саве, као објекту театрализације, али

унутрашњим фокусом строго се контролишу нивои знања. Овакав начин фокализације карактеристичнији је за драму. Екстерни комуникацијски ниво није у супериорном положају, па се техника персупозиције показује веома важном за реконструкцију заплета. Индикативан је пример кад се у кафани сусретну Девић, Стојан и Срета; Стојан наручује, а за другим столом у *говору за себе* Васица иронично коментарише о примању плате. Овде је интерни ниво изнад екстерног. Унутар интерног нивоа такође су диференцирана знања ликова – Васица, па Стојан, па Срета, Сава, који ништа не зна о марифетлуцима и Васичиним побудама. Спољашњом фокализацијом заплет се позиционира антагонистичким троуглом Васица – Сава – Стојан. Унутрашњим фокусом радња театрализује из позиције жена и Павла, слуге, и нема јасног предузимања једних према другима. Од љубавног троугла развој заплета усмерава се социјалној тематици (злоупотреба положаја, власти).

Комедија која је остала у рукопису *У резерви* добрим делом театрализована је епизацијом. Издвајају се неколике ситуације. Најпре узајамно подваљивање Голића Урзули и Пепики (1), јукстапонира се нови проблем – намера Голићевог стрица да Даницу уда за Голића (2). Следи сукцесивна ситуација кад Пепика искушава Голића, проверава његов идентитет барона и богатство (3). Јукстапонира се ситуација демаскирања Голића и баронеса. Жарко их једновремено раскринкава (4). Проблем Даничине удаје решава се такође иза сцене поступком деус ех махина (епископ је писменим путем дозволио Вељи да ожени Даницу). Голић је објекат театрализације, док се спољашњом фокализацијом драмска прича везује за Вељу, који је сценски више него пасиван.

Главни заплет *Максима*, прилично је ретко фокализован јер субјекти потере за лоповом капетан Љубинковић и повереник безбедности Здравко више учествују у радњама оквирног и интеграционог заплета, док се степен учешћа у главном заплету појачава крајем другог (Љубинковић) и током трећег чина (Здравко). Заплет је заснован на двема базичним ситуацијама – потрага за Максимом и сумња да је Љубинковић прерушени лопов. Фокализује се доста ситуација причања (сведочење о Максимовим подвизима), али мало драмских ситуација. Мотивски важна је ситуација Мијатовог причања о сусрету с непознатим

официром током ноћи који га је прислио да га повезе. Прва ситуација сегмент радње главног заплета јесте сумњичење капетана Љубинковића да је прерушени Максим. Ђука је нашао под његовим тањиром цедуљу којом се тобоже одаје. Потом се доводи у везу Мијатова прича са изненадним нестанком Љубинковића (2). Ако већ нема довољно драмских ситуација, ова комедија занимљива је због манипулације фокализацијом и нивоима знања. Здравко са Ђурицом жели да се преруши не би ли лакше ухватио Максима, односно Љубинковића на кога основано сумњају (3). Комичка напетост, појачавање забуне театрализује се ситуацијама Лојдиног и Ђукиног сведочења да су га претходног дана видели у цивилу (Бранко је узео Љубинковићеву униформу не би ли се лакше приближио Здравковом дому), а потом стиже и телеграм да је јуче у подне Максим убио неког пензионисаног капетана (истог дана кад је к њима дошао Љубинковић). У трећем чину фокусирају се амбијенталне сцене које не доприносе развоју. Долазак војске народ користи да оптужује локалну власт. Кулминацију припрема Ђукина немарност, који погрешно пренесе наредбу да се свако хапси ко нема пасош (4). Завршна ситуација пред расплет јесте кад Ђука грешком приведе прерушеног Здравка и препознавање (Љубинковић није лопов, Бранко извештава да је чуо вест о Максимовој погибији).

Капетан Љубинковић: Па да видим како изгледа то страшило, што се по Бачкој рашчуло као неко чудо да га ни тане не бије. (*Скине човеку шешир с главе и прсне гласно у смех*) Ха, ха, ха, ха!

Ђука (*Пренеражен*): Та то је мој господин, наопако ми звонило!

Сви (*У глас, које од чуђења, које од смеха*): А-а! Ха, ха, ха, ха!

Лојда (*крз плач*): Мој слатки брат па Максим! (*Ђуки*) Одлази до врага, будалино једна!

(III, 4; 1896: 168)

У Ђоровићевој једночинки *Издаје стан под кирију* избарана је један велика ситуација сегмента радње која обједињује све ликове субјекте, ставља их у антагонистички однос и усмерава их ка истом циљу. Прва ситуација сегмент радње упознавање са намером, и важан моменат – Станићка поручује да је сви посетиоци чекају у великом предсобљу (транзитни простор). Театрализује се затим ситуација долазака и чекања гостију/кандидата (2). Ова ситуација рашлањена је важним

сценским ситуацијама. Ликови који би да изнајме собу долазе појединачно и при том се, уочавајући конкуренцију, покушавају наметнути. Ситуације понављања, смењује сценска ситуација априорности, комичког нагађања (млада и лепа удовица). Након једног, па другог ђака, долази њихов професор, затим адвокат и трговац. Комичка напетост градира се доласцима ликова, покушајима да се ослободе конкуренције, нагађањима о газдаричиној лепоти (ако је собарица лепа, мора да је тек лепа газдарица), па аудитивном театрализацијом (Станићкин глас иза). Конфигурација се формира целим током заплета, те се и њоме посебно диже напетост. Тако адвокатски помоћник Гордић стиже тек у 12. сцени. Кулминација ишчекивања је у појави Станићке, препознавању (3) и налажењу оправдања да побегну, док она покушава да задржи једног по једног и једино професор остаје заробљен (4). Лепезасти заплет структурира се гомилањем групе ликова и потом у расплету брзим осипањем и свођењем на једни релацију (Станићка - професор Грбић). У експозицији и граничној ситуацији заплета, као и у расплету унутрашња фокализација је фиксна – везана за Станићку. Разлика је у начину унутрашње фокализације. У експозицији доминира њена психолошка тачка гледишта, а у граничној ситуацији заплета когнитивна и естетичка и тачка гледишта ликова/потенцијалних кирајџија.

Након епских монолога, две ситуације причања театрализоване из перспектива слугу као учесника у *Јогуницама* јавља се прва ситуација сегмент радње – сукоб супружника. Отац Ника неће да дочека потенцијалног просаца, жениног фаворита и зариче се да ће се склонити у другу собу. Сукцесивно следи ситуација са Миланом (2). Након Милановог одласка, долази до промене конфигурације – мајка и кћерка неће да дочекају очевог госта, али долази до сурета Милана и Нике (3). Милан се вратио по свој штап, а Ника мисли да је дошао по његовом позиву. Консекутивно се развија ситуација препознавања (4). Родитељи су мислили на истог младића, али су априорним судом били уверени да други супружник жели за њихову кћер неког другог младића. Заплет настаје на сценским ситуацијама комичких паралелизама (ликови, поступци). Препрека је апстрактна – неспоразум супружника. Унутрашњи фокус благо фаворизује оца Нику, као претежно објекта театрализације и донекле поражене стране (суштинског

губитника нема). Спољашњом фокализацијом наглашено је да је Ника први посумњао да му жена и кћер раде иза леђа, потом, приликом очекивања Миланове посете, није желео да их саслуша (ко уствари долази). Супериорност знања екстерног комуникацијског нивоа доприноси комичкој напетости. Рестрикцијом спољашње фокализације, укрштајем тачки гледишта, структурирању ситуација априорног закључивања, Ника је театрализован као објекат комике.

Проблем који је констатован у театрализацији других заплета, уочљив је мање-више и у овим комедија. Техника епизације негде је нужна (ситуације причања), али не и кад је реч о епским монолозима. Спољашњом фокализацијом негде нису најсрећније изабрани догађаји за структурирање драмских ситуација (*Мој џеп, Максим, У резерви*).

6.3. Субјекти лепезастог заплета

Ликови који попуњавају фигуре субјеката у лепезастом заплету нису нарочито активни и то важи за све заплете са више од два субјекта. Ни Трифковић није успео да у комедији *Пошто-пото посланик* развије радњу са приближно једнаком активношћу ликова. Углавном се примарно фокализује одређени лик, односно жеља, намера и радња. Изузетак је Ђоровићева једночинка *Издаје стан под кирију* и Трифковићева *Избирачица*, док Калић није био толико умешан. Овде се неће заобићи ни друге фигуре, али оне су због динамичке улоге субјеката скрајнуте. Посебна одлика овог заплета јесте јединствен циљ ка којем се управља радња субјеката. Циљеви не морају бити конкретизовани, већ се у лепезастом заплету често јављају апстраховани (*Стеријина Тврдица*).

Издвојиће се најпре структуре лепезастих заплета које удвајају лепезу. Већ у експозицији (иницијативној ситуацији) активирају се два субјекта, а током радње, те примарне фигуре подстичу формирање још две фигуре чија радња делом остаје несамостална, потчињена њиховим позицијама. Калићева добра комедија *По команди* структурирана је удвојеном лепезом. Јављају се специфични примери кад ликови, који попуњавају фигуре субјекта, извршавају радњу за другог (Моја и Шарић за њихову братаницу Меланију), а једновремено и за себе. Пажљивијим

читањем запазиће се да Моја и Шарић преко Меланије, односа према њој, њене будућности, покушавају да наметну вољу један другом. Позиција ових фигура прави велики крак док је циљ Меланија, односно утицај на њену (брачну) будућност. Примарно се театрализује Шарићева жеља да Меланију уда за официра, а Моја супротно томе жели да промени њен облик понашања (Шарићев систем војничког васпитања) и спреми је за живот (образовање, буђење женствености) и уда за цивила. Пажљиво се театрализује Шарићева ускогрудност (у младости га је оставила девојка и удала се за цивила). Током целог заплета антагонистички однос рефлектује се на Меланију, која негде као у експозицији прибегава лукавству не би ли одржала мир у кући (одглумила је да се опекла, расплакала, што је гануло браћу, па их потом натерала да се измире). Лајтнант Алексић као трећи лик који попуњава фигуру субјекта јавиће се касније приликом удвајања лепезе (други чин). Током развоја (Шарићево настојање да је приволи да се уда за официра/Алексића и Мојино противљење) Меланија ће се постепено осамостављивати, попунити фигуру коректора у интеграционом степенастом заплету. Задња фигура субјекта биће активирана током трећег чина. Меланијин учитељ богослов Глигорије најпре ће попунити техничку фигуру, па фигуру коректора. Алексић замоли Богослова да Меланији пренесе извињење због немарног понашања (загрљај, покушај да је пољуби) и да јој у његово име изјави љубав. Током чина театрализоваће се постепено јављање осећања; код Меланије мотивисано и женском психологијом (мисли да је Глигорије не примећује као женску особу). Глигорије ће искористи ситуацију да посредно изјави љубав Меланији, а потом и непосредније приликом свађе/расправе са Алексићем, као и поступком – намера да оде у манастир. Удвојена лепеза тако има два нова субјекта Алексића и Глигорија, чији је циљ такође Меланија. Алексић жели да браком обезбеди напредовање у каријери, али, што ће Моја открити и допринети завршном обрту, и да се миразом ослободи коцкарског дуга. Меланијина позиција у лепезастом заплету је специфична – као жртва стричевог догматизма, својеврсног експеримента, она још нема своју вољу. Пожелела је да се еманципује тек кад ју је у то убедио стриц Моја. Међутим, током развоја она ће већим делом попунити фигуру објекта театрализације. Ни Глигоријева радња није у потпуности самосвесна, вољна, већ је као и Меланијина

пројектована. Глигорије је ангажован да је подучава, међутим, Меланија жели да упозна живот, љубав (на то је подстиче не толико Моја колико Кумријино искуство) коју познаје само преко литературе. Током развоја, први обрт се театрализује променом њеног понашања. Временски проток овде је не само текстуално назначен, већ, што је са становишта драмског развоја важније, сценским чиновима ликова. Трећи чин почиње фокализовањем Меланије док шије, што је први знак значајне промене. Интроспективним монологом сведочи о унутрашњој промени, промени која је настала због забуне, јер Глигорије ипак није њој изјавио љубав иако се наслућује да није говорио само у Алексићево име.

Такође и у комедији *У резерви* која је остала у рукопису приметна је извесна несамосталност неких фигура субјеката. Радњу заплета покреће фигура ОКИДАЧ коју у предрадњи попуњавају Веља и Жарко (стварају ситуацију за игру улоге, којом би исмејали Голића, подвалили). Такође у предрадњи (извештавајући монолог) активирана је и фигура интриганта коју је попунио Жарко. Жарко и Веља су одлучили да „излече“ свог другара Голића од нерада, варања, задуживања, игре улога. Удесили су да се Голић упозна са бившом глумицом и њеном кћери Пепиком, које такође играју улогу баронеса не би ли дошле до брака из рачуна. Голић од почетка радње попуњава фигуру субјекта, као и на другој страни Урзула и Пепика. Ретки су примери да два лика попуњавају једну фигуру субјекта. Овде је то случај, јер и мајка и кћи желе да профитирају од познаства са бароном Голићем. Измештање унутрашње фокализације структурира ситуациони троугао Веља ↔ Даница ← Голић. Примарна радња је узајамна подвала, с тим што се спољашњим фокусом одмах открива Голићева улога, док се улога баронеса само наслућује. У средишњој фази заплета јавиће се и дистанцирани субјекат, који дејствује преко скривене радње. Голићев стриц најављује да је намеран да Даницу, чији је стартел, уда за за Голића и тако, како сугерише њен брат Жарко, дође до целокупног њеног имања. Специфична је позиција субјекта Веље. Сценски није активан, осим што антиципативним монологом и дискурсом најављује своју радњу. Од тренутка кад се јавио дистанцирани субјекат, активира се поново фигура интриганта. Жарко искористи прилику што је срео Пепику, Урзулу и Голића да их међусобно раскринка. Дакле у овој Калићевој једночинки јављају се чак четири фигуре

субјекта – Веља, Голић, старатељ Голић, Пепика и Урзула. Превише динамичких фигура (активиран коректор и интригант) онемогућава да се драмска прича ограничена на само два чина драмски развија, па се стога прибегава епизацији и рестрикцији спољашње фокализације (значајан утицај скривене радње). Сви субјекти крећу се ка апстархованом циљу – браку. Разлика је у томе што једино Веља тежи браку из љубави, док остали субјекти гледају интерес. Пепика ће у граничној ситуацији сама попунити фигуру субјекта јер ће прихватити удварање сиромашнијег младића који је воли. Посебан је случај и са Жарком који помажући пријатељу Вељи (раскринкавање превараната) уједно помаже и себи (уколико би се његова сестра удала за Голића, остао би без наследства).

У комедији *Мој џеп* структура лепезастог заплета је једноставна. Јављају се само две фигуре субјекта. Театрлизован је ривалски однос младића Васице и професора Стојана Зорића. Обојица желе Савину кћер Босиљку за жену. Разлика је у мотивацији; док Стојан воли Босиљку, Васица, ретроактивно ће се открити, у том браку види интерес, избављење од дугова. Иако је наговештен обрачун, до укрштања линија радње субјекта ипак не долази. Активнији је Васица, који окреће Саву против Стојана, покушава да се додвори и Милице, мајци, затим и Босиљки (удварање). Стојан са своје стране, блокиран је субјекат. Ситуацију покушава да преокрене тиме што упозорава Саву на предстојећу бурну скупштину, на којој ће и он бити оптужен због проневере новца, а потом и заузимањем на скупштини за њега, преузимањем кривице. Љубавним заплетом обрачун се преноси на јавни, званични план (проблем злоупотребе пензионог фонда, положаја). Ситуација љубавног троугла семантички се подређује политичкој/друштвеној радњи – Васица због дугова поткрада фонд, Сава гледа само интерес, омаловажава образоване људе. Унутар ове ситуационе релације издваја се илустративна радња – Милош Девећ није примио пензију шест месеци, његов унук Срета воли Савино посвојче Јелу, коју такође жели слуга Павле, за свог сестрића. Међутим, препрека не постоји, а жеља ликова остварује се случајно – забуном. Павле је по задатку ишао у кварт где станују Стојан и стари учитељ са Сретом, и грешком изгрдио Срету. Зато Девећ долази са унуком да проси Јелу. Сава заузима техничку фигуру – забрана Стојану да прилази његовој кћери, потом фигуру објекта театрализације – долази

до самоспознаје, препознавања (Васица је злоупотребио Савину позицију и свој чиновнички положај). Девих попуњава фигуру објекта театрализације (испашта због Васичине пљачке), али и коректора у илустративној радњи (настоји да ублажи бруку просидбом). Женски ликови редом попуњавају техничке фигуре, с тим што у једном делу мајка Милица попуњава фигуру коректора (противи се Васици; реагује због романа *Нана*). Слуга Павле у првом делу попуњава фигуру окидача. Грубо забранивши Стојану, нарочито Васици да испрате Босиљку, покреће домино-ефектом расправу, па сукоб између Васице и Стојана. У другом чину својим радњама Павле је веома активна фигура интригант, регулатор заплета. Најпре покушава да приволи Босиљку да се уда за његовог сестрића, потом (скривена радња) у забуну извређа Девиха и његовог унука.

Максим је комедија где је главни заплет слабо структуриран, зависан од интеграционог заплета. Јављају се две делимично активне фигуре субјекта – капетан Љубинковић и Здравко, повереник безбедности. Оба лика усмерена су ка истом циљу – хватање злогласног лопова Максима. Ово је посебан случај кад субјекти обављајући радњу за другог (државна служба) истовремено је врше и за себе, односно стапа се лични и општи циљ, али не успевају у својој радњи. Радњом субјеката театрализује се комичка инверзија – Љубинковић је осумњичен, а Здравко је у граничној ситуацији приведен као сумњив. Овде су важније, у првом плану, фигуре интриганта, коректора и техничке фигуре. Издаја се Ђурица (интригант у површинској структури) кад због љубоморе (погрешан увид) подметне цедуљу испод капетановог тањира као сведочанство да је ту ручао Максим. Ђуричну сплетку подупире и спољња радња (истога дана кад је капетан дошао, Максим је убио неког капетана). Фигуру интриганта попуниће и Бранко када се преруши у капетана не би ли се несметано састао са Милком. Овде такође режија погледа води до преокрета, односно преусмерава заплет. Фигуру интриганта попуниће наизменично Управитељ и Управитељка игром улога (подражавање Лојде и Ђуке), чиме се поткрепљује фама о Максиму као вештаку. У другом чину фигуру интриганта попуњава и епизодни лик – сељак Мијат, који сведочи да га је неки официр прислио током ноћи да га повезе и препознаје Здравка. У трећем чину фигуру интриганта доследно попуњава Ђука тако што пренесе погрешно Здравкову

заповест, потом, руководећи се такозваном заповешћу (хапсити све сумњиве) приведе Здравка (скривена радња). Фигура коректора није толико активна све до граничне ситуације када је доследније испуњава Бранко, затим Ђурица (признање сплетке). Интригант је динамичка фигура енигматских заплета (Структурално-семантичка типологија →) и веома је важна због рестрикције знања, нарочито диференцирања унутар интерног комуникацијског нивоа. Напетост зависи од знања, у мањој мери од радње. Заплет је позициониран у односу на Здравка и претежно се задржава субјективистичка театрализација (делом се унутрашњим фокусом, режијом погледа, рестрикцијом знања радња помера у правцу фигуре интриганта и другог субјекта).

Фигура интриганта Трифковићеве *Избирачице* активира се већ у експозицији – попуњава је Малчика. Специфичност оваквог распореда јесте што је Малчика циљ радње субјеката. У почетној ситуацији Штанцика већ има Милицу, али жели Малчику (први ситуациони троугао), између Бранка и Савета постоји обострана симпатија, али у ту релацију још у експозицији (иницијативна ситуација) меша се Малчика (други ситуациони троугао). Већ у првој фази заплета театрализује се Тошицина жеља да задобије Малчику, док му је конкурент Штанцика (трећи ситуациони троугао). Као субјекат током првог чина јављају се Тошица и Штанцика, да би тек крајем чина и Бранко попунио фигуру субјекта. У завршној ситуацији Савета након техничке фигуре, фигуре објекта (привлачење радње) попуњава накратко и интриганта (лаж да не воли Бранка, жртвовање у корист Малчике). Тако се ситуација погоршава по њихову везу, и структурира се широка лепеза са три подједнако активирани субјекта (Бранко, Тошица, Штанцика). Радња субјеката (просидба) током другог чина није без ривалског односа где је најактивнији Тошица. Тошица као субјекат је најактивији да дође до свог циља, као што ће то бити и Бранко и Штанцика, кад спознају своје циљеве. Тошица преноси шта је чуо да о њима говоре Милица и Савета, што ће уз одуговлачење са одговором, преусмерити радњу субјеката (окретање од Малчике).

Поступак режије погледа, као и активна фигура интриганат (Малчика) преко техничких фигура (отац и мајка) преусмерава развој ка кључном преокрету. Долази до разградње троугла, најпре у трећем чину Савета ↔ Бранко ← Малчика,

па Милица ↔ Штанцика ← Малчика и принудно свођење на релацију Малчика ← Тошица. Током трећег чина долази до преокретања стрелица, тако да Малчика сада као циљ радње, попуњава на кратко нову, четврту фигуру субјекта и жели најпре Бранка, па Штанцику, одбијајући Тошицу, док јој једино он не преостане. У трећем чину субјекти Бранко и Штанцика мењају циљ, лепеза се полако склапа, линије радње се одвајају. Бранко и Штанцика театрализују се као Малчкини циљеви, као и Тошица као нужни избор. Уместо Малчике Соколовићи попуњавају фигуру интриганта (преношење гласова, реинтерпретирање, обоје одбијају Тошицу).

Једночинка Светозара Ђоровића *Издаје стан под кирију* издваја се веома добрим позиционирањем и активирањем фигура субјеката. Изабрана је базична ситуација, односно већа ситуација сегмент радње која окупља ликове. У иницијативној ситуацији као субјекат активира се Станићка. Дала је оглас не би ли у будућем подстанару нашла супруга. Базичну ситуацију забуне пројектује огласом у ком је навела да је млада и лепа (о овом мотиву биће речи кад се буде анализирала комика ситуација) и наредбом собарици да је гости чекају у предсобљу. Потом се ова фигура субјекта дистанцира све до граничне ситуације заплета и активира само једном (аудитивно преко скривене радње). У предрадњи Станићка је попунила фигуру ОКИДАЧА, о чему се ретроспективно сазнаје. Директно ситуационо уводи се у заплет дуо сценом између служавке Соке и њене газдарице Станићке (Сока доноси новине).

Сока (*улази и носи новине*): Госпођо, новине су дошле.

Станићка (*отегнуто*): Тако?... Дај их овамо... Интересује ме: да ли је мој оглас већ штампан.

(1; 19?: 430)

Након сцене са служавком (прекоревање што је читала њен оглас) следи рефлексивни монолог (емотивно стање лика, предрадња, љубавни неуспеси, најавна радња, објашњење зашто је дала оглас о издавању стана, нада да ће тако себи најзад стећи мужа). У том делу активна је фигура субјекта. Потом пажљиво ритмички распоређени пристижу ликови који попуњавају фигуре субјеката. Ученик Павловић, па његов другар Милић, затим њихов професор Грбић, да би у средишњем делу развоја пристигао трговац Звјездић и у кулминацији адвокат

Гордић. Сви субјекти имају исти циљ – покушати да дођу поред собе и до лепе газдарице, односно да се удоме. Субјекти се антагонистички позиционирају, нарочито великошколци и професор Грбић. Развија се ситуација надметања, покушаја да се преваром ослободе конкуренције. На превари се иначе заснива заплет – испоставиће се да Станићка нити је лепа нити млада, да, кад је угледају, сви одмах беже. Док се долазак ликова, активирање субјеката театрализује градирањем, дотле се у граничној ситуацији конфигурација брзо осипа, па професор Грбић од из фигуре субјекта против своје воље прелази у фигуру објакета заплета. Другим речим као и у *Избирачици* долази до склапања лепезе, преусмерења стрелице, када се циљ заплета открије као субјекат и усмери радњу ка дотадашњим фигурама.

На крају се може издојити типична структура лепезастог заплета у *Јогунцама*. Проблем представља што је радња сведена само на један чин, али другачијом фокализацијом догађаја могла се и проширити форма једночинке. Већ су у експозицији активирани антагонистички позициониране фигуре субјеката у лепези. Отац и мајка желе Милана за зета (исти циљ), али, због застоја комуникације не знају о плановима другог супружника. Издваја се као и код Ћоровића већа базична ситуација забуне, погрешног увида. Ника Тврдоглавић и Марија Тврдоглавић радњу желе да изврше у корист кћери, али уједно и из својих интереса – наметнути/оспорити вољу мужа/жене. Милан и Зорка (кћи) попуњавају техничке фигуре, а слуге наизменично активирају фигуре интриганта. Својом радњом, извршавање заповести пројектују разавој - погоршање/побољшање ситуације. Индикативно је да су сви ликови, осим Милана, усмерени ка истом циљу, позиционирани у паровима.

Радње субјекта овде су делом испитане будући да су везане за комику ситуација, препрека, проблемских чворова и драмску и епску технику, па ће бити анализирани и у наредним поглављима.

6.4. Систем препрека, драмских чворова

У зависности од комедије ситем препрека доминира у односу на драмске чворове и чинилац је развоја заплета, комичких преокрета, као и напетости. Проблемске ситуације иманентне су овој структури са више независно усмерених субјеката ка истом циљу, али ова драмска могућност није у свим комедијама ваљано искоришћена. Најпре се издваја Ћоровићева једночинка *Издаје стан под кирију*. Базична ситуација ишчекивања заснована је, у расплету ће се открити, на проблемском чвору. Потенцијалне младожење не желе да направе компромис када угледају Станићку. Из Станићкине перспективе театрализује се проблемска ситуација (гранична) јер се потенцијални кандидати изговарају, беже. Проблемака ситуација у последици радње јавља се још у експозицији – како доћи до мужа. За долазеће ликове, пре сурета са супарницима, отвара се проблемска ситуација – како шармирати газдарицу. Током развоја заплета субјекти су једни другима препреке и безуспешно покушавају да их премосте. Најпре се скукобљавају великошколци, потом се сукоб развија доласком професора. Међутим, трговац Звездић и адвокат Гордић мањим делом учествују у надметању усмерени на свој наступ (Звездић припрема се за говор).

Павловић (*Уплашено*): Та ваљда ниси луд.

Милић: Свакако не луђи од тебе... (*Хлади се новинама*) Ти мислиш да ја не знам шта овде пише.

Павловић (*Пакосно*): Па шта је ако знаш?

Милић: Ништа. Надмећаћемо се.

(7; 193?: 433)

.....
Грбић (*За се*): Ао, лоле једне! (*Гласно*) Ја вам и опет савјетујем д идете одавде.

Милић: Ама зар је ово мјесто тако опасно?

Грбић: Да, да... Врло опасно...

Милић: Па зар ми, ученици ваши, да вас оставимо сама на овако опасном мјесту? Нипошто!

Павловић: Боже сачувај!

(8; 193?: 436)

Још само Калићев *Максим* развој заплета заснива на проблемском чвору, што је очекивано с обзиром на сематику радње. Пред Здравка, капетана Љубинковића, као и преостале ликове поставља се питање/проблем како ухватити Максима према се веома вешто прерушава. Ова проблемска, базична ситуација разлаже се новим ситуационим чворовима. Монтажном техником, постепено се прослеђују информације које ће осумњичити капетана (сведочење сељака, цедуља испод тањира, вест о убиству официра, Ђукино сведочење да је видео Љубинковића у цивилу). За структурирање проблемског чвора важна је координација спољашње и унутрашње фокализације (манипулација виђењем, информацијама, проценама). Долази до обрта у радњи – Здравкова пажња усмерава се ка капетану, намери да дође до нових доказа (издаје наређење да га прате).

На базичној ситуацији проблемског чвора заснива се и заплет *Јогуница*. Овде паралелизам поступака ликова (отац, мајка, слуге) развија пререку у вољи супружника. Из позиције младих ситуација се перцепира као пререка, нарочито очево противљење. Проблемска ситуација настаје на неспоразуму, априорном закључивању – обоје желе истог младожењу, али је у чвор инкорпорирана и пререка – намера да се наметне воља супружнику.

Ника: (...) Него, Марија, кад ми уђе тај човек, немој да ми правиш чуда.

Марија: Ко? Ја? Ни завирити нећу у собу.

Ника: Марија!

Марија: Шта је?

Ника: Јеси ли ти при себи?

Марија: Сасвим. – Него, Нико, буди паметан, човек тек што није дошао, па немој бити јогунаст.

Ника: Ко? Ја? У трећу ћу собу да побегнем.

(11; 1888: 39)

Комика пререке и чворе заснива се и на антагонистичком односу слугу – обоје су ишли код Милана да га позову, али нису знали разлог оног другог.

На проблемском чвору заснива се и радња друге Калићеве комедије *Мој џеп*. Проблемски чвор открива се тек у расплету, јер је ситуација проблемског

чвора фокализована Васичином и Савином позицијом (проблем проневере новца, коцкарски дуг). Ова проблемска ситуација провоцираће радњу (Васица настоји да што пре вери Босиљку, те стога гледа да неутралише супарника). Из Стојанове перспективе театризоваће се потом значајна препрека, јер не само да се Васица додворио Сави, него га је у потпуности окренуо против њега. Препрека ће се укинути тек након бурне скупштине кад је Стојан стао у заштиту Саве. Међутим, ове пререке нису довољно потенциране, премда радњом доминира техника епизације. Више се театризује препрека, ситуациона условљеност, позиција ликова, него што се води рачуна о (драмском) развоју заплета..

Заплет комедије *По команди* формира прави систем препрека и проблемских ситуација и то наизменичном фокализацијом пререке и проблемске ситуације. Од експозиционих сцена антагонистички се позиционирају субјекти, па се као главна препрека фокализује воља брата (Шарић и Моја). Надмећући се, Моја и Шарић пренесе свој сукоб и на Меланијину судбину (опречни су системи васпитања). Потом се театризује први, и за развој заплета, најважнији проблемски чвор – како доказати Меланији да треба да промени своје мушкобањасто понашање и да се образује. Моја је доводи до самоспознаје (нема ни основно образовање). Из сукоба браће развиће се нова пререка – противљење Шарића да Меланија добије учитеља. Ову препреку слама Меланија типичном женском манипулацијом.

Меланија (*Седне на столицу, па жалосно спусти главу на руку и гласно уздахне*): Тешко мени! Боље да нисам ни жива кад за мене нико не мари.

Шарић: Што уздишеш?

Меланија: Рђаво ми је.

Шарић: Зашто ти је рђаво?

Меланија: Глава ме боли.

Шарић: Проћи ће.

Меланија: Али ја нећу да прође.

.....

Меланија: И ја, кад умрем, наредићу да ми се на гробни споменик урежу речи: Овде лежи у цвету младости жртва јогунасте предрасуде свога стрица, који је свачију жељу испунио, само своје синовице није.

(I, 9; 1900: 35-36)

Следећи проблемски чвор фокализован је доласком Алексића, који најпре чулно (слободно) загрли Кумрију, потом и Меланију, заменивши је Кумријом због њене гардеробе. Проблемски чвор одатле развија посебну комичку напетост у односу Меланију и Алексића, који се плаши да га не ода Шарићу, али истовремено се нада да ће задобити њено поверење. Ова ситуација је згодно нађена јер је важан чинилац преокрета. Након Алексићеве изјаве да воли Меланију, Глигорије полако почиње да спознаје своја осећања. Из Глигоријеве тачке гледишта Алексић оличава пререку, која ће се потом, кад у потпуности спозна своја осећања према Меланији, и конкретизовати (позив на двобој).

Алексић. Та то и јесте што ме удари гром из ведра неба, јер то беше главом госпођица ове куће, синовица пуковникава, аваша ученица.

Глигорије (*Пренеражен*): Шта рекосте? Таком греху опроштаја нема. Ту је сваки савет немогућ. (*Сам собом*) Он се усудио да загрли њу? (*Гневно га погледа*) Господине, ви учинисте страшно дело.

Алексић: Опростите, само ме немојте ви осудити, нађите ми каква год излаза у вашој памети. Спасите ме! Ја ту девојку љубим!

(II, 9; 1900: 66-67)

Алексић као посредника ангажује Глигорија да му помогне не би ли се искупио код Меланије и у његово име јој изјавио љубав. Меланија ће касније тражити од Алексића, не знајући да за њега хоће да је уда стриц, помоћ у сукобу са Шарићем. Из Алексићеве тачке гледишта овај захтев ствара несвакидашњу проблемску ситуацију. Након проблемског чвора ритам заплета подиже, доводи до преокрета - отворен сукоб Алексића и Глигорија (конкретизација пререке; супарнички однос). На препреку се поново надовезује проблемски чвор – Глигорије жели у манастир, Шарић је одлучан да Меланију уда за Алексића, који такође не одустаје. Овај чвор разрешава Моја, откривши лајтнантове коцкарске дугове, интерес у намери да се жени. Други чинилац повољног исхода театрализује се

измештањем унутрашњег фокуса. Чувши галаму, Меланија долази у собу у јеку расправе супарника и осведочи се у Глигоријеву љубав, односно да оно што јој је изјавио није било само у Алексићево име.

Алексић: Сведоком, који је чуо и видео када јој говористе о лажној љубави својој.

Глигорије: Није истина.

Алексић: Јесте.

Глигорије: Не беше то лажна љубав, варате се; то беше истинита, света љубав која у мом срцу берз сваке наде пламтијаше да ће обожавани узор мој икад о томе и у сну дознати.

Меланија (*Сама собом*): Боже, шта то чујем?

(III, 15; 1900: 104)

Такође успешна смена фокализације проблемског чвора и препреке уочљива је и последњој Калићевој комедији *У резерви*. Голићево понашање револутира његове другове Жарка и Вељу, па одлуче да му изрежирају сусрет са Урзулом и Пепиком (предрадња). Заплет се заснива на узајамном подваљивању, паралелизму ситуација, и одатле на проблемском чвору. Обе стране се заносе да су успеле у превари и очекују материјално благостање од тог брака, док су ликови уствари сиромашни. Превара, као и проблемски чвор театрализован је из Голићеве позиције. Проблемски чвор разрешава Жарко, исмевајући ликове. Најпре у сценској ситуацији гестом (смех) перцепира њихове улоге аристократа, потом ће индиректно открити њихове идентитете.

Голић: Ви се смејасте, а не кихасте, због чега Вам строго налажем да госпођу бароницу замолите за опроштење.

Пепика: Али, бароне, забога!

Жарко (*Кроз смех*): Бароне! Без баронства. (*Приђе Урзули*) Опростите, госпођо Урзула, ако Вас, можда, нехотице увредих –

Голић: Урзула? Каква Урзула? Кога мислите Ви то, господине?

Жарко: Па ову госпу која ми беше газдарица, када код ње читаву годину становах.

(8; 2009.639-640)

Овај проблемски чвор потенцира се готово целим развојем (подиже напетост) заплета, док се паралелно потенцира, укрштајући се са чвором, пререка венчању Веље и Данице. Поред постојећих препрека (Веља није још дипломирао, Даница још није пунолетна), које немају велики значај, јавља се препрека радњом дистанцираног субјекта (Голићев стриц). Проблем се разрешава техником деус ех махина и то у скривеној радњи. Разрешење и проблемског чвора и превазилажење пререке театрализовано је сукцесивно и преломљено кроз Голићеву етичку и психолошку тачку гледишта.

Веља: Велим ти и свечано изјављујем: да ћу се сутра с Мојом Даницом венчати, па крај! Разумеш ли сад?

Голић (*Разјарен*): Добро, добро, ал' с којим правом? Чијом приволом? Чијом дозволом?

Веља: Чијом дозволом? Ево овом! (*Пружи му писмено*).

Голић (*На глас чита*):

Диспензација – којом се дозвољава венчање младенца: господина Веље, докторанда медицине, са госпођом Даницом – без трократног навештаја.

Герман

Епископ

(*Испусти писмено*) Сад сам до корена пропао. – Све оде у суноврат (...)

(9; 2009: 643)

Развој заплета *Избирачице* дугује проблемској иницијативној ситуацији, која се спознаје тек у трећем чину. Савету су усвојили и одгајили Соколовићи, у њиховој кући има третман Малчкине слушкиње, и не сме из страха и из захвалности да Малчки стаје на пут, зато гуши своја осећања према Бранку. Овај проблемски чвор позиционира се из Саветине психолошке, емотивне тачке гледишта. Паралелно са овим проблемским чвором театрализују се потенцијалне пререке – Тошици је то Штанцика, а Малчки Савета. У љубавним заплетима пререке су редовно конкретизоване, театрализоване у виду других ликова, њихове воље. Проблемски чвор потенцираће се током развоја, имплицирати преокрете, а такође и нову препреку Тошици (и Бранко запросио Малчику). Проблемске

ситуације померањем фокуса театрализују се и из позиција девојака, нарочито Милице, која очајава што је Штанцика запресио Малчику.

Милица: Ето ти! Моји санци! Нестало их као ланскога снега! Боже мој, али сам ти ја несретна девојка! А ја још дошла да вас позовем на игранку што ће код нас сутра бити. Већ смо звали и господина Штанцику и господина Бранка и све познанике. Мислила сам сутра или никада! ... Лепа забава. (*Плачно*) како ће се Малчика ширити са две младожење, а ја, а ми – ниједнога! ... Не, ја бих свиснула од жалости!

(II, 4: 2005: 115)

Из перспектива младића пререке су јасно конкретизоване (супарнички однос), али уједно се и театрализује и проблемски чвор конкретизован Малчкиним одуговлачењем, завлачењем просаца. Током трећег чина из Малчкине когнитивне тачке гледишата као пререке театрализује се Савета, па Милица, одатле се консекутивно развија ситуациони чвор – за кога се удати. Главни ситуациони чвор, који конституише љубавни троугао Савета ↔ Бранко ← Малчика, разрешава се средином трећег чина дуо ситуацијом Бранко – Савета.

6.5. Драмска, епска техника

Како су међу овим комедијама најбројније Калићеве теже је доности уопштене судове кад је реч о драмској и епској техници, као што није било једноставно ни у претходним поглављима. Иако није велик распон између текстова, изузме ли се комедија *Мој џеп*, јасно се може указати на извешан развој завршно са последњом комедијом *По команди* (*Максим*, 1896; *Мој џеп*, 1887; *У резрви*, 1898; *По команди*, 1900). Ћоровићева и Трифковићева комедија не зависе толико од епске технике театрализације, делом и што су спољашњом фокализацијом драмске приче брижљивије филтриране. Такође ни ове комедије се не лишвају споредних комуникацијских канала – писма, писани дискурс, монолог, говор за себе и овде су неопходни за разумевање радње заплета.

Монтажна техника иманента је комедији и важан је чинилац развоја заплета у Калићевим комедијама *Мој џеп* и *Максим*. Монолози на наједноставнији начин

уводе у радњу, обавештавају о осећањима, намерама ликова и уколико су они доминатни, као што је случај код Калића прилично се угрожава театријализација заплета. Следећи проблем, јесте епизација реплика. Реплике Калићевих ликова редовно су дуге, ликови су распричани, не одваја се битна од небитне информације за развој. Епски, биографски монолози редовни су у експозицији (*У резерви, Мој џеп, По команди, Максим*) такође и током развоја заплета, али претежно у првим фазама. Мојин (*По команди*) биографски монолог о брату, открива мотивацију мржње, лоше искуство (у младости га је оставила девојка и удала се за цивила, трговца).

Моја: (...) Цивиле и жене мрзи као ђаволе, а то стога, јер је као малд човек љубио неку честиту девојку свим жаром прве љубави једног граничарског лајтнатичћа, која се преудаде за богата трговца. Ето то је сва загонетка.

(II; 1900: 14)

Шарићево непријатно искуство провлачи се лајтмотивски током развоја. Мојино непосредно монолошко сведочење, подупире Шарићев монолог кад добије писмо од извесне госпође из Панчева, затим алузивно, драмски театријализовано, причање Меланији (пресецано коменатрима, питањима).

Меланија: Није се знала расрдити?

Шарић: Анђеоска њена нарав и беше управ неодољива сила, што је к њему привлачила, јер он, као млад и ватрен војник, беше палховите и бујне нарави.

Меланија (*Сама собом*): То је зацело био он сам (*Гласно*) па онда? Па онда?

(III, 3; 1900: 85)

Јавља се и биографски монолог о другом лику, коју употпуњује жеља, најава радње, рецимо Савин монолог о Јели како ју је усвојио, одгајио (*Мој џеп*). Особеност Калићеве поетике чине монолози који се јављају на почетку и/или крају сцене, ситуације, као коментар, емотивно, психолошко стање лика (исто је и у Глишићевим комедијама). Није ретка монолошка експликација и то не само у Калићевим комедијама, мада код њега предњачи број примера. Извештаји о нефокализованој радњи често су театријализовани монолозима или монолошким репликама, ређе драмски – ситуацијом причања. Нарочито у *Максиму* често ликови приповедају о скривеној радњи, прошлим догађајима, предрадњи. С друге стране,

ситуације причања део су епизације, али су често подређене драмској театрализацији, односно театрализоване дијалогизацијом – дијалог у реплици. У *резерви* Жарково причање (театрализација Голића) пресецао је Вељиним питањима, коменатрима, запажањима. Уједно се из контекста ситуације причања посредно, драмски открива Жаркова и Вељина сплетка.

Жарко. Па ти се мајчин син за вечером забечио, као да је читав Беч његов, те само наручује што је најбоље и најскупље.

Веља: За моје новце.

Жарко: За твоје новце. И то да ти кажем како (*натакне монокл, забечи се, те кроз нос говори*): Ви, Жан, гарсон, донесите један Клико или Палуђаји. – Отворите стакло Хенкелова Секта, наспите ми Шери-ја. (*Настави обичним гласом*). А моји ти келнери све преко врата, клањају му се до земљице црне и називају га: Ваша милост хер-барон.

Веља: хер-барон? Чији отац на метар циц продаје у сеоском дућанчићу. (*Смеје се*) Дакле, занела га бароница, велиш?

Жарко: Као да га је буником напојила.

Веља: Е, онда нам је успех загарантован.

(3; 2009: 631-632)

Ситуацијом причања и априорности, као и супротним виђењима конструише се претпоставка, сумња у капетана Љубинковића (II, 11, 12). Ситуацијама причања театрализује се и поетика гласова, нарочито у *Максиму* (ширење, настајање легенде о Максиму; свака крађа приписује се познатом лопову).

Лојда: А како да нестане?

Мијат (*Слегне раменима и кашљуцне, гледи у греду*): Бес га његов знао, само жита нема. Свет вели: „Максим га однео, јер ко би други?“ најпосле, што казô онај: „Једна штета сто грекова“. Видио га нисам, а можда је Максим, ко би знао? Тако пре неки дан и мом комшији нетсало, па ето тако ви'ш и мени.

(I, 11; 1900: 42)

Поетика гласова може бити театрализована и групним сценама као на почетку трећег чина *Максима* кад мештани износе жалбе, тужбе на локалну власт (намети).

Говори за себе често хумористички обликовани или функцинишу као ток мисли лика, некад и најава радње. Има примера кад се дијалог утишава због коментара у говору за себе (*По команди*).

Васица и Босиљка, која је збуњена, тихо разговарају.

Сава (*За себе, уживајући*): Диван пар! Та ти ће се волети као две грлице! Одмах ћу им купити двокатницу и каруце!

(II, 10; 1887: 46)

Тачке гледишта ликова (когнитивне, епске, психолошке) важан су чинилац комуникацијског канала и подједанко драмски и епски театрализоване. Карактеризација (са стране) редовно се епски театрализује коменатришућим, етичким тачкама гледишта ликова, поготово се користе слуге да из друге културолошке и друштвене позиције прокоментаришу господу. У комедији *По команди* доминирају вредносне тачке гледишта ликова Моје и Шарића не би ли се у потпуности истакла разлика међу браћом. Тајхоскопски погледи као спецификација тачке гледишта ређе су заступљени. У *Максиму* тајхоскопски поглед (Ђуричино виђење разговора Љубинковића и Меланије иза сцене) кључан је заплете, нарочито главни (иницијарње сплетке, сумње).

Ђурица (*Који све за Милком гледа, за себе*): Ова баба мили као на пужевима, а ено се капетан опет око Милке савија и нешто јој говори, па ено се и рукује с њоме! (*Гласно*) Опростите, тетка, што вас саму оставити морам, ал' ено видим капетана, где се од госпођице Милке опрашта, па бих и ја хтео да му кажем збогом (*За себе*) да оде у недођин! (*Пољуби је у руку*) Збогом! (*Одјури*)

(II, 8; 1896: 76)

Спореденим комуникацијским каналима припада и писани дискурс. Писма су код Калића драмски театрализована. Више се не чита садржина гласно, већ се сажето преричава (*По команди*) или се чита део, док други лик коме је позната садржина, надопуњује (*У резерви*).

Супротно релистичкој поетици присутни су остаци претходних поетика (ренесанса, калсицизам, роматизам) у отвореној конфигурацији (конвенција доласка лика), нарочито одвојеној унутрашњој фокализацији ликова (на сцени су, али се још не сусрећу) – *У резерви*, Максим. Негде се фокализује већи сценски простор, одговарајући амбијент (сумрак, чиме се жели мотивистаи то што се ликови у почетку не виде (Максим), а негде као *У резерви* фокализује се разговор Жарка и Веље, озлојеђеност на Голића (Жарко се отима да га бије), а Голић, након што им се јавио, стоји по страни и не чује, не види шта се крај њега збива (4. појава).

У Калићевим комедијама недоследно је означавње појава – промена конфигурације не обележава се новом појавом (*У резерви*, *Мој џеп*, *По команди*), на тај начин се и формално заокружује ситуациона целина и носилац ситуације. Након уводне сцене комедије *У резерви*, односно ситуације удварања, просидбе Пепике, по одласку баронеса, кад Голић остане сам (монологски коментар), и даље се сцена третира као једна. У овој ситуацији у средишту унутрашње фокализације је Голић, његова радња (улога барона, просидба). Прво појављивање лика прати синкретизам дидаскалија - персоналне (физички и биографски портрет, године) и пантомимичне дидаскалије (начин уласка на сцену). Синкретичке дидаскалије насељавају и комедију *По команди* – сценографске (детаљна опис релистичке сцене) и персоналне дидаскалије (одећа), па пантомимичке дидаскалије – начин уласка, гестикулација.

У Трифковићевој *Избирачици* епизација је ненаметљива. Иако се и овде јављају монолози, нису опширни као код Калића или у *Јогунцима*, већ се драмски свде на нужне информације за развој. Исто се може приметити и за *говор за себе*, нарочито реплике ликова. Радњу отвара контекстуализована ситуација – сценском активношћу (Малчика стоји пред огледалом, сређује се). Драмском техником театрализације информације се као и у осталим Трифковићевим комедијама, посредно, реалистички преносе. Индикативна је сценска ситуација када Савета и Соколовићи испитују Малчику кога ће од просаца одабрати (важна и за

карактеризацију). Ликови говоре толико да преносе нужне информације, крећу радњу и постепено откривају свој карактер⁸².

Малчика: (...) Ја ћу да бирам – да се промислим, ионако ми неће утећи ниједан.

Соколовић: Драго дете моје, кад би ме послушала, ја бих ти саветовао да пођеш за Штанцику – он је богат!

Малчика: Не спада у интелигенцију!

Савета: А ти узми Бранка. Он је журналиста.

Малчика: Он ми је сиромах, п' онда је и озбиљан.

Јеца: А ти узми Тошицу, он је увек расположен.

Малчика: Сувише је луцкаст!

Соколовић: Ал' ови људи чекају одговора.

Малчика: Нека чекају. Шта је мени брига! Ако чекају, чекају за мном! Разумете ли?... за мном! (*Оде*)

(II, 3; 2005: 113)

Техника епизације јавља се и у овој комедији путем писаног дискурса. Сваки младожења шаље писмо (Тошица чак и стиховано) којим се обраћа одређеном члану породице и тражи Малчкину руку. Изабрана је ситуација понављања, гомилања, без јачег комичког учинка, сем извесних ироничких Малчкиних коментара. Метонимијским преносом – дискурс уместо лика - театрализују се Бранко, Штанцика и Тошица из Малчкине етичке тачке гледишта. Ради се и о изврсном примеру подређивања епизације драмској таетрализацији (II, 3).

Избирачица је и изврстан пример грађења и фокализовања драмске приче⁸³.

- Савету су као девојчицу усвојили и одгајили Соколовићи (део драмске приче),

⁸² Амерички театролог Џорџ Пирс Бејкер у својој познатој *Техници драме* (прев. 1963) истакао је да „дијалог има три основна задатка и то: да буде јасан, да помаже развој или унапређење радње и да све то буде спроведено кроз карактере“. (Кулунџић, 1963: 280)

⁸³ Због обимности нису навођене драмске приче Калићевих комедија, већ сам сматрао, будући да су се у овом поглављу издојили делови приче, да треба испитати технику епизације и њен однос са драмском театрализацијом/техником.

- временом је Савета постала незванична Малчикина слушкиња, као и мајка и отац (део драмске приче),
- у задње време приређују се вечерње забаве јер је Малчика дорасла за удају (део драмске приче),
- Савета и Бранко се стидљиво удварају једно другом (предрадња),
- Штанцика је у незваничној вези са Милицом (предрадња),
- Тошица већ дуже време покушава да освоји Малчику, али својом неспретношћу због кратковидости, углавном је предмет (под)смеха (предрадња),
- Малчика открива да јој се допада Бранко, што присили Савету да се грубо отараси Бранка (сценска радња),
- забава у дому Соколовића, удварање Тошице и Штанцике Малчики; Бранко се удвара Савети; Савета скреће пажњу на себе, буди се Малчикина суревњивост; Савета грубо одбија Бранка (сценска радња),
- младићи шаљу писма, просе Малчику, Малчика се охоло односи према понудама, игра се стрпљењем, родитељи јој повлађују, Милица и Савета пате (сценска радња),
- долази до самоспознаје Бранко, Штанцика да их Малчика завлачи (сценска радња),
- Тошица преноси да Милица и Савета много пате (сценска радња),
- забава код Тимића; Тошица извештава о својој неспретности, Бранко и Штанцика све више сумњају на основу Маличиног држања да је их одбити (скривена радња),
- Штанцика покушава да се поново удвара Милице, да се искупи, исто чини и Бранко, Тошица узалудно јури за Малчиком (сценска радња),
- Малчика се касно одлучила, постаје сведок склапања парова (Бранко↔Савета; Штанцика↔Милица), Соколовићи одбијају Тошицу као Малчикини гласници (сценска радња),
- Малчика прихвата Тошицу из нужде (сценска радња).

Види се из односа делова драмске приче, предрадње и сценске радње да фокализација приче у потпуности подређује драмској театрализацији. Истичу се само они делови, догађаји из драмске приче који ће имати важних последица по развој заплета (усвајање Савете и Малчикина размаженост, однос парова). Епизација се подређује драмској техници, па тако се посебан однос Соколовића, нарочито Малчике и Савете театрализује техником пресупозиције (наслућује) све до 8. појаве трећег чина и дуо сцене Бранка и Савете. Саветино откривање својих побуда провоцирано је Бранковом навалентношћу, жељом да је освоји.

Бранко: Бадава тајите, разговор ваш са госпођицом Милицом прислушкивао је Тошица. Није истина да ви другог волите, ви волите мене!

Савета: Е добро, господине! Нека је и тако, а сада чујте и мене. Ја Малчику љубим више него саму себе. Ја нисам неблагодарна, господине, ја добро знам да сам сироче без оца и матере; ја добро памтим да су ме Малчкини родитељи још као малено дете примили у своју кућу; хранили, неговали, васпитали као своје рођено дете, ја добро знам да сам се њима јако задужила и верујте ми, господине, ја нећу пропустити прилику да се детету мога добротвора – да се Малчки не одужим! Ви сте Малчику запросили, Малчика вас воли, ви ћете јој бити муж, ви јој морате бити муж! (...)

(III, 8; 2005: 127)

Драмска техника театрализације препознатљива је у монтажним поступцима, али за разлику од других Трифковићевих комедија, овде је мотивисанија. У трећем чину бира се транзитни простор забаве, где је реалистичнија промена конфигурације и режије погледа (Малчика се задеси као сведок разговора управо кад су парови у потпуности емотивно отворени). У другом чину комичким ситуацијама понављања театрализује се доношење писма просаца. Понавља се ситуација просидбе, али се монотоност разбија различитим адресовањем (Малчика, Јеца, Соколовић). Измештањем унутрашњег фокуса/режијом погледа (Тошица спази јадање Савете и Милице) наговештава се преокрет, преусмерење развоја. Паралелизмом поступака ликова граде се и разграђују троуглови и градира комичка напетост.

Такође и Ђоровићева једночинка *Издаје стан под кирију* театрализује редуковану драмску причу. Фокализацијом драмска прича је максимално сведена на сценску радњу. Избегнута је замка да се шири биографија ликова – просаца, што би захтевало значајни удео епизације и статичност развоја.

- Станићка је остала удовица (део драмске приче),
- Станићка годинама безуспешно покушава да се поново уда; долазе им некад „гости“, не баш дарежљиви према служавки Соки (део драмске приче),
- Станићка је дала оглас у новинама да лепа и млада удовица, што она није, издаје собу не би ли тако дошла до мужа (предрадња),
- Сока је отишла по новине (предрадња),
- Станићка издаје заповест да је чекају у дневној соби док се спрема (сценска радња),
 - великошколци су намерни преваром да дођу до бесплатног смештаја,
 - пристиже и професор Грбић који се нада да ће преко собе доћи и до жене (сценска радња),
 - трговац и адвокат такође имају интерес да се умиле „младој и лепој“ удвици (сценска радња),
 - надметање ђака, професора, делом и трговца (сценска радња),
 - сви редом беже кад је угледају, сем смушеног професора кога Станићка здржи (сценска радња).

Драмска прича је постављена у односу на Станићку, њену намеру да преваром дође пошто-пото до мужа. Драмски поступак понављања, градирања у потпуности подређује епизацију. Епизација се јавља у експозицији – монолози (биографски, антиципацијски). Говор за себе театрализује се као комички коментар и ток мисли, изношење намере. Ситуације причања подређене су драмској техници – ишчекивање удовица, покушаји да се елиминише конкуренција/супарници.

Епизација се препознаје у писаном дискурсу. Оглас се спорадично чита, интерпретира (оглас на сцени чита великошколац Павловић). Писани дискурс јавља се и као комичко средство. Звездичић је написао текст, реченице које треба ка изговори пред удовицом и при том на сцени учи улогу. Аудитивном

таетрализацијом драмски се уводи лик на сцену. Појаву ликова прате персоналне и пантомимичне дидаскалије, некад и стереотипни описи (професор носи књиге, ћелав је и погрбљен).

Павловић (*Док још Сока није довршила ријечи, виче с поља*): Нумеро 35. Ту је! (*Улази с новинама у руци*) Млада, лијепа удовица издаје стан под кирију.... (*Опаз Соку*). Слуга понизан.

(5; 193?: 432)

У *Јогуницама* анонимног аутора (ЈСП) припрема развоја заплета театрализује се епизацијом, разгранатом предрадњом, док су догађаји драмске приче (делови приче који претходе предрадњи) сведени. Паралелизам ситуација, поступака ликова (отац, мајка, слуга, слушкиња) чини основу предрадње.

- љубав Зорке и учитеља Милана (део драмске приче),
- отац сумња да мајка и кћи желе младића који му није по вољи (предрадња),
- мајка и ћерка као и отац сумњају да он жели другог младића за зета, а не Милана (предрадња),
- Ника је послао слугу да позове Милана на разговор (предрадња),
- мајка је такође послала слушкињу да доведе Милана (предрадња),
- како је радња истовремена, слуге су се сусреле и почела је расправа, сукоб (предрадња),
- обоје су рекли Милану да не верује шта је она друга страна сопштила (слуга га је позвао у име оца, слушкиња у име мајке), (предрадња),
- слуга извештава Нику о току разговора (сценска радња),
- мајка Марија и Ника се инате по чијој ће вољи бити,
- слушкиња извештава Марију о току разговора, праве план,
- сукоб је пренет на слуге, сад се развија, они су део табора,
- Ника покушава да утиче на Зорку, нова рапосрава супружника, заричу се да нећ присуствовати разговору кад дође противнички кандидат,
- долази Милан, пре тога Ника бежи у собу, млади стрепе за своју будућност због Нике,
- мајка се потом склања, очекујући мужевљевог кандидата, враћа се Милан, јер је заборавио штап; препознавањем разрешава се забуна.

Фокализовање догађаја из богате предрадње са комичким потенцијалом иде науштруб драмске театрализације, стога је епска техника доминантна у експозицији и првој фази заплета. Епизација је присутна у опширним епским монологима и *говору за себе*. Извештавајући монолози театрализују се дигресијама, питањима, дијалогизацијом. Честим говорима за себе преноси се ток мисли лика, коментар ситуације, поступка, али функционише и као комички коментар. Премда је заплет претежно епизацијом посредован, прибегнуто је монтажном поступку, да се сачува драмски развој, и исцрпи ситуациона комика. Монтажом се театрализује ситуација погрешног увида, априорности (инађење супружника, застој комуникације, иста жеља). За расплет је кључна ситуација кад Милан заборави свој штап, па се врати, сусретне Нику. У претходној ситуацији Марија је рекла да је Ника болестан, па не може да изађе из собе, не би ли тако забашурила бруку. Кад га Ника угледа помисли да је Милан по позиву дошао, док се Милан устеже јер је обавештен да није добродошао.

Милан улази.

Милан (*Чуди се, и за себе*): Шта је ово опет. Кад је брж" оздравио? Кажем ја да су се моарли свађати (*Гласно*). Извините господар Нико, ја сам заборавио штап овде.

Ника (*и не опази шта све говори Милан, већ одушевљено*): Хо, хо! Где сте, забога? Хо, та одите човече. Седните! Је-ли по вољи цигара која?

(16; 1888: 53)

6.6. Аранжман сцена, ситуација

Лепезасти заплет због више субјеката и регулатора развоја нема консекутивни аранжман сцена, док је такав ситуациони аранжман редак. Углавном преовладава сукцесија ситуација и јукстапозиција сцена, односно лабавија веза ситуација прекида се другим ситуационим низом и сценском јукстапозицијом (*У резерви, Мој џеп, Максим, Јогунце*). У експозицијама је редована и јукстапозиција ситуација, што је условљено бројем субјеката, као и техникама театрализације

(драмска, епска). Од овог општег обрасца има одступања, па ће се овде скренути пажња на посебне случајеве.

Једночинка *Издаје стан под кирију* након експозиције, већ од прве фазе заплета долази до преклопљеног сукцесивног аранжмана сцена и ситуација (пристизање ликова, гомилање). Такав аранжман, редак за лепезасти заплет, овде је условљен базичном ситуацијом, као и простором. С друге стране у *Избирачици* јавља се и консекуција и то само у преломним деловима развоја, односно у преокретима у радњи. Током забаве, игре залога, театрализује се Малчикина суревњивост, као и Бранкова симпатија (I, 6). Малчикина примедба убрзаће Саветину одлуку и консекутивно наредну ситуацију одбијања (лаж да воли другог). Консекутивни низ (пета, шета, осма појава) прекида се јукстапонираном комичком ситуацијом са Тошицом (гер), па се поново аранжира тек средином трећег чина. Унутрашњом фокализацијом прате се субјекти, њихове радње, па због панорамске фокализације и аранжман сцена је јукстапониран и сукцесиван. Домино-ефекат театрализован консекутивношћу јавља се и у кулминативним сценама трећег чина. Малчика се најпре одлучи за Бранка, а онда угледа Бранка и Савету (интимизација), па се предомисли и тражи Штанцику, утим и се Штанцика мири са Милицом, Малчика пада у несвест, и чувши Тошичину понуду прихвата је недвоумећи се. Овај ситуациони низ премрежава се сукцесијом сцена (сцене са другим конфигурацијама, ситуацијама). Домино ефектом театрализован је заплет *Јогуница*. Паралелно инаћење супружника аранжира се сукцесијом и домино-ефектом.

С обзиром на доминантну епизацију у Калићевим комедијама, ситуације се често статички покрећу. Наиме, обично монолошким путем (рефлексије) коментарише се претходна ситуација, најављује радња, па се на тај начин ситуације јукстапонирају, што није проблем за театрализацију кад се јукстапозиција везују за различите ликове, већ кад је условљена једним ликом. Такав је случај са комедијама *У резерви*, *Мој џеп*, *Максим*, сем донекле у *По команди* где је тзв. молекуларни развој израженији (драмска театрализација).

Напетост се гради управо премрежавањем ситуација, паралелним театрализовањем радњи субјеката. За лепезасти заплет нарочито је карактеристична симултаност ситуација, која се сценски јукстапонирано аранжира. У ситуацијама

док Малчика разговара с родитељима, доноси одлуку у корист Бранка, потом Штанцике, дотле се симултано развијају ситуације прегруписавања парова (Бранко↔Савета; Милица↔Штанцика). *Избирачица* је редак пример где се театрализује симултан ситуациони низ јукстапозицијом. Обично се симултане ситуације театрализују епизацијом – једна је сценска, док се друга, која припада категорији догађаја, сценски театрализује дијалогизацијом, мада није правило (има примера кад се просто извештава, али тад се укида ситуациони потенцијал).

6.7. Комичке ситуације и средства лепезастог заплета

Ситуације априорности, погрешних увида доминирају и чине основу развоја лепезастих заплета ових комедија. Углавном су ситуације априорности, погрешних увида театрализоване режијом погледа, али има случајева кад ова техника изостаје (*Јогунице*). Овим ситуацијама регулишу се преокрети, односи ликова и развија комичка напетост. Издвајају се затим ситуације забуне и инконгруенције театрализоване различитим комуникацијским нивоима, подвалама/преварама (*Максим, Мој џеп, Издаје стан под кирију*).

Калићева једночинка *У резерви* комичку радњу заснива на ситуацији априорности. Голић је одмах поверовао (Жарково сведочење, субјективна тачка гледишта) у идентитет баронеса Пепике и њене мајке Урзуле. С друге стране баронесе делом сумњају. Долази до укрштаја комичких низова игром улога. Комички учинак искључиво зависи од доминантног знања екстерног комуникацијског нивоа. Има случајева кад се ситуација причања/извешатаја користи да се вербално театрализује ситуација априорности. Структурно су идентичне ситуације из Калићеве комедије *Мој џеп* и једночинке *Јогунице*. У обе комедије слуге по налогу газда одлазе код учитеља (скривена радња); у *Јогуницама* учитеља позвају (родитељи одобравају везу), а у *Мом џепу* да би му се извинила мајка Милица због свог мужа (Сава не прихвата Стојана), па у провратку извештавају о предузетој радњи. Епизација се театрализује дијалогизацијом (цитирање свог, туђег говора, подражавање), а излагање није континуирано, већ пресецамо питањима, дигресијама коменатрима, нарочито комичким одуговлачењем (детаљним

приповедањем). Комика априорности појачана је у Калићевој комедији, јер слуга Павле мисли да је требало да изгрди, извређа учитеља, а при том не изгрди Стојана, већ старог учитеља Девећа. Комичка напетост активирана је већ на почетку ситуације, јер Павле није предао писмо (изгубио га је).

Милица (*Нагло упада*): Какав Девећ кад Зорић, Бог с тобом, човече!
(*Уздихе*)

Павле: „Стоји“, вели. „Добро“. – Уђем ти ја унутра. Ја на капију, а девојка преда ме. „Добар дан! Које добро, чича?“ – Кажем ја...

Милка (*Упада, нестрпљиво*): Та говори шта си му рекао. Немој ме мучити
(*Хуче*).

Павле: Е, шта сам му рекао. Казао сам му: (*Прети*) „Јеш чуо, деране, окајдер се ти наше девојке, јер ако ја тебе укебам, ама пресешће ти и оно млеко материно“...

Милица (*Упрепаићена*): а знаш ли, сметењаче, кога си изгрдио? То је Босиљкин ђувегија (*Хода очајно по соби*).

.....

Павле: Па...онај... ја сам ко мислио да сте га ви сами испсовали у писму, јер сте били љутити.

Милица: На тебе, што си га ноћас увредио (Иде на хуче по соби).

(II, 17; 1887: 55-56)

Ситуација априорности домино-ефектом покренуће нови комички низ (пензионисани учитељ Девећ проси Јелу за свог унука). Театрализује се ситуација забуне/неспоразума различитим комуникацијским нивоима – Девећ мисли на Јелу, а Милица да траже њену кћер Босиљку (III, 4). Успело комичко препознавање иде преко презимена. Ова радња има само назнаке заплета и спасава комички ритам лепезастог заплета. Нова ситуација априорности такође се структурира Павловим априорним закључивањем. Како је раније хтео да Јелу уда за свог сестрића Златана, када је чуо да је испрошена, одмах је закључио да је за његовог Златана. Комици ситуације доприноси и Павлов *говор за себе* (наглашава се колико је у заблуди). Слична ситуација априорности конституисаће комичку кулминацију *Максима* (хапшење повереника безбедности Здравка). Како Ордонац не зна немачки тражи

од Ђуке да му преведе наредбу. Ђука се хвали познавањем језика, али уствари нагађа, па закључује на основу речи „дивил“ и Максим да је заповест да се сви хапсе. У то и сам поверје и приведе прерушеног Здравка (скривена радња) и одведе његовом дому (III, 4).

Мање успешна, али важна за мотивацијски систем развоја, ситуација априорности, јавља се у комедији *По команди*. У основи ради се о спецификацији ситуације забуне у личности. Након што је први пут загрлио Кумрију, затражио пољубац (заузврат би штитио у војци њеног драгог), Алексић у 14. појави првог чина угледавши Меланију у простим хаљинама помисли да је то Кумрија и обујми је. Ситуација забуне настала на два семиотичка комуникацијска нивоа, која ће домино-ефектом развити ситуацију априорности јавља се и почетком другог чина, на часу. Богослов Глигорије са усхићењем говори о цркви, а Меланија помисли (говор за себе) да прича о некој девојци (II, 1). Комичка препознавања нарочито се упечатљива у ситуацијама са Глигоријем и Меланијом (кад Меланија схвати да богослов говори о цркви). Калић вешто примењује ситуацију *некомпатибилности* и потискивања (Бергсонов систем опруге). Подсетићу, ради се о ситуацијама које се често синкретизују или консекутивно театрализују. Ситуација некомпатибилности структурира два опречна карактера (опозиција је на социјалном, емотивном, психолошком, старосном, професионалном, образовном нивоу). Богослов Глигорије клони се жена, разговора о емоцијама, чулној љубави према жени, интроверт је, док је Меланија потпуно супротна. Комика настаје јер она, захтева да јој говори од љубави. Глигорије комички узмиче (пренаглашене гестуалне, емотивне реакције), али како се захтев понавља, његово узмицање (ситуација потискивања) слаби.

Меланија: Хоћу да знам – јесте л' били кадгод заљубљени?

Глигорије (*Ђуки*): Госпођице, какава су то питања? Таково што не спада овамо.

.....

Меланија: (...) Причајте ми кад вас молим. (*Метне му руку на раме*)

Глигорије (*Као опарен*): Шта чините, госпођице? Ви се својом женском руком дотакосте мене, који сам учинио завет вечитог целомудрија, као будући калуђер.

(II, 1; 1900: 50-51)

Веома је успело надовезивање ситуације априорности на ситуацију инконгруенције у Ћоровићевој једночинки *Издаје стан под кирију*. Међутим, за већи комички учинак заплета, потребно је било нагласити да је Станићка непривлачна. У уводној синкретизованој дидаскалији, издваја се персонална („остарија женска, набијељена и нарумењена у лаким јутарњим хаљинама“), док се више о њеној физичкој непривлачности наслућује из биографског монолога (многи су одбијали њена удварања). Приликом инсецанције одговарајућом маском ће се одмах створити предуслови за комички учинак. Сви ликови долазе поверовавши у истинитост огласа (млада и лепа удовица), ситуација априорности појачава се кад угледају младу и лепу собарицу, иза тога закључак је – ако је собарица тако лепа колико ли је газдарица. Током развоја театрализује се ситуација инконгруенције – и потенцијалне младожење/кирајције очекују лепотицу и сама Станићка очекује навалу удварача. Кад се сусретну разочарање је обострано – ликови беже, а она у очају покушава неког да задржи. Током развоја сценских ситуација преовладава комика геста, изгледа, лажи. Посебно се издваја ситуација незнања. Спремајући и учећи говор за наступ пред удовицом, трговац Звјездић пореди себе са Колумбом (комичко поређење), па упита професора како се звала Колумбова жена. Нашавши се у неприлици (не зна), Грбић искористи присуство ђака и затражи одговор. А како ни они не знају, извуче се тиме да ће их то питати на испиту, па сад не жели да одаје одговор. Комичка напетост подиже се најавом Станићке (узрујаност, пометеност, сударање).

Хумористичка театрализација *Избирачице* разликује се од осталих комедија. У средишту хумористичке оптике је Малчика и комичко кажњавање лика. Зато је и Тошица претежно театрализован као неспретан, неугледан, кратковид да би се Малчика, као лепа, екстровејертна, друштвено омиљена, на неки начин казнила. Комичке ситуације у чијем је средишту Тошица могу покренути и питање хумористичке етике (овде се исмевају физичке мане лика). Другим

комичким ситуацијама Тошица се театрализује као вечити губитник, чија се судбина мења монтажом – ситуационо условљена (Малчика га из нужде прихвата за мужа). За Тошицу се везују комичке ситуације изругивања намере, на пример „доноси букет цвијећа на поклон, али му он због трапавости испада баш у тренутку кад је намјеравао да га преда Малчики.“ (Максимовић, 2006: 142) Овом комедијом доминира комичка техника понављања ситуација (Максимовић, 2006: 139) и комички паралелизми театрализовани градњом и разградњом троуглова. Смехотворно су успеле ситуације које синкретизују технику понављања и паралелизма као у трећој појави другог чина када пристижу писма просаца.

Језичка средства хумора израженија су у појединим комедијама, али је то још далеко од вербаног богатства које ће донети Нушићеве комедије. Оно што се запажа поводом осталих комедија, констатује се и у овим текстовима. Језичка средства хумора условљена су ситуацијама, док се у монолошким извештајима користе за театрализацију и динамизацију епски посредованог догађаја. У *Избирачици* театрализује се анегдотско причање како је Тошица пољубио руку слуги (Максимовић, 2006: 144) док је епски театрализована анегдота о кнезу, који је позвао војску да ухвате Максима тек кад је сам постарадао (*Максим*). Комичка поређења, иронија, комичке алузије поред *Избирачице* насељавају и комички дискурс Калићевих комедија, аутора *Јогуница* и Ћоровићеве једночинке. За Калићеве комедије већ је Горан Максимовић указао на релативно сиромаштво комичког дискурса и издвојио облике комичких кованица, поређења, изрека професионалног језика, комичка имена и презимена ликова (2009: 689-691). Нарочито је упечатљива вербална комика пуковника Шарића, који професионални стил и туђице (немачки језик) користи у свакодневном општењу, такође ситуационо условљен (животне ситуације третирају се као војне операције). Туђицама не одолева, као и војној перцепцији стварности, ни Моја, што је важана чинилац комичког несклада (поготово што се Моја представља као патриота, а уједно користи немачке фразе у говору). Издвојио бих изврстан ситуационо употребљен пример ироније, који уједно сведочи о процесу карактеризације (мотивација мењања Меланије). Након што ју је оптужио Кумријин отац, а Шарић такође критиковао пред њим, Меланија иронично реплицира Шарићу и скреће му

пажњу на понашање пред непознатима, а уједно се театрализује и другачија реакција лика. Ова ситуација консекутивно активира агоничку ситуацију (надметање мушког и женског принципа).

Шарић: Ја сам био мало опор с тобом, Мелани. Вас?

Мелнија: Са мном? Ни најмање, шта више, ја сам приметила како си ме кавалерски штедио да се као синовица поглавице једне читаве пуковније пред једним обичним простаком ужасно не бламирам.

(II, 15; 1900: 79-80)

Редовно у Калићевим комедијама говори за себе функционишу као комички коментари, мада се такви примери срећу и код Трифковића и Ђоровића.

Голић: (...) А. Жарко, и ти си ту? Сервус! (*Пружа му овлашно руку*) Сервус!

Жарко (*За себе*): Пре бих ђавола за реп ухватио него тебе за руку.

(*У резерви*, 4, 2009: 633)

Тошица: П' онда је рекла Савета... не, Милица, не... Савета је рекла! (*за себе*) Сад не знам која је рекла!

Бранко: Али шта је рекла Савета?

Тошица (*За себе*): Да останем при Савети! (*Наглас*) Савета је рекла: „Ја волим, искрено волим господина Бранка“.

(*Избирачица*, II, 6; 2005: 117)

Овакови типови говора за себе гравитирају ка облику говора у страну, односно метатеатралног су карактера. Већ сам раније истакао да се овај тип споредног комуникацијског канала не доследно у текстовима обележава. Реалистичка поетика, која је промивисала сцену-кутију, значај тзв. рампе, односно отклон од публике, метатеатралности, није у пракси могла да се лиши важног комичког средства. Аутори су такве комичке коментаре приписивали говору лика, мисаоном току/унутрашњим мислима, док су реплике смехотворног дејства, поготово у ситуацијама које комику заснивају искључиво на таквим коментрима. Театрализује се, посредно кокетовање са читаоцима/публиком (нарочито публиком, и тиме се пружа велика слобода глумцима). У основи такви коментари се не разликују од комичких коментара говора у страну у ранијој традицији (класицизам, ренесанса). Комика се некад стилизује сменом говора за себе (у страну) и гласног

говора. Комички коментари театрализују прикривено мишљење, став, запажање лика коме контрастира јавно, званично, претварачко. Овај модел редован је у ситуацијама игре улога као у Калићевој једночинки *У резерви* кад Пефика тражи од Голића да јој прича о свом имању (проверава његов идентитет барона).

Пефика: Како се зове то језро где вам је риболов?

Голић: Како се зове? (*За себе*) како да га крстим до сто врага? (*Гласно*)
Русанда, да, да, Русанда.

Пефика: А има ли у њему лабудова да плове?

Голић: Те још каквих! (*За себе*) Особито оних што ноћу крекећу.

(5; 2009: 637)

У Ћоровићевој комедији срећу се примери алузивног говора, изругивања, сарказма, који се јављају и у говорима за себе/у страну. Великошколци се изругивају свом професору, коменатришу његове намере, што кулминира подсмехом на рачун ћелавости.

Грбић (*Изморен сједа и скида шешир*): Не зна се или је несноснија врућина или ви...

Милић: Па још проклете мухе! Могу се н.пр. вама, годподине професоре, окупити по глави, па их се кашње не можете отрести...

Грбућ (*Тек сад се сјети да је открио главу; брже опет натаче шешир*): То имате право... Ја и заборавио (*За се*) Подсмјеја се објешењак...

(8; 193?: 436)

Од комичких средстава овде предњаче подвале, преваре (*Мој џеп, Издаје стан под кирију, Јогунице*), театрализоване некад и глумом ликова (*У резерви, Максим*). Преваре, подвале су софистицираније и нису увек хумористички театрализоване. Проневера новца, пензионог фонда, намера да се женидбом избави из неугодне ситуације не разликује комички ритам, и стога што је углавном театрализована споредним комуникацисјким каналима (*Мој џеп*). Комички потенцијал игре улоге/глуме није најсрећније искоришћен, па се напетост и смехотворност претежно заснива на доминацији знања читалаца/гледалаца (*У резерви*). Ситуација узајамне преваре успешно је театрализована у једночинки *Издаје стан под кирију* – сви ликови имају своју рачуницу, при том су права

осећања скрајнута, односно осећања се успешно театрализују (Станићка се одмах приклони професору, јер је једини био неумешан да побегне од ње). Уз преваре, подвале јављају се комичке лажи, које су неретко чинилац комичке напетости (*У резерви, Издаје стан под кирију*).

7.0. ЕТАПНИ ЗАПЛЕТ

Етапни заплет комедија овог периода више је насумично изабрана форма, него плански пројектована радња каква се запажа код Нушића. Структура овог заплета препознаје се у следећим комедијама: *На Бадњи дан*, 1872. (Коста Трифковић), *Адам и бербери први људи*, 1879. (Јаков Игњатовић), *Подвала*, 1883. (Милован Глишић), *Четири милиона рубаља*, 1885. (Стеван Ј. Јевтић), *Потера*, 1895. (Јанко Веселиновић, Илија Станојевић) и *Дорћолска посла*, 1909. (Илија Станојевић). Аутори су имали проблем да диспрезивне радње уреде, подреде одређеним прецизним линијама радње. Етапни заплет би требало да има углавном једног субјекта или два (тад су у антагонистичкој позицији) и одређен циљ радње који може бити или не мора истакнут у експозицији. Током развоја субјекат остварује секундарне, подређене циљеве на путу до главног. Није ретко управо стога да је етапни заплет макроформа унутар које се, као микроформа, јављају мали заплети (претежено линерани). Етапни заплети зато театрализују бројне епизоде, линије радње које су повезане фигуром субјекта и интриганта, коректора. Унутрашња фокализација прати фигуру субјекта, али то није увек случај (*Дорћолска посла*). Некад долази до оштрог размимоилажења спољашње и унутрашње фокализације (*Четири милиона рубаља*). Чинови су обично затворене структуре, нарочито они који имају микрозаплете, па представљају извесне целине, што је у литератури већ препознато као одлика драме отворене форме (Ф. Клоц), мада ова карактеристика није особена само за етапни заплет. Обично су први и последњи чиновни, нарочито код Нушића, заокружене целине, али преостали чиновни развијају посебне кулминације са сваким приближавањем субјекта секундарним циљевима. Заплети су тако пројектовани да су исходи/расплети прилично

отворени, односно нису сви односи несумњиво разрешени, већ се обично у расплету наглашава потенцијални наставак радње. Ову карактеристику етапног заплета нарочито ће искористити Нушић и то не само у етапним заплетима (*Народни посланик*, *Сумњиво лице*). Међутим, среће се и пример кад је расплет недвосмислено затворен (*Подвала*), а фигура субјекта изменљива режисером, услед различитих нивоа активности ликова и свесних, вољних чинова.

Етапним заплетом театрализују се *ревије*, затим тзв. форма „у станицама“⁸⁴, наравно и комедије. Нарочито се њиме користи Нушић. Структура заплета погодна је за театрализацију претежно интровертних, несигурних ликова, са израженом амбицијом (*Народни посланик*, *Сумњиво лице*, *Госпођа министарка*). Овде су далеко бројније амбијенталне сцене, што је нарочито одговарало захтевима реалистичке поетике. Тако комедија ревија Веселиновића и Станојевића *Потера* театрализује српске крајеве и то из перспективе ликова пречана који су потери за одбеглом девојком⁸⁵. У *Адаму и берберима* Јакова Игњатовића колажна форма, уствари је релативно успешна драматизација романа *Трпен-спасен*. Иако нема великог богатства средина (два већа места радње, Нови Сад и Пешта), веома добро је театрализована средина. Исто се може рећи за другу самостално написану Станојевићеву комедију *Дорћолска посла* (прва је кратка комедија *На студенцу* 1899, драматизација Радичевићеве песме *Девојка на студенцу*). Редовно су зато комички светови насељени великим бројем ликова и већина је брижљивије развијена иако су им функције у радњи епизодичке.

Као и у осталим типовима заплета и овде се издваја Трифковић својом драмском техником. Једночинка *На Бадњи дан* необична је и по томе што је структурирана етапним заплетом. С обзиром на форму, нема богатства места радње, ни више простора, али је успешно театрализована средина, различити слојеви, нарочито је развијена карактеризација епизодних ликова.

⁸⁴ О техници станица Стринбергових драма писао је Петер Сонди (1995: 37-50). У основи техника станица разлаже континуитет радње у след сцена. појединачне сцене нису у каузалној вези, већ су изоловане, повезане одређеним ликом. У наше време из технике станица развије се фрагментарна драматургија.

⁸⁵ Ради се о примеру технике у станицама какву је увео Стриндберг драмом *У Дамаск* 1898.

7.1. Експозиција етапног заплета

Експозиције ових комедија, са изузетком Трифковићеве једночинке, фокализоване су одвојено, некад заузимајући цео први чин (*Потера*). Амбијенталне ситуације заузимају знатан простор у епизодичком поретку, па стога не изостаје ни техника епизације. Експозицијама се жели по угледу на приповедну прозу да ослика средина, ликови, нарави и нарочито да се нагласе етичке тачке гледишта ликова. У одређеним развојним експозицијама, покретачки моменат/иницијативна ситуација јавља се већ у уводним сценама (препрека, проблемски чвор), а потом се разлаже експозициони развој амбијенталним сценама (*Адам и бербери први људи*).

Директна експозиција отвара заплет једночинке *На Бадњи дан*. Уводним интроспективним монологом Светозара Вујића екстерни комуникацијски ниво одмах се уводи у проблемски чвор. Вујић више није тако млад (33 године), по цео дан ради, нема родбине, нити породицу. Пажљивим филтрирањем информација у завршном делу монолога јавља се кључан мотив (неће да се жени) комедиографским поступком чикања/изазивања судбине, што је јасан сигнал у ком ће се правцу усмерити радња.

Светозар: (...) а немам, што је најглавније, ни жене!... Нећу је ни имати, боже ме сачувај! Но, то би ми још требало! ... Жена, па можда и деца!... Шта?... Не смем ни да помислим на то!...

(1; 2005: 59)

Остали елементи драмске приче, предрадња нарочито, реалистички посредно се дистрибуирају током радње, односно мозаички се фокализује драмска прича.

Директна експозиција у Јевтићевој комедији *Четири милиона рубаља* такође отвара радњу интроспективним Миленовим монологом. Разлика у односу на Трифковићеву експозицију уочљива је већ на стилском нивоу – сентименталност, сликовитост (метафоре, поређења, апострофирање „срца“), а затим и на сувишку информација, екпликацији осећања. Отварање проблемске ситуације театрализује се измештеном унутрашњом фокализацијом. Активира се етичка тачка гледишта

Влајка, младог адвоката, Миленовог пријатеља. Већ овде се поставља питање реалистичке мотивације. Дошавши на сцену Влајко изговара реплику у непосредној близина Милена, који га не чује, јер је тобоже толико расејан. Са формалне стране Влајков говор за себе семантизује унутрашњи ток мисли, који је у функцији експозиционог информисања екстерног комуникацијског нивоа. Након епизације уследиће ће драмски развој и посредно сазнавање проблема. Влајко наговара Милена да се прене и изрази љубав Смиљани, кћери својих станодаваца Бакаловића. Дуо-сцена развија се драмски, веома добрим сведеним репликама, које и покрећу радњу и откривају опречене карактере (Милен интроверт, Влајко екстровејрт). Систем дијалога развија се по шаблону – тражење помоћи – савет – питање – смео одговор/савет – питање – смео одговор/савет.

Милен: Е, па дела, реци ми, шта да чиним?

Влајко: Запроси Смиљану!

Милен: А ако ме одбију?

Влајко: Ти проси поново.

Милен: Па ако ме и по други пут одбију?

Влајко: Ти проси и по трећи пут.

Милен: Па докле тко?

Влајко: Па док ти је не даду!

Моилен: А ако ми је никако не даду?

Влајко: Хе, па ви онда загребите и сами.

Милен: То ја не могу учинити.

(I, 2; 1885: 3)

Сценска ситуација подвргава се потом хумористичкој оптици интертекстуалношћу (позивање на *Ромеа и Јулију*; два читања судбине Шекспирових јунака). Унутрашња фокализација, након немотивисаног напуштања сцене, помера се у правцу Смиљане. Смиљанин интроспективни монолог театрализује идентична осећања ликова. Међутим, њен монолог више припада споредном комуникацијском каналу јер је претежно управљен читаоцима/публици, недостаје само напомена да се лик обраћа гледалишту.

Смиљана: (...) Јадни инжењери, баш ти се намуче! Кад је он дошао у наш стан, ја сам се чудила и крстила на што му толике књижурине?!

(I, 3; 1885: 5)

Немотивисаним променама конфигурације, жели се након проблемског чвора да се театрализују различите намере ликова и оца (свако има свог фаворита). Амбијенаталним сценама након поставке препреке, проблемског чвора и усмерава се радња на текућу стварност (поскупљења) и нарави.

Директна експозиција може бити отворена и ситуацијом причања, овде контекстуализованом, ликова о неприсутном лику. Међутим, главни заплет *Подвале* отвара биографски Нешин монолог. Фокализујући етичку тачку гледишта, театрализатор помоћу метатеатралне распоућености лика⁸⁶ наротивизује надаље исказ. Приповедање своје прошлости директно публици заснива се на анегдотском конструкту (школовање – катикета, службовање – спрдња с претпостављеним). Такође и дијалогичност – присуство више гласова (гласова других и некадашњег *ја* сада с дистанце реинтерпретирано) припада средствима иманентне карактеризације и мотивацијски поткрепљује Нешине потоње поступке. Фокализујући најпре Нешину театрализацију жртве хира свог послодавца, театрализатор већ у наредној сцени помера фокус на Вулову коментаришућу тачку гледишта, и уједно из супротне позиције скицира Нешин портрет (бескрупулозан и неморалан лик). Информације које се сазнају од Вула оштро контрастирају претходним које је Неша поверио публици – те је наглашен лудички чин (надриадвокат). Сличан образац употребљен је и за карактеризацију Пупавца. Његов биографски монолог као и етичка тачка гледишта не служе само за театрализацију портрета зеленаша, већ на основу фокализоване радње (фалсификовање тефтера, тј. Живановог дуга) антиципира се и потоње фалсификовање (покушај поновне наплате облигације). Одатле непосредно у први план избија наличје ликова. Такође и јукстапонирана слика првог чина разликује малу експозицију – увођење у радњу другог, важног лика за развој – Вула Пупавца. Структура биографског монолога, као и Вулова приповедачка позиција није далеко од приповедне форме и инстанце која

⁸⁶ О метатеатралној распоућености лика пише Зоран Милутиновић (1994: 13) као о поступку развијеном из парабазе где лик једним делом остаје у свету радње, а другим испољава свест о театарском чину и неретко контактира с читаоцима/гледаоцима.

карактерише Глишићеве приповетке. Пупавац се уз помоћ „каишарења“ и злоупотребе трговачког тефтера олако обогатио. Уједно је остварен и индиректни контакт са читаоцима/гледаоцима (супротно Нешином монологу где је у дидаскалији назначена метатеатрална располажућеност лика).

Пупавац: (...) (*Смеши се*) Најпробитачније је давати под интерес мале суме на краће рокове. По пет, по шест, по десет дуката највише... Цванцик на дукат интереса месечно... Рок два месеца... три, најдуже шест месеци... па да видите – како пара фино расте... (...)

(I, 5; 1987: 195)

Мотивски важна је фокализација фалсификовања Живановог дуга чиме се антиципира потоњи чин преваре. Театрализује се прелазак дискурзивног у сценски чин (наговештај фалсификовања тефтера, потом и сценски извршена радња), чиме се конституише и драмска ситуација.

Игњатовићева комедија *Адам и бербери први људи* разликује прогресивну експозицију, с том разликом што се већ у уводним сценама монолошким путем упознаје карактер Ђоке Глађеновића и препрека (воли газдаричину кћер, али флертује и са собарицом Саликом). Јасно се наговештава „основни ток радње – Ђокин животни пут – у којем је лајтмотив борба за Милевину 'руку' и препреке које ће морати да савлада“ (Марјановић, 1987:22). Експозицијом нарочито доминира техника епизације – сви подаци непоходни за разумевање залета, односа ликова театрално изводе се споредним комуникацијским каналом (монолози предњаче). Специфична је употреба и дидаскалија, нарочито, како је приметио Петар Марјановић нефункционална употреба унутаршњих дидаскалија (1987:249). Издвајају се реалистички сикретизоване дидаскалије (сценографске, пресоналне, пантомимичне), стилизоване театрализованим коментарима. Занимљиво је да се у дидаскалијама затичу подаци који у својствени списку лица.

Берберница. У њој све у реду на дувару мало слика, о клину тамбура и гитар. Ђока Глађеновић (први калфа код Максе берберина) у неглиже-хаљини шеће горе-доле, поправља си браду, гледи се на огледало; мало час ето му колеге Жарковића (берберски калфа у другој некој берберници).

(I, 1, 1987: 79)

Јукстапонирираним сценама и ситуацијама сазнаје се да је Ђока добио батине на балу због Салике, а такође и да чезне за Милевом. Већ у наредној сцени фокализује се Милевина покондирена мајка Фема (рефлексивни монолог о кћерки, удаји, Ђоки који јој се удварао), па дуо сцена са Милевом с тим што је доминантини фокус на мајци (доминира њена етичка тачка гледишта). Током развоја сазнају се односи, склоности ликова (отац Макса Свилокосић нема ништа против Ђоке, али му импонује високо друштво официра, Фема је карактеролошки сродник Стеријине Феме; Милева и лаћман Предић су у вези). Уводну јукстапозицију ситуација и сцена, смењује јукстапозиција сцена и сукцесија ситуација. Фокализује се више сценских места, тако да је и спољашња фокализација скоковита. Амбијенталне сцене инкорпорирани су у ситуациони развој. Упознавање са новосадском средином, односима, ликовима, наравима, театризовано је и техником епизације (претежу рефлексивни и извештавајући монологи). У ситуацији причања Глађеновић извештава свог друга Жарковића о тучи на балу (предрадња). Дуо-сценом посредно, реалистички сведочи се о средини, животу обичних занатлија, жељи да се издигну из свог сталежа.

Потера Илије Станојевића и Јанка Веселиновића развија већу, одвојену експозицију у епизодичком поретку амбијенталних сцена. За разлику од већине реалистичких комедија овде се у уводној детаљној сценографској дидаскалији (савско пристаниште, панорамски поглед), исказује свест о сценској поставци (инстанца театризатора као нескривени први редитељ). За сценографском дидаскалијом следи аудитивна и пантомимична дидаскалија, којом се театризује метеж, мноштво ликова и мотивише потоњи епизодички поредак.

(...) - Кад се завеса дигне, носачи прелазе иза оградe носећи пртљаге. Чују се пекарске ларме: „Боза кисела!“ – „Буреци врући!“ – „Мале новине!“ – „Одјек!“ – „Дневни лист!“ „Изволте, господине!“ „Кифле тазе две за марјаи!“ – Путници врве: једни иду горе, други се журе на лаћу. – Све се ово ради у један мах... Комуникација мора бити веома жива. Из царинарнице се, после подуже паузе, појаве...

(I, 1; 2004: 9)

Изабран је сценски транзитни простор (пристаниште) где није неопходна чвршћа мотивација долазака и одлазака ликова. Најпре притижу Лука и Мара, слуга и кћер богатог сељака из Бачке, Ђуке. Посредно реалистички у дијалогу са Живорадом, истераним ђаком, џабалебарошем, сазнаје се да беже, па се распитују за Палилулу. Након драмског отварања радње следи епизација – ситуација причања (Лука приповеда како је побегао са газдином кћери). Већ у том делу јављају се социјални мотиви, одлика амбијенталних сцена (Живорад је за радикалне мере против богаташа). Доминира фолклорно, наивно виђење љубавног пара у Живорадовој етичкој тачки гледишта, карактеристично за Веселиновићеву поетику (он као тресак, она као јабука). Унутрашња и спољашња фокализација су скоковите (координиране). Комика ситуације развија се појавом/доласком Максе, сељака из Бачке и његове жене Пијаде. Театрализује се типичан мушко-женски однос (свађе, претње, пребацивања) најпре аудитивном дидаскалијом (гласови иза сцене).

Максим (*Виче иза кулиса*): Та кажем ја! Ако хоћеш да те каки белај снађе, ти само поведи жену! (*Излазе*)

Пијада: зар те није стид од света?

Максим: Ви'ш ти ње!... И још ми се ту пући! Та само да ниси пошла са мном, све би друкчије било!... Е, ал' како би то било да и она свој нос свуда не забодеш?

Пијада: Та јеси ме сâм позвô, лудо матора?

(I, 5; 2004: 22)

Доласком Ђуке и његовог сестрића Неце заокружују се основне експозиционе информације. Симултано са ситуацијом причања (поверавања Живораду, Максиму и Пијади) театрализује се раније покренута ситуација крађе (својеврсна игра шегртâ и пекара) у пантомимичној дидаскалији.

Ђука: Уцвељен сам ти до срца! Мара ми добегла с оним бећаром, слугом, па лепо да излудим од јада и бриге!

Шегрт је запалио, ,пекар му отме и побегне на Саву, обај за њим.

.....

Максим: Па шта си послен радио?

Шегрт с десна с џипелама, кад види разна колица, он баџи џипеле у њих, па отера у леву кулису.

.....
Шегрт који је јурио пекара врати се, кад види да му нема колица, он се обазре па у трк у леву кулису. Рибар потрчи за њим у леву кулису.

(I, 9; 2004: 30-31)

Док се информације о Живораду, Максиму, нарочито о Ђукином проблему, углавном посредно прослеђују, симултано се театрализује немом радњом, као и ситуацијом крађе, јурњава једног, па другог шегрта са пекаром, затим мимоход ликова, путника, занатлија. Амбијенталне сцене, ситуације тако не ремете развој експозиције, па стога, иако се простире током целог чина, није преопширна.

Специфична је експозиција Станојевићеве комедије *Дорћолска посла*. Након уводне амбијенталне сцене (банчење младих занатлија), отвара се проблемски чвор (Паун се жали на сина који хоће да купи вртешку), а једновремено се театрализује и љубав маторог трговца Наска према младој девојци Каји. Формално ради се о одвојеној експозицији, која уводи у неколико линија радње, али већ се иницијативним ситуацијама са Ђолетом и Наском издвајају елементи директне експозиције. Из Пауновог поверавања (ситуација причања) сазнаје се предрадња. Локални мангуп Крле наумио је да прода рингишпил Ђолету, па подговорио беспосличаре Ницу и Колета да му у том помогну. Паун се каје што је Ђолету преписао имање, и сад не зна како да се избави од пропасти. Открива се да Каја подваљује Наску (заводи га), а такође да се Каја и Аца берберин „пазе“.

Цео први чин, као и потоњи успорава радњу амбијенталним сценама – доминира театрализација живота на Дорћолу, односа ликова, занатлијске средине нарави. У опширним дидаскалијама више него у *Потери* пробија се театрализаторов глас као првог редитеља (пикторескни, реалистички изглед сцене, захтеви позоришном редитељу, упутства глумцима). Унутаршњи фокус експозиције је скоковит, па се сцене, ситуације аранжирају јукстапозицијом и сукцесијом. Изабран је отворен простор улице, испред дућана, кафане. Театрализује се симултано типична амбијентална ситуација веселја, песме, зачикавања девојака, и ту се наговештава подвала, једна у низу овог заплета. Слично подели простора у Глишићевој *Подвали* на простор преваранта, подвалција и простор објекта подвале (овде измењене улоге) динамиком унутрашње

фокализације театрализује се комичка ситуација наизменичним утишавањем дијалога, реплика.

Наско: Зар не чујеш како пева Катицу? Ах, дете, бре! Липца за тебе. (*Пева*)

Катицу душо, Катицу златно,
Који те воле, 'оће да умре због тебе.

(*Сви се смеју*)

Милева: Погледајте оног маторог како се расплавио.

Каја: Кога?

Милева: Па Наска. Јао како пиљи у тебе.

Каја: Маторо, па лудо. Заљубио се човек у мене.

.....

Каја: Рекла сам му бајаги стидљиво како сам се зацопал у њега и да лудујем за њим.

(I, 6; 1922: 20)

Фокализује се мноштво ликова, који иако су брижљивије фокализовани, немају сви значајан удео у развоју етапног заплета, већ су ту због театрализације занатлијског амбијента старог Дорћола. За разлику од *Потере* ова одвојена експозиција је управо због амбијенталних сцена, ситуација нешто опширнија.

У односу на друге заплете експозиције етапног заплета далеко су динамичније као и амбијенталне сцене. С обзиром на етапе развоја, различите секундарне циљеве, смантички сродне главном, морао се избегавати миран почетак радње, тзв. стабилан и складан поредак какав је нарочито карактеристичан за одвојене експозиције на пример Савићевих *Проводација*.

7.2. Иницирање етапног заплета

Покретање етапног заплета, како је већ спорадично истицано у претходном поглављу, обухвата већ прве сцене. Након театрализације жеље, намере, уједно и проблемског чвора или препреке, следе експликационе и амбијенталне ситуације, нарочито ситуације причања које осветљавају односе и постепено припремају развој заплета (*Подвала*). Режија погледа као техника иницијативне ситуације јавља

се само у *Четири милиона рубаља*. У другим комедијама иницирање заплета театрализује се епизацијом, обично се монолошким путем или ситуацијом причања уводи у основни проблем или се наглашава препрека жеља.

Након театрализовања проблемског чвора у *Четири милиона рубаља* (да ли ће Милену дати Смиљану), режијом погледа покреће се заплет. Бакаловић запази интимни разговор Смиљане и Милена у својој башти што га избезуми, долази до сукоба и Миленовим слугом Кузманом (Милени није прилика за његову кћер јер није богат), па и искористи прилику што му Милен дугује кирије да откаже стан. Тајхокопским погледом/конвенционално најављује се Стана, мајка, и развија нови сукоб (забрана виђања са Смиљаном). Потом се театрализује Бакаловићева жеља да уда кћер за газда Тасу зеленаша, па се сукобљава са Станом која жели Глишу Стрмоглавића, богаташког сина. Стога Влајко, њихов рођак, одлучи да се заузме за Милена. Од овог дела Милен је пасиван лик, а примарно се фокусирају Бакаловићева пројектована радња (промена жеља, циљева) и наговештава Влајкова сплетка. Прва фаза заплета маркирана је простором (амбијентална ситуација мерења) – Влајко доноси вест Јефти Бакаловићу и Стани да је Милен богати наследник (информације прослеђује алузивно и одуговлачењем). Од овог дела почиње значајан преокрет у заплету (I, 14).

Стана: Ма шта ти оно рече, Влајко? Ти рече – он има обоје! Да је велика мудрица, то сам већ видела, ал' да има и пара, то тек сад први пут од тебе чујем!

Влајко: Чућете још и више, па ћете тек онда разгорачити ваше очи.

Јефта: Ма ти, Влајко, говориш све у неким загонеткама, него дела изађи са фарбом на среду, па кажи све као што јесте!

(I, 14; 1885: 22)

Заплет једночинке *На Бадњи дан* покреће слугина примедба адвокату Вујићу да се не пристоји излазити у кафану на Бадњи дан, па га подсећа на православно обичај слављења. Каприциозни Вујић напрасно одлучи да слави, и потом се, за систем мотивације важним, мотајним поступком театрализују Вујићеве радње/наредбе. Слуга Јован купује храну, играчке, распростире сламу. Од овог дела већ почиње етапни заплет – рађање Вујићевих жеља, драматуршком

асоцијацијом - користи се свака околност, ситуација за развој (храна ће послужити сиротој породици, играчке дечаку).

Светозар: Имаш право, донеси бадњак... (*Јован истрчи*) Та да!... зашто ја не би' славио Бадњи дан?! Ко мени заповеда?!

Јован (*Донесе пањ*): Ево, господине.

Светозар: Тури га у пећ... Тако!... Шат сад иде?

Јован: Е, сада би требало приправити поклоне; ал'ви немате деце.

Светозар: То је свеједно. Обичај се мора одржати. Ево ти новаца, па иди ту преко трговцу, па накупуј свакојаким играчака.

(2; 2005: 60)

О жељама ликова комедије *Адам и берберин први људи* извештава се ретроспективно. Фигуру окидача попуњава у шестој сцени првог чина Ђока Глађеновић кад се договори са Предићем да му дозволи да присуствује њиховим баловима (мотивација је недвосмислена – тако ће бити ближи Милеви), заузврат ће млађи шегрт носити љубавна лаћманова писма. Театрализује се градња и разградња љубавних троуглова: Ђока → Милева ↔ Предић; Салика → Ђока → Милева. Ђока флертује са Саликом, одлази на забаве, али настоји да дође до Милеве. Током развоја Ђока ће увек покретати радњу. Фигуре регулатори заплета покретаће, преусмераваће радњу премда је фигура субјекта доминантна (попуњава је доследно Ђока).

Сличан образац ретроспективног театрализовања окидача јавља се и у *Потери*. Разлика у односу на Игњатовићеву комедију је што се епизација подређује драмској театрализацији (ситуације причања) и активира фигура окидача у иницијативној ситуацији. Сусуревши се претходно са бегунцима, Жарко слушајући јадање и Ђукину намеру, одлучи да помогне младима и преусмери потеру. Међутим, активирање окидача театрализује се споредним комуникацијским каналом (говори за себе), којим се антиципира радња. Унутрашња фокализација током ове сценске ситуације помера се у правцу Живорада, његове етичке тачке гледишта (коментари, намере), па се сцена чита његовим очима.

Ђука: (...) Не жалим воринтаче нек иду дођавола, али ћу их наћи, па да су се сакрили у мишју рупу! ... И онда – тешко њима!

Живорад (*За се*): „Тешко њима“?... Бога ми, чико, преварићеш се!

.....

Максим: Онога пса, оног бећара требало би притегнути!

Ђука: Та већ, покашћу ја њима обома!

Живорад (*За се*): Баш да им не покажеш!... Боже помози!

(I, 9; 2004: 35)

Потом се Живорад укључује у разговор, руковођен и својим интересом (жели да о Ђукином трошку пропутује Србијом), и наводи на погрешан пут (Шабач). Да би своје сведочење поткрепио као поуздан сведок, Живорад најпре описује бегунце, претвара се да је на Ђукиној страни, посредно нудећи се за водича.

Главни заплет Глишићеве *Подвале* театрализује иницијативну ситуацију епизацијом – извештај да је Нешу најурио адвокат Вуле. Након биографског монолога драмски се театрализује опремање канцеларије, а ситуација се заокружује техником тајхоскопског погледа (уочавање, дозивање сељака Живана кроз прозор). Од те ситуације, нова ситуација сегмент радње настаје око активираних фигура окидача, коју попуњава Живан – тражи адвоката не би ли тужио комшију због штете (жеља за осветом).

Већ у *Ђорђолским пословима* театрализује се окидач заплета иако је и овде значајан удео предрадње. Најпре се јавља окидач интеграционог заплета (Ђолетова жеља да зарађује на вашару), док је у другом плану главни заплет са старим трговцем Наском. О важном догађају предрадње сазнаје контекстуализованом ситуацијом причања. Одлика Станојевићеве драматургије јесте, између осталог, да се о одређеном догађају, ситуацији дају различити извештаји или да се ситуација, догађај вреднује из две (не увек опречене) позиције. Тако Коле пред Ницом у кафани открива сплетку (заједно са Кајом подваљује Наску). Изменом унутрашњег фокуса (утишавање дијалога) унутар истог сценског простора, наредна сценска ситуација доноси Кајино виђење преваре/подвале (ситуација причања другарицама). Поновним померањем фокуса активира се фигура интриганта (Коле

подваљује Наску, посредујући тобоже код Каје - куповина скувих поклона). Структурно ситуација је слична ситуацији у Глишићевој *Подвали* (Неша извлачи новац Пупавцу). У обе комедије ситуације подваљивања театрализују се ситуацијом причања и дијалогизацијом – цитирањем тобожњег девојачког одушевљења, као гаранта истинитости.

Коле: (...) Ту треба паре, паре!

Наско: Па што му треба паре?

Коле: Мени требају не њој. Треба да јој однесем какав презент. Ономад кад сам однео оно шећерлеме и сапунчиће, ја рекох полуде. Бре, љуби они фишеци, бре скаче и виче: „Мој слатки шећерни, Наћо“!

(I, 5; 1922: 16)

Фигура окидач активира се у 5. појави трећег чина кад млади одлуче да подвале Наску, односно кад Коле и Каја одлуче да га наведе на помисао да ће се удати за њега само ако јој купи вртешку, и тако спасе Ђолета и његовог оца Пуна од пропасти. Од овог дела примарно је фокализован главни заплет, који је у инверзивној позицији у односу на линерани интеграциони заплет. Етапним заплетом, који је само значењски надређен, утиче се на позитиван, срећан расплет интеграционог.

Покретање етапног заплета театрализује се споредним комуникацијским каналима, што делом успорава радњу, изузев у *Четири милиона рубаља*. Како етапни заплет разликује епизодички поредак и секундарне циљеве таква структура додатно нарушава комички ритам. Зато се током развоја јављају кулминације, али и иницијативне ситуације, окидачи којима се динамизује развој, нарочито ситуацијама преокрета.

7.3. Драмска фокализација етапног заплета

Драмска фокализација прича ових комедија прилично је неуједначена. Поред већ истицаног епизодичког поретка и покренутог заплета у предрадњи, неселективан је распоред догађаја током радње, а негде и фокализација заводи поводом поретка заплета (*Дорћолска посла*). Унутрашња фокализација није увек

координисана са спољашњом, што представља нарочити проблем приликом театрализације заплета и радње појединих ликова, који на нивоу драмске приче и дубинске структуре јасно заузимају позицију главног јунака (*Четири милиона рубаља*). Док су очити проблеми фокализације у Игњатовићевој комедији, где нарочито цео трећи чин представља, иако неутуђиву, ипак целину за себе, дотле се замка филтрирања приче избегла у комедији *Четири милиона рубаља*. Запажа се да се, изузев Трифковићеве једночинке, фокализује мноштво простора. Нарочито доминира отворен простор и потпростор семантизован унутрашњом фокализацијом у групним сценама/већим конфигурацијама.

Спољашњом фокализацијом театрализује се завршна фаза драмске приче Трифковићеве једночинке *На Бадњи дан*. Како је структура етапног заплета ограничена формом једночинке, то је и радња згуснута, усмерена на преокрете, кључне одлуке лика и на окидач развоја. Завршна кулминација и препознавање ликова, па завршни преокрет ка срећном расплету зависи од дела драмске приче и предрадње.

- Вујић вредно ради, гради каријеру, остао је без родитеља; постао је самотњак, нежења (део приче),

- Удовица Петровић нема средстава за живот, дугује кирије станодавцу (део приче),

- Станодавац подноси пријаву, ангажује адвоката Светозара Вујића (део приче),

- Вујић писменим путем извештава Петровићку да је истекао рок, и да се морају иселити; рок је истекао баш на Бадњи дан (предрадња),

- Породица је избачена на улицу по хладном времену (предрадња),

- Вујић је сам на Бадњи дан, жели у кафану, не зна шта ће са собом, потајно тужи што је без породице (сценска радња).

Радњу отвара ситуација сегмент радње спремања за Бадњи дан (Вујићева одлука – циљ да из каприца слави Бадњи дан). Ова ситуација заокружује се важном сценском ситуацијом, околишном слугином примедбом што се још не жени. Консекутивно се надовезује следећа ситуација сегмент радње (2) фокализацијом Вујићевог интроспективног монолога и дуо-сценом са Јованом. Нови окидач радње

театрализује се тајхоскопским погледом. Вујић је кроз прозор угледао сироту породицу како се мрзне на улици, па захтева (нови циљ) да их Јован позове да се згреју. Долазак породице фокализован је као највећа ситуација сегмент радње, рашчлањена консекутивним сценским ситуацијама које театрализују градацију Вујићевог добротинства, низање одлука/намера, циљева (позив да се згреју, па да вечерају, па им подели поклоне, а онда понуди да преноће код њега). Ситуација је подређена монтажном поступку – нагомилана храна, купљене играчке усређују донекле породицу. Кључна је ситуација картања када Вујић и Марија упознају карактер једно другог, што консекутивно развије ситуацију препознавања. Ситуација је могла добити на изразитој комичкој напетости да је у уводном делу откривено да је Вујић тај адвокат који их је избацио из стана, па би, као што је овде учињено, одлагање кључне информације – откривање имена – довело до изразитије преокрета и кулминације. Међутим, напетост (више драмска него комичка) развија се рестрикцијом информација, пресупозицијом. Сазнавши како се Вујић зове, Марија под хитно жели да напусти стан, без образложења. Инсистирање да сазна разлог Маријиног беса, развија нову, мању ситуацију сегмент радње – долазак Њушкала (3). Њушкало више као радознала особа, а не полицајац, жели да сазна ко је то у гостима код адвоката, па стога не жури да оде. Ова ситуација провоцира нову ситуацију сегмент радње (4) свађу Марије и Вујића и љутњу мајке и брата. Ситуацију формира Вујићева одлука да запроси Марију, јер ће сад цела варош знати да је она провела ноћ код њега (патријархална бојазан од изношења девојке на глас овде је у другом плану у односу на бригу за свој углед).

Светозар: (...) Мој реноме што сам га толиким трудом стекао, тај ће сада пропасти!... Сва ће ме варош исмевати... „Ето тога свеца! – рећи ће – похватали смо му трагове!“ Још ћу изгубити све моје клијенте – и то све због вас, госпођице!

(9; 2005:69)

Завршна ситуација сегмент радње развија кулминациони низ сценских ситуација. Прва кулминација је након свађе у Вујићевом интроспективном монологу – ревидирање ставова.

Вујић: (...) Они су дужни, ја сам веровник, иштем; ко је дужан, мора платити!... а кад нема да плати? – до сто ђавола, кад нема да плати, не треба да

прави дуга. (...) Шта може така сиромашна болешљива удовица са двоје деце и да заслужи?!... И онда зар нема других потреба, већ само стан?... Гром и пакао!... та ми се девојка баш попела на душу!

(10; 2005: 71)

Друга кулминација је кад Петровићка жели одмах да напусти Вујићеву кућу, а дечак врати љутито играчке. Вујић потом прибегава малом лукавству, предочавајући удовици да их је затекао Њушкало и да ће цела варош знати да је Марија провела вече код њега (у овој сценској ситуацији Светозар на прво место ставља Маријин углед). Ово је већ трећа, најзначајнија кулминативна сцена иза које следи завршни преокрет. Иза те сценске ситуације, Вујић креће да оствари свој главни циљ (на основу телеогенетичког читања) – просидба Марије/проналажење жене.

Трећа кулминативна сценска ситуација:

Светозар: Гром и пакао... Ви нећете ићи одавде!

Петровићка: Господине, ваљда нас нећете силом задржати!

Светозар: Било силом, било ма како, ви одавде нећете отићи!

Марија: Господине!

(11; 2005: 72)

Завршни преокрет у граничној сценској ситуацији:

Светозар. Ви морате бити мој жена!

Марија: Господине, то је врло неумесна шала.

Светозар: Ја се никад не шалим... Сад реците, хоћете ли, нећете ли?

Марија: Али, господине!

Светозар: Без али... хоћете ли, нећете ли?

Марија (*падне му на груди*): Ви сте човек од срца.

(11; 2005: 72)

Драмска прича чврсто је постављена у односу на Вујићеву позицију, те се и фокализацијом театрализује субјективистички заплет, подређен Вујићевој етичкој

тачки гледишта, која се наглашава измештањем унутрашње фокализације у правцу слуге Јована и сироте Марије.

Примакнутост радње заплета завршној фази драмске приче театрализује се и у Јевтићевој комедији *Четири милиона рубаља*, али не с таквим успехом као код Трифковића. Део драмске приче и предрадња који претходе заплету веома су сведени.

- Милен је изнајмио собу код Бакаловића (део приче),
- Касни са исплатом кирије (предрадња),
- Рађа се обостарна симпатија између Милена и Смиљане, Милен није сигуран у себе, њена осећања, очајава (део приче),
- Бакаловић жели да богато уда своју кћер за старог лихвара (предрадња),
- Мајка Стана противречи мужу и жели за зета богатог наследника Стромглавића (предрадња),
- Милен је у великој недоумици, пати, Влајко се нуди да му помогне (сценска радња).

Прва ситуација сегмент радње театрализује излив љубави младих на коју се јустапонирано надовезује ситуација која иницира заплет (2) – сукоб са родитељима (Бакловић угледа младе, откаже собу Милену, па потом Стана прети). Унутрашњи фокус се све више помера ка Бакаловићу, па се театрализују намере, планови родитеља поводом Смиљанине удаје (3). Наредна ситуација сегмент радње фокализује прву фазу Влајакове сплетке (4). Консекутивно након те ситуације следи мања ситуација сегмент радње – промена одлуке родитеља, намера да се додворе Милену, изгледе односе позивом на ручак (5). У другом чину ситуација сегмент радње проширена је статичним амбијенталним сценама – овде се театрализује Милен као пребогати наследник пред бројним сведоцима, међу којима су и његови супарници газда Таса и Глиша Стромглавић. Потом се нижу ситуације причања (наследство, судбина; Перса проводачика о Смиљаниној удаји), све до наредне ситуације сегмента радње фокализоване пресупозицијом – договарање Кузмана и Влајка (6). Након нове промене сцене, јукстапонирано се театрализује ситуација свадбе (7) и за њом долазак богатог стрица који је сад тобоже осиромашео (8). У граничној ситуацији открива се идентит лика/Влајкова улога.

Поред епизације којима се театрализују сценске ситуације утисака, рефлескија, које наравно немају покретачку снагу, па не структурирају ситуације сегменте радње, највећи проблем ове комедије јесте у фокализацији приче. На основу драмске приче главни јунак је Милен, али он иде у ред најнеактивнијих ликова, па се унутрашњи фокус помера ка Влајку, који ради уместо њега, али фокализацијом нарочито заплет поставља у односу на Бакаловићеву позицију (више о овоме кад се буду анализирале фигуре заплета). Некоординисаношћу, чак разлазом и неконзистентношћу фокализација театрализација заплета је донекле објективистичка. Донекле, јер кад је реч о Влајковој радњи/подвали знање публике/читалаца је подређено и испод нивоа интерног комуникацијског система.

Заплети комедија *Потера Дорђолска посла* и *Подвала* мање зависе од делова драмске приче, већ је развој усмерен на перспекцију, на жеље, одлуке, намере ликова који дају покретачке импулсе заплету.

У *Потери* (Станојевић, Веселиновић) важна је предрадња као окидач заплета.

- Ђукин слуга Лука заволео је његову кћер Мару,

- Отац се противио тој вези и они су стога побегли у Србију, на Палилулу код рођака да се тајно венчају,

- Ђука је са сестрићем Нецом кренуо у потеру,

- Живорад је истеран из школе; глумари на Савском пристаништу,

Ситуације сегменти радње чине веће целине и театрализују се сликама (осам). Драмска прича постављена је у односу на Ђукину и Нецину позицију. Унутрашња фиксна фокализација (обухвата још и водича Живорада) театрализује живот у Србији из њихових етичких и когнитивних тачки гледишта. Уједно се театрализује донекле ублажена прецепција ликова Срба о „пречанима“. Свака ситуација сегмент радње, односно слика (На прекрсту, Крстоноше, Паланачка механа, У бањи, Премлаз, Плетење) аранжирана је јустапозицијом, у епизодичком поретку и представља целину за себе, које својим функцијама обједињују/повезују ликови (Ђука, Неца, Живорад). Унутар сваке ситуације сегмента радње развија се ситуациони низ, који је некад зависан од предрадње. Ове епизоде спољашњом фокализацијом сугеришу неселективан захват стварности, неретко драматуршки

заснован на пресупозицији. Сценка почињу обично исечком дијалога, без експликације, развијеном релистичком техником.

Бранко, а после Крста.

Бранко (*Брише сузе рукавом*): Е, убио их Бог! (*Крсти се*) 'Натема их било! (*Окреће се*) Крста! Овамо, човече!...

Крста (*Излазећи*): Е, нисам се оволико насмејао – не памтим! Ја зла оног твог, Бакоте, по Богу брате!

(III, 3. слика, 1; 2004: 57-58)

Ликови путници нису само сведоци унутар сваке етапе заплета, већ се и јавља микрозаплет. У петој слици *Паланачка механа* покренута је оптужница и потеря за мађарском хајдучима, па се техником грудве снега театрализује прелаз од сумње на Ђуку, Нецу и Живорада ка параноичном суду да су пречани ти које полиција тражи (као доказ узима се и необичан новац). У четвртом чину, слика *У бањи*, стиже их вест/распис о потери, којој напоследку измакну.

Драмска прича комедије *Дорћолска посла* више је сценски разграната, исто као и у *Потери*, него што је распрострањена пре почетка радње. Спољашњом фокализацијом нису се јасно диференирале линије радње. Тако да линија радње са Ђолетом и Крлетом (купопродаја вртешке) заводи да се ради о главном заплету. Међутим, од трећег чина у први план се извлачи радња подваљивања Наску, и унутрашњом фокализацијом издвојиће се као главни, етапни заплет.

- Наско је већ дуже времена заљубљен у Кају, која је у вези са Ацом беребрином, али у Кају је заљубен и џабалебарош Ница (део драмске приче).

- Коле у сарадњи са Кајом подваљује Наску, заварвајући га да је Каја у њега заубљена, те му узима новац за поклоне (предрадња и сценска радња),

- Ђоле, је наумио да напусти ковачки занат (предрадња),

- Крле ради на вашарима, жели да прода вртешку Ђолету (предрадња, сценска радња),

- Паун је Ђолету преписао имање, кућу и сада жали јер овај жели да купи вртешку (део приче).

Након експозиције и ситуације (сегмент радње) зачикавања Наска и нове подвале (измамљивања новаца), следећа ситуација јавља се крајем чина (2). Аца и Коле

зачикавају Наска што он није купио вртешку. Ова ситуација је важна за мотивацију потоње подвале (буђење Наскове знатижеље, зависти), па се развој креће консекутивно ка новој подвали – поновно измамљивање новаца, па му Каја тобоже заказује састанак. У другом чину фокализује се ситуација удварања, подваљивања на вашару (3). Након Ђолетове пропасти (забрањен рад, вртешка се распала) Коле, Ница и Каја одлуче да му помогну тако што ће Наска наговорити да вртешку откупи (4). Консекутивно се надовезује дуо-сцена Каје и Наска и комички театризује упорност да јој Наско купи вртешку као тобожњи свадбени поклон (5). Одатле следи ситуација сегмент радње – погађање, куповна вртешке (6). Јукстапнира се ситуација сегмент радње са Маријотом, Насковом симпатијом, која га јури. У средишту је нова сплетка – уместо Кајом, која се удаје за Ацу, желе да га ожене Мариотом (8). Почетком четвртог чина фокализује се ситуација кад је Наско уочио превару (растурен рингишпил). У последњој ситуацији сегменту радње (9) фокализована је завршна превара/подвала – Наско на Кајином прстеновању.

Опширен су ситуације преговора, погађања. Акценат је на најави подвале, али не и на резултату, непосредној реакцији. Тако се извештава о Насковој реакцији путем монолога кад је увидео подвалу. Радња етапног заплета поставља се у односу на Наскову позицију, али унутрашњим фокусом који се измешта у правцу других, веома активних ликова (Колета, Каје) театризација заплета је претежно објективистичка.

Од три заплета Глишићеве *Подвале*, етапни је доминантан (лажно адвокатисање, зеленашење, фиктивна просидба), али подређен семантички оквирном (писање и подметање пасквила), који је фокализован као други план сценске радње. Наиме, оквирни заплет о пасквили, љубавни троугао (Неша – Нера – Петко) припада простору радње⁸⁷ - од доласка Петка у варош, познанства са Нером, Нешин тихи протест, писање и потурање пасквила па до отказа код адвоката Вула, што се завршава дефинитивним губљењем Нере и затвором. Фокализована су два тока. Примарни ток представља овај организован по каузалном принципу, сукцесија радњи. Писање пасквила (1) води губљењу посла и

⁸⁷ „Простор радње је простор у коме се одигравају делови радње који нису приказани на сцени.“ (Ромчевић, 2004: 17.)

принудном адвокатисању (2). Живанова жеља за парничењем претвара га у објекат Нешине манипулације што иницира задуживање (3) код каишара Пупавца. Са све већим Живановим задуживањем, пословна сарадања Неше и Пупавца завршава се подвалом о женидби (4). Други ток, односно заплет (љубав Ранка и Милке) уплиће се у главни етапни заплет.

Унутрашњом фокализацијом наглашава се позиција ликова који конституишу заплете. Уобичајена је пракса у драмској књижевности, када је предмет радње превара/подвала чији су носиоци варалица и варани, да се фокализација везује за варалицу, односно да је он објекат доминирајуће фокализације. Дobar пример у том смислу је Молијеров *Тартиф* али и Поповићева *Лажа и паралажа*. За то постоји неколико разлога. Прво, фокализовањем субјекта варања потенцијално се гради субјекат смеха/поруге управо приказивањем његових метода, лица и наличја, нарочито демаскирањем пред читаоцима/гледаоцима. Други разлог, близак првом, таквом фокализацијом смишљено се усмерава комичка напетост у правцу кажњавања преступника/варалице и рачуна се на учинак тзв. комичке катарзе. И трећи разлог, уколико би театрализација приче била одређена у односу на објекат преваре, рецимо Живана, који би сходно томе био претежно фокализован, комички елементи тада би били у дефанзиви наспрам драматичних (нпр. драматизација *Главе шећера*). Дошло би до умањења ефекта „анестезије срца“ о којој је Бергсон писао, односно о потреби да се објекат смеха прикаже споља не би ли се избегао емпатијски учинак, на шта комедија рачуна. На основу спољашње фокализације Неша гравитира ка функционално доминантаном, активаном лику. Међутим, у унутрашњој фокализацији, односно фокализацији везаној за лик запажа се *доминирајућа* фокализација Неше и Пупавца као субјеката преваре и подвале, па потом и *измештена* фокализација, везана за Петка. На тај начин у театрализацији сценске радње издвојена су три квантитативно доминантна лика. Неша и Пупавац су првобитно одвојено фокализовани као субјекти две врсте преваре (адвокатисање и каишарење) а самим тим одвојено су фокализовани и простори у којима се крећу (варош, село). Да би потцртала два анитетична простора, фокализоване су епизоде претежно епског карактера (илустративност, рекапитулација), као нпр. епизода

гошћења у Каменици (епизоде се јукстапонирају због директне, идеолошке театрализације градског и патријархалног/сеоског морала).

Током театрализације долази до симбиозе преваре и подвале, синхроне активности ликова и преноса фокуса, очита је симболика, на један простор – град/варош. Други простор – село, на тај начин је „ослобођен“ присуства Пупавца као заступника каишара. У поновном фокализовању село је, насупрот граду, посредно атрибуирано као место поштења, врлине, чедности где се затичу Вуле и Ранко. Фокализација вароши, односно Неше и Пупавца има и друге последице по следећу етапу заплета (фиктивна прошевина) – постепено стварање доминације градског преваранта. Пупавчев непосреднији контакт са грађанима пружа прилику за развијање страсти према Милки (и њеном миразу).

За сатирички учинак није безазлено ни ново померање - фокализација Петка и Видака и потенцијалног трећег потпростора театрализације који собом театралност лика повлачи – власт (Петко). Прелаз фокализације са Неше, његове тачке гледишта, као најактивнијег лика на тачке гледишта других ликова, у првом реду измештање у правцу Петка има за последицу скретање ка техничком разрешењу радње (*deus ex machina*).

Спољашњом фокализацијом начињена су два временска искорака, али временско сажимање није кључни чинилац за заплет. Прво сажимање времена између првог и другог чина (две године) користи се да би се оправдао пораст дуга од десет на чак осамдесет дуката и акцентовала Живанова наивност (развлачење фиктивне парнице). Друго, краће, сажимање времена у току ког Живан не обавештава брата да му је пре четири месеца украдена квита мотивисано је карактером лика. Супротно преовлађујућем мишљењу критике, која је управо на овом месту указивала на огрешење о гласовити принцип веродостојности, сматрам да ова ситуација сатирички сенчи патријархални етос према коме је срамота признати грешку. Такође се из те парадигматичне ситуације може ишчитати сатира менталитета (Живан у последњем тренутку покушава да реши проблем кад је пресуда већ постала извршна). Друго сажимање, за разлику од првог, непосредније се везује за радњу, нарочито за љубавни интеграциони заплет и расплете.

Проблем свакако представља избор фокализације скривене радње. Наиме, две скривене радње које утичу на расплет – Пупавчева тужба због тобоже неисплаћеног дуга и претрес Нешиног стана дистрибуиране су тачкама гледишта ликова. Њихов сценски потенцијал није толики да га је потребно фокализовати. Међутим, избегавање Пупавца да се за учињене услуге одужи театризовано је Нешиним монолозима као скривена радња. Управо је семантика ове скривене радње (II, 10) унутрашњом фокализацијом могла допринети комичком квалитету сценске радње и карактеризацији ликова. Чини се, такође, да би и ситуација крађе квите, као и цела слика „Исплаћен дуг“ другачијом фокализацијом – распоређивањем на сценску и скривену радњу допринела диманимици театризованије. Другим речима, додатним филтрирањем фаза приче добило би се на комичкој напетости, а знање читалаца/публике не било толико супериорно у погледу фактуалних чињеница.

Мало је стога ситуација сегментата радње. Након иницијативне ситуације (1), следи ситуација задуживања, варања (2). други чин фокализује Пупавца у сусрету са Милком, комичком неслажању, што ће бити динамички мотив наредне фазе (3). Сродна овој је такође ситуација која потенцира нову превару (4). Померањем фокализације у правцу села, Живана, Вула, Ранка, не развија се ситуација сегмент радње (ово су претежно амбијенталне, ситуације причања), све до крађе квите (5). Након етапе варања, лажног заступања, затим задуживања, искоришћавања, следи кључна етапа за расплет – Нешин циљ да се подсмехне Пупавцу, али и да му преваром измами новац. Развијају се ситуације тобожњег провадацисања (6), па новог сусрета са Милком, покретања питања удаје (7) и нарочито ситуација пијанчења (8). У завршној ситуацији сегменту радње фокализује се Пупавчева рекција на подвалу.

О Игњатовићевој комедији *Адам и бербери први људи* и о драматуршкој преради недовршеног романа *Трпен-спасен* најпотпуније је писао Петар Марјановић (1987: 19-26). Марјановић је већ указао на бројне драматуршке пропусте, превласти епске технике, која подређује себи драмску театризованију. У овој комедији доминатна је поред предрадње, скривена радња између слика,

нарочито чинова. Што се тиче ситуација сегмената радње, односно већих ситуационих једница које крећу радњу, њих није много.

На макро плану чинове на окупу држи Ђокина жеља да ожени Милеву, и противрадња – Фемино и Милевино опирање, жеља за вишом друштвеном класом. Сваки чин има мали заплет. У првом чину то је линерани заплет. Предић не може да ожени Милеву ако тетка не положи кауцију, а он не воли баш толико Милеву да би због ње напустио војнички позив. У другом чину, структурира се мали звездасти заплет. Након што је Предић отишао, Милевин отац жели да је уда за Ђоку, али се појављује барон коме се допала Милева и обећава јој помоћ. Трећи чин театрализује посебну епизоду са Ђоком такође субјектом. Четврти чин фокализује окупљање ликова и фокализује само једну ситуацију, граничну, заплета (поновни сусрет Милеве и Ђоке, прошевина), док остале ситуације припадају расплету. У сваком чину јавља се мала кулминација. Најизразитија са драмског становишта је кулминација у другом чину кад је Милева побегла уочи веридбе са Ђоком.

Макса (*до њега стоји Фема и плаче*): Господо, опростите, од сватова нема ништа, нема Милеве.

Једна женска: Ваљда је сакривена.

Друга женска: Можда је у Дунав скочила.

Сватови гледе зачуђено једно на друго.

Глађеновић (*не може на ногама да се држи, сав се тресе, ап се сруши*): Ах, проклети лаћмани...

Макса: Љубо, левендула брже 'амо.

(II, 9; 1987: 133)

Радња етапног заплета заснива се на градњи и разградњи љубавних троуглова: Ђока → Милева ↔ Предић; Салика → Ђока → Милева; Ђока → Милева ↔ Барон; Салика → Ђока ↔ Шпицедерка. Спољашњом фокализацијом драмска прича и развој заплета постављен је у односу на Ђокину позицију, његову радњу. Ђока током целог развоја етапног заплета доживљава неуспехе. Један од већих несупеха је када у трећем чину Салика жели да му се врати, а он је одбије. Покаје се кад му пренесу да је Салика сада богата наследница. У трећем чину доминира серија радњи (усељење, флертовање са Шпидецерком, Ђокин систем лечења) у

временским исечцима. Епизодни поредак махом је везан за Ђоку, нарочито током трећег чина.

7.4. Регулатори етапног заплета и циљ(еви)

Етапни заплет углавном не активира много покретачких фигура поред субјекта, као што то у овом избору потврђује једночинка *На Бадњи дан*. Мозаичка форма преосталих комедија, нарочито *Адам и бербери први људи* и *Дорћолска посла*, активира све регулатере заплета, некад и на рачун фигуре субјекта (*Дорћолска посла*). Ако субјекат није увек примарно фокализован, јесу жеље и циљеви лика који попуњава фигуру.

Циљ радње заплета може бити на почетку јасно дефинисан (*Адам и бербери први људи*), а може се доћи до примарног циља (спознаја лика) преко секундарних циљева (*На Бадњи дан*) или се циљеви могу мењати, али семантички се подводе под један апстрактни циљ (*Четири милиона рубаља*). Посебан је случај са јасно истакнутим циљем у експозицији, који се током развоја подређује другим циљевима, да када лик буде на домак остварења жеље, мења своју намеру (*Потера*).

Релативност циља нарочито је проблем етапног заплета комедије *Дорћолска посла*. Наско као ретко фокализован субјекат има јасан циљ – добити девојку Кају. Једини секундарни, изнуђени циљ, јесте куповина вртешке од Ђолета. Међутим, веома активне фигуре режисера, интриганта и коректора, које наизменично попуњавају Коле, Каја, Аца и Ница, блокирају радњу субјекта. Наско жели Кају, симпатија није на извештан начин пројектована као у Глишићевој *Подвали*, али његовим циљем доминирају циљеви фигура регулатора. Тако се уједно и угрожава структура етапног заплета, јер се на тај начин подвала/превара издваја као надређени циљ свеукупне радње као и фигуре интриганта и режисера. Ликови који попуњавају ове фигуре извршавају радње ради забаве, једино се издваја подвала с вртешком да би се Ђоле избавио из неприлике. Сопољашњом фокализацијом интеграциони заплет доминира над структурно и семантички главним.

Сасвим другачији је пример Трифковићеве једночинке *На Бадњи дан*. Ради упоређења наводе се опречни примери структурисања етапних заплета. Овде је најактивнија фигура субјекта коју доследно попуњава адвокат Светозар Вујић. Психолошка мотивација је пресудна за адвокаторе сценске чинове. Најпре пошто-пото жели да слави Бадњи дан, потом, угледавши сироту породицу, жели да их угости, па их позива да вечеру, дели поклоне, онда инсистира да преноће код њега. Фокализују се секундарни, мали циљеви, који се, показате се, семантички уклапају у циљ који се театризује у преокрету заплета (просидба). Застој у развоју фокализован је ситуацијом упознавања, па новог преокрета, и циља – (открити зашто Марија жели да оде). Појавом Њушкала, пројектује се завршни циљ, односно ова ситуација помаже да Вујић допре до себе, свог бића (самоспознаја). Једина планска намера јесте да ожени Марију. Слуга Јован попуњава најпре фигуру окидача, потом коректора, који се активира почетком заплета, потом се повлачи. У кулминативном делу активира се накратко фигура интригант (Њушкало), којом се преусмерава заплет, покреће нова, завршна етапа развоја.

Субјекат дубинске структуре драмске приче Јевтићеве комедије *Четири милона рубаља* недвосмислено је Милен. У површинској структури, Милен је вишеструко пасиван лик (ништа не ради након забране/препреке да дође до циља), док у међуструктури запоседа техничку фигуру иако изражава жељу. Овде је техничка фигура у позицији испољавања радње субјекта. На основу фокализације фигуру субјекта попуњава отац, Бакаловић. Бакаловић жели да богато уда своју кћер и радњу у суштини извршава за себе. Спошљашњом фокализацијом драмска прича постављена је у односу на Милену, али унутрашњом фокализацијом развој заплета везује се за радње Влајка и нарочито Бакаловића. Влајко попуњава најпре фигуру коректора (намера да помогне Милену, охрабри), па интриганта (сплеткарење код Бакаловића) и најдоследније режисера. Бакаловић као субјекат етапног заплета требало би да има више секундарних циљева. Међутим, најпре жели да уда кћер за старог трговца, зеленаша, јер рачуна да неће дуго живети, па ће Смиљана после моћи да се уда по својој вољи. Када сазна да је Милен милионер, утркује се са женом да га угости, да изглади однос и благослови везу. До те радње театризује се ривалски однос са женом, која жели богаташког сина. Субјектовим

позиционирањем издвајају се три фазе радње заплета: сукоб са Миленом (забрана виђања), сукобљавање са женом око будућег младожење, преокрет у односу према Милену. Пропуштена је изврсна прилика да се фокализује сусрет, измирење са Миленом, већ се театризује само најавна свадба и венчање. Ривалски однос театризује се и потом кад Бакаловић и Стана пошаљу своје слуге да Милена позову на ручак (сличан паралелизам ситуација и у *Јогуницама*). Паралелно са активношћу субјекта активна је и фигура режисера, нарочито почетком трећег чина и у кулминативној ситуацији (долазак осиротелог стрица). Проблем активности фигура тиче се и мноштва амбијенталних сцена. Истичу се нарочито неактивне фигуре интриганта које попуњавају Миленови супарници Глиша Стрмоглавић и газда Таса. Фокализују се ситуације реакције на преокрет у радњи, нарочито Глишина тачка гледишта почетком трећег чина (пијанство, нетеатризована намера да позајми новац од Милена).

Доследније позиционирање фигуре субјекта као и фиксна унутрашња фокализација препознаје се у комедијама *Адам и берберин први људи* и *Потери*. Већ од експозиције Ђока Глађеновић испуњава фигуру субјекта, чија је радња надређена осталим регулаторима заплета. Како је Игњатовићева комедија отворене форме, то први, други и трећи чин структурирају микрозаплете. Први чин разликује звездасти заплет. Ђока жели Милеву и са његовом радњом укршта се Предићева радња, који ипак жели да се само с Милевом проводи; нову линију звездастог заплета чини Милевина жеља да се уда за Предића. У другом чину, структурира се лепезасти заплет – Ђока и Барон желе Милеву. У трећем чину развија се опет звездасти заплет. Ђока жели да искористи Шпидецерку, Шпидецерка и Салика желе да се удају за Ђоку. Овде проблемски чвор образују Ђокина осећања и користољубивост. У *Потери* фигура субјекта такође је активна од прве сцене. Ђока попуњава фигуру субјекта, такође и млади пар бегунаца, с тим што је та фигура позиционирана у позадини радње. Фигура коректора коју попуњава Неца претежно је блокирана. Фигура субјекта подређена је фигури интриганата коју попуњава Живорад. Живорад намерно завлачи Ђоку, водећи га по Србији, не би ли млади добили на времену, а и да би се окористио Ђокиним новцем. У чиновима, сликама негде се театризују мали заплети, као у четвртом чину *У бањи*. Театризује се

комички укрштен заплет. Млади песник жели Даму (неименовани ликови), рецитује јој поезију, али је физички неугледан/слабашан, док је она гојазна и жели крупног, помало сировог Кокана, који се спрда с њом. Преокрет настаје кад Кокан, који одбија Даму јер је ожењен, открије да Песник преписује песме из песмарице, па се дама ипак окреће песнику, све док се не појави Ђука. У завршној слици активира се фигура коректора, коју попуњава газда Маринко са Палилуле, прекоревши Ђуку што није благословио младе.

Веома су активне фигуре у *Подвали*. Неша током целе радње доледно попуњава фигуру субјекта. Међутим, његов главни циљ, не и довољно фокализацијом конкретизован, уобличен, јесте да ради као адвокат. Суштинска радња усмерава се ка низу подвала Живану и Пупавцу. Живан попуњава фигуру објекта развоја заплета, као и потом Пупавац. Међутим, у првом делу Пупавчева радња је пројектована Нешином радњом, па наизменично попуњава фигуру субјекта (варање Живана, позајмица), потом интриганта (скретање радње у неповољном правцу по Нешу, неисплаћен дуг), напоследку и фигуру објекта. Унутар овог заплета активира се фигура коректора коју попуњава помоћник Петко (налог о претресу Нешиног стана), као и адвокат Вуле (савет Живану да се окане Неше, откривање преваре). У етапи варања Пупавца Неша наизменично попуњава фигуре субјекта и режисера. Активирањем режисера и самим тим претежном фокализацијом Неше и његове глуме Пупавац попуњава фигуру објекта подвале. Другим речима, динамиком фокуса приказан је прелаз од субјекта преваре ка објекту подвале⁸⁸. Велика активност регулатора заплета није унутрашњом фокализацијом драмски театрализован, већ се радња често епским путем покреће или се извештава о импулсима који долазе од скривене радње.

7.5. Систем препрека, драмских чворова

Систем препрека, проблемских чворова зависи од етапа развоја заплета, циљева и преокрета у заплету. У комедијама које заплет заснивају на потенцијалу базичне ситуације, препрека или проблемски чвор актуелни су целим током радње

⁸⁸ Подвала не мора нужно да узрокује материјалну корист, док превара чешће да.

(*Адам и бербери први људи*, *Дорћолска посла*, *Потера*). Као и са фокализацијама ликова, њиховом активности и проблемом запоседања/активирања одређених фигура, постоји проблем и фокализовања система препрека и проблемских чворова. Има примера да се систем препрека лако прелази, који по комедиографској конвенцији имплицирају у завршној етапи непремостиву препреку и/или извесну казну (*Подвала*).

Јевтићева комедија *Четири милиона рубаља* прву етапу заплета заснива на проблемском чвору, који се брзо разрешава дуо-сценом (Смиља узвраћа љубав Милену) и нарочито на систему препрека које се градирају. Најпре се отац противи вези, такође мајка Стана, а потом се театрализују конкуренти. Глиша и Таса имају новац, а Милен је сиромашан и то је главна препрека. Проблем фокализације заплета овде је очит. Како је наглашена активност Бакаловића (запоседа фигуру субјекта) требало је да се систем пререка постави у односу на његову позицију или у супротном да се Бакаловићева жеља, радња минимализује, а делом Милен театрализује у некој радњи, активности као блокирани субјекат у чију корист би дејствовала само једна регулишућа фигура, а не три. Одређена препрека Бакаловићевој жељи да му се кћер уда за богаташа настаје последично нарочито на Влајковој игри/сплетки о тобожњем Миленовом богатству. Сличан проблем фокализовања проблемског чвора, препрека запажа се у *Дорћолским пословима*. Основу радње чини проблемски чвор (Каја не воли Наска, спрда се) и објективистичка позиција театрализације – надређеност знања публике/читалаца знању лика (Наско). Из Наскове перспективе театрализује се ситем препрека – Аца се састаје са Кајом, затим новац с обзиром на свој тврдичлук, који мора да даје за тобожње поклоне.

Заплети комедија *Адам и берберин први људи* и *Потера* развијају се на базичној ситуацији у чијем средишту је проблемски чвор. У Игњатовићевој комедији проблемску ситуацију чини Милевино одбијање Ђоке (покондирена, жели мужа од угледа, официра), али није безначајна ни пререка – противљење Феме да јој Ђока буде зет. У *Потери* проблемски чвор поставља из Ђукине перспективе - одбегла кћер и Живорадово навођење на погрешан пут, не би ли помогао младима. Изостаје динамика преокрета све до граничне ситуације петог

чина кад Ђука одустаје од циља (вратити кћер, осветити се Луки), односно мења одлуку и благослови брак. Игњатовићева комедија унутар чинова структурира посебне пререке, проблемске чворове. Током првог чина фокализује се поред основне пререке и проблемског чвора и препрека у виду лаћмана Предића кога Милева воли. У другом чину јавља се и препрека која се суштински активира тек у кулминацији – бег са Бароном (одвојена фокализација флерта Барона и Милеве). Трећи чин израста на проблемском чвору, којим се покушава повезати радња – избор између Салике и Шпицедерке. Најважнији је проблемски чвор (одлична ситуација) у четвртом чину – Милевина љубавна прошлост у Италији – прихватање, праштање. Унутар радње *Потере* развија се посебан заплет, епизода са Дамом, Песником и Коканом, потом и Ђуком. Из Песникове позиције театрализује се проблемски чвор – Дама жели сирову мушку снагу, гнуша се вижљастог песника, његовог лиризма. Проблемски чвор веће напетости (постире се кроз две слике) фокаализује се у трећем чину – сумња да су пречани заправо мађарски хајдуци за којима је раписана потерница.

Трифковићева једночинка заплет заснива на две базичне ситуације структуриране проблемским чвором. Најпре је проблемска ситуација слављења Бадње вечери без чланова породице (Вујић нема никог свог, нежења је), потом се фокализује још већи проблемски чвор – породица коју је угостио уствари је иста она коју је као адвокат избацио из стана због неплаћања кирије, при том му се Марија допала. Иза овог проблемског чвора који се фокаализује поступком препознавања, сукцесивно се фокализује нови – појава Њушкала, преношење гласина. Цео систем проблемских чворова стриктно се поставља у односу на позицију Вујића.

Препреке, проблемски чворови изразитије утичу на развој етапног заплета једино у Игњатовићевој и Трифковићевој комедији. У преосталим комедијама долази до потенцирања проблемског чвора (*Потера*) и грађења комичке напетости тако што се театрализује из различитих перспектива (*Четири милиона рубаља*) или у зависности од знања лика, као у *Дорћолским пословима*, где Наско не зна да га Каја не воли. С друге стране систем препрека у Глишићевој *Подвали* лаком премостивошћу чинилац је комичке напетости. Након проблемске ситуације кад је

остао без посла, Неша се брзо организује и почиње да се представља као адвокат. Лако савлађује прву препреку, задобивши Живаново поверење. Потом се јавља проблемски чвор – Пупавчево неиспуњавање договора (новчани дуг), што усмери Нешу да се свети, савлађујући препреку манипулацијом. Индикативна је ситуација кад поново доведе Пупавца у Милкино друштво, а будући да зна за њену љубав према Ранку, овлаш покрене пред Пупавцем питање удаје успешно контролишући ситуацију разговора (постоји опасност да Милка помене Ранка и тада се не би развила ситуација забуне). Током даље радње, измамљивања новца и пијанчења проблемски чвор одређен је опасношћу да Пупавац открије или сазна превару. Ипак завршну проблемску ситуацију Неша не успева да разреши – откривена је међу његовим рукописима и украдена квита и препис сатиричке песме.

7.6. Аранжман сцена, ситуација

Аранжман сцена и ситуација етапног заплета није сложен као у другим, чак ни у овде изабраним комедијама. Како су драмске технике грудве снега и домино-ефекта веома ретке, нису чести ни консекутивни аранжамни. С обзиром на отворену драмску форму, раздељеност места радње, значај елипсе, јукстапозиција је веома честа. Такође с обзиром на проблем улначавања ситуација, па и фокализовања ситуација, изостанак развојних ћелија – сценских ситуација, тешко се успостављају низови ситуација без обзира о ком је аранжману реч. У том смислу очит је пример трећег чина Игњатовићеве комедије. Сличан проблем уочава се и у Глишићевој *Подвали*. Драмска прича фокализацијом распоређена је на пет чинова и осам слика, а слике су епизодне целине. Јукстапониране су у првом чину, а касније сукцесивно распоређене, али се јукстапозиција, заједно са сукцесијом јавља унутар слика. Консекутивни развој сценских ситуација редак је и запажа у појединим сценама (током првог сусрета Пупавца са Милком). Техника домино-ефекта јавља се у преломним, прекретним моментима радње. У експозицији и првој фази заплета – након добијања отказа, Неша отвара приватну канцеларију, намамљује Живана, подговара га да се задужи код Пупавца. У другом случају, након нефокализоване радње (Пупавц није исплатио договорену суму новца), Неша

одлучи да се освети и кориштавајући Пупавчеву лакомост на новац и жељу да се приближи грађанима (лаж о тобожњој наклоности Милке).

Аранжман ситуација главног заплета комедије *Дорћолска посла* доследно је подређен сукцесивном развоју. Од експозиционе ситуације па закључно са расплетом фокализују се ситуације подваљивања Наску и/или исмевања, које су некад временски више раздвојене. Овај сукцесивни ситуациони низ премрежен је ситуацијама интеграционог заплета, односно сценском јукстапозицијом. Драматуршки добар развој *Потере* препознаје се у аранжману сцена, ситуација. Све слике, чиновни исто су аранжирани. Чиновни и слике аранжирани су сукцесијом, док унутар слика преовладава консекутивни низ (исечак одређене ситуације) на који се надовезује нова сукцесивна ситуација доласком Ђуке, Неце и Живорада. Другим речима консекутивни ситуациони низ прекида се доласком ликова одакле се развија нови консекутивни или сукцесивни низ. Чиновни комедије *Адам и берберин први* људи не чине јединствен временски поредак. Сцене су углавном јукстапониране, као и ситуације, па сукцесивни низ ситуација аранжира етапни заплет. Јавља се нарочито током другог чина симултан аранжман ситуација које се јукстапонираним сценама театрализују (Ђокино спремање, ишчекивање веридбе и Милевина одлука, спремање да побегне са Бароном).

У *Четири милиона рубаља* већ се спорадично јавља техника домино-ефекта, па уједно и консекутивни ситуациони низ. Када Бакаловићи сазнају од Влајка да је Милен тобожњи наследник/милионер, намеравају да га позову на ручак, па се одатле развија нова комичка ситуација (распитивање која су му омиљена јела). Померањем унутрашњег фокуса долази до премрежавања ситуационих низова и сцена, тако да се фокализује мозаички распоред, и покушава аранжирати симултаност ситуација, али без већег успеха. Преовладава, за етапни заплет карактеристична, јукстапонирана и сукцесивни низ.

Трифковићева једночинка *На Бадњи дан* издваја се и добрим аранжманом ситуација и сцена. Како се јавља техника домино-ефекта аранжман ситуација почива већим развојним делом на консекутивности. Од ситуације покретања заплета (окидач) театрализује се консекутивни низ сценских ситуација, тзв. молекуларни развој. Вујић најпре одлучи да остане код куће и обележи Бадњи дан,

па се присећа Божићних обичаја, просипање, сламе, пијукање, стављање бањака у пећ, па наредба да се купе поклони и посна храна, а сцена се поентира кључном сценском ситуацијом антиципативне вредности (Јовано благо сугерише Вујићу да се ожени). Косекутивни низ привремено се прекида монологом, тајхоскопским погледом, па новим циљем (позив да породица дође и згреје се), који наставља консекутивни ситуациони аранжман.

Само се још једном може констатовати да развој заплета Трифковићевих комедија почива на добро постављеним сценским ситуацијама. Празне сценске ситуације, често шире постављене (распричаност ликова), уобичајене су код Јевтића, па и Игњатовића. Насупрот њима у Трифковићевој једночинки фокализују се блокови консекутивних низова који су сукцесивно арнажирани.

7.7. Драмска и епска техника етапног заплета

Зависно од комедије драмска техника театрализације може доминирати, убрзавати ритам развоја. Епизација техником споредних комуникацијских канала одликује све комедије. Међутим, ситуације причања, као и монолизи редовно заустављају радњу, не стварају нове ситуације. Нарочито је техника епизације присутна у комедијама са јукстапонираним аранжманом (*Четири милиона рубаља, Адам и берберин први људи, Подвала*). Како је већ указано у поглављу о експозицији, драмске приче спољашњом фокализацијом усредсређене су на перспекцију заплета и прилично су разгранате. Неће се овде наводити догађаји и ситуације због обимности.

Слике *Потере* театрализују се по истом обрасцу. Свака сцена почиње опсежном синкретизованом дидаскалијом (сценографска, пантомимична, аудитивна), а сцена се отвара пресупозицијом, тиме се унутрашњом фокализацијом ситуација поставља у позицију долазећих ликова (Ђука, Неца и Живорад), односно на њихове етичке и когнитивне тачке гледишта. У типично драмску технику театрализације иду пантомимичне дидаскалије. Пантомимичне дидаскалије динамизују сцену, често замењују епске монологе, такође доприносе визуелизацији ситуације и, што је за комедију итекако важно, наглашавају телесност. Кад се сцена

отвара пресупозицијом, јавља се и дијалогизам, те се тако ситуација причања драмски динамизује, ситуационо ужљебљује (у другом чину театрализује се таква сцена).

Вилип (*Долази с дна позорнице и разговара гласно са собом*): Шта ми је то, и тому, Боже 'прости! Дâм будак – па ту!... Дâм врећу брашна – па ту!... Дâм браву па ту! Моли те док му не даш, а кад узме, он заборави! И то није једна тако, него сви ћукиле! (*Седа за крајњи сто*) Ето Сима! Бајаги, комшија! Окупио: „Дај ми твоју косу! Дај ми твоју косу!“ – Море како да дâм; коса је рука? – „Дај, дај! ... само да мало отаве накосим“. Хајд, дâм... И шта јакко? Вратио ми неку, али оно није коса, него тестера! Стоје јој зуби ка' у дрљаче клини!... И онда: „Подај!... Подај!“ Ама не дај ником па нек се вије ка' црв пред тобом!

Кмет (*Осврене се*): Шта то. Чича Вилипе?

Вилип (*Не чује га*): Него, крива је она моја матора! „Подај, подај!“ Даћу ја једаред и теби и њима!... Јест! (...)

(II, 3; 2004: 41-42)

У *Потери* синкретичком дидаскалијом (сценографска и аудитивна) театрализује се идилични фолклорни хронотоп у трећој слици *Копачи*.

У *дну позорнице река дрина. Обала обрасла густим шибљем. Напред неколико дрвета сеновитих. Иза кулиса се чује смеј и ларма*: „А ха!“... „Ко пре! Ко пре!“ ... „Не дај!“... „Деде! Деде!“... *Узвици вриском. С леве стране чује се из даљине шкрипа кола и самодрушка песма*:

Мајка мару под планине даје,

Мајка даје, а Марија неће: (...)

(II, 3. слика, 1; 2004: 57)

Доминирају контекстуалне сцене – везане за контекст нефокализоване ситуације/догађаја. Епизација монологом, као и монолошке антиципације радње изостају, сем у првом и у четвртом чину (Живорадова намера да подвали Ђуки; Живорад најављује повратак у Београд). Није случајно што Живорад као Ђукин водич и регулатор заплета најављује потечак својеврсне игре и њен завршетак, који је инспирисан и проблемским чвором (сумња да у они мађарски хајдуци).

Живорад: Тако, готово је! Једва навратих чичу да се кренемо!... Сад ћу мало приметити траг због ових расписа, па ћу онда чичу одвести у Београд. Отоич рече да им прашта. Јадни Лука!...

(IV, 12; 2004: 141)

Четири милона рубаља, Адам и бербери први људи, донекле и Дорћолска посла заплет више епски посредују. Игњатовићева комедија једино има јаснију етапну структуру поделом радње коју обједињује субјектова радња и циљ. Унутар чинова разбија се сцена-кутија фокализацијом више сценских простора, па се не води рачуна о сценским могућностима позоришта оног доба. Монтажна техника махом се јавља у променама конфигурације (ликови долазе „кад треба“). Епизација је нарочито присутна у монолозима (антиципацијски, епски), говорима за себе и нарочито у писаном дискурсу (писање и читање опширних писма на сцени). Елипса је важан чинилац мењања ликова, поготово између трећег и четвртог чина (протекло је десет година). Проблем фокализације трећег чина⁸⁹ није успешно решен ни епизацијом, већ је њоме радња успорена. Издвајају се поједине амбијенталне сцене, које имају ситуациони потенцијал, и у том погледу Игњатовић је Нушићев претходник. Епизација је у тим случајевим подређења драмској театрализацији. У сцени, атмосфери припремања за свадбу фокализује се мноштво гласова. Претежно неименовани ликови својим коментарима поводом спремања (реплике су сведеније) театрализују амбијент спремања, проблем удаје. Контрастирају се надања, жеље девојака Милевиним суздржаним осећањима.

Друга: Фајн ђувегија тај Ђока, гледај Милева да нас после удаш.

Милева (*иронично*): Је л' како сам сретна таког ђувегију имати као што је Ђока.

.....

Друга: Уф, девојке, кад ћемо се ми већ једаред удати.

Трећа: А би л' пошла за Жарковића?

Прва: А зашто не. (*Смешећи се*) Само да нема те удовице.

Друга: Шта, зар ту да узме, може му мати бити.

⁸⁹ „Догађаји у трећој радњи не гради природни узлазни лук сижеа, и не проистичку један из другог по логици збивања, него само илуструју, каткад и колоритно, слику живота 'нашијенаца' у Пешти“. (Марјановић, 1987: 25)

Трећа: Има официну, па јој је лако.

Прва: Уф, само да ми је се удати, па ма на три дана.

Друга: Боме, ја нећу којекако, макар се ника не удала.

(II, 6; 1987: 129-130)

Бројне ситуације приповедања обележавају *Четири милиона рубаља*, и местимично их употпуњују персоналне унутрашње дидаскалије. Техника тајхоскопског погледа конвенционално најављује одређни лик.

Милен: (...) Љубопитно погледа у даљину. Та ено госпа Стана сва задувана. Јури овамо као без душе. Та се посета канда мене тиче. Сасвим тако изгледа. Поглед је њен, рекао бих, на ме живо управљен, а из њега као да шикћу страшне муње. А, ха! Стижу канда већ и и громови!

(I, 6; 1885: 10)

Исповедни, рефлексивни монолози непосредно преносе радњу, али махом не доприносе развоју заплета. Издаја се Смиљанин исповедни монолог крајем првог чина који гравитира ка метатеатралном облику. Ситуације приповедања некад су драмски театризоване и правовременим измештањем унутрашње фокализације као у ситуацији склапања приче о богатом милонеру. Ситуација се чита из позиције Глише и Тасе. Ефект изненађења, игре као и напетости театризује се драмски преуспозицијом. Кузманов и Влајков разговор контекстуализован је. Долазак тајновитог госта, богатог стрица прати персонална, дескриптивна дидасакалија и ситуација причања, која има развојни потенцијал – води кулминацији, па комичком обрту (Станина гестуална радња).

Стана: (...) О, људи (*погледа у круг*), таку бруку начинити у мојој кући! – је л' то чесно, је л' поштено?!... Та да си ми још по сто пута пријатељ, опет ћу ти браду прочупати!...

Прискочи госту те га продрма за браду. На њено велико изненађење, а и свих присутних, остане јој гостовљева брада у руци. Стане цикне и баци је на земљу. Гост се стане на то громко смејати па се одмах и демаскира, наште се подигне велика весела граја.

Сви у глас: Та, гле! Гле! Та то је Влајко!

Влајко: Па је ли то какво чудо? Зар не треба да сам и ја у сватовима. (*Према Стани*) А шта ћемо сад, тетице!

Стана (*Крсти се*): О, часни те потро, човече!... (*За себе*) Та само кад ниси онај, који си малочас био!

(III, 9; 1885: 75)

Говори за себе углавном функционишу као најава радње, намере лика, комички коментари, а ређе као емотивне, психолошке реакције. Монолози (епски, интроспективни, рефлексивни) редовно отварају радње чиновна. Посебан је проблем са епизацијом реплика, монолога. Ретки су примери као у експозицији кад Влајко бодри Милена, већ су честе дуже реплике које преносе мноштво информација, односно нема усредсређења на одређену информацију коју би требало обликовати подредити развоју сценске ситуације а сценске ситуације ситуацији сегменту радње и одатле заплету.

Транзитни простор сцене-кутије смењују различити транзитни простори. Има и добрих примера кад је техника епизације подређена драмском развоју, као почетком друге промене другог чина кад се посредно, релистичком техником, ретроспективно сазнаје о скривеној радњи (Смиљана испрошена за Милена) у дуо сцени локалне торокуше/проводацике Персе, Стане и Јефте (Перса је дошла да им препоручи Милена за зета).

Перса: А допустите ми да запитам, шта ће бити са вашом Смиљаном? (...) Па молим вас да вам још нешто кажем. На сваком прсту имам их по пет, шест, а међу свима једног, коме ваљда, у свету равна нема!

Стана: Збиља, па, дела, реците, ко би то могао бити?!

Перса: Леп, млад, учен, велики господин, па уз то, шта мислите још шта?

Јефта: А шта, госпа Персо?

Перса: Та милионар!... разумете ли ме, милионар!

Стана: Па ви то сигурно мислите на нашег господина Милена!

.....

Јефта: (*прекида је*) Та маните се, госпа Персо, он је већ наш зет. Ствар је већ свршена. (...)

(II, 2. промена, 9; 1885: 46-47)

Глишићева *Подвала* у поређењу са претходним комедијама у мањој мери заплет театрализује епизацијом, али су зато доминантни споредни комуникацијски канали. Најчешће сцене у Глишићевим комедијама почињу усред говорног чина, а неретко и на његовом врхунцу чиме се поред динамичности рачуна и на информациону економичност. Сцена или чин уоквирује се монолошким исказом у виду коментара на претходну ситуацију или ситуацију у којој се нашао/налази фокализовани лик. Споредним комуникацијским каналом понекад и сувисло експлицира сценска радња. Тачка гледишта користи се и као ситуацијски оквир – коментар лика на ситуацију или на претходни исказ другог лика као демаскирање (Нерино коментарисање Смиље). Али, тачка гледишта јавља се и у функцији сажимања радње, извештаја о нефокализованој ситуацији, њеној етичкој процени, углавном субјективно обојеној. Дobar пример је нешто дужи Нешин монолог (III, 5) на почетку сцене где је тачка гледишта наративног карактера (озлојеђеност на Пупавца и на његов тврдичлук). Није ретко такође да се сцена такође заврша коментаришућом или конгнитивном тачком гледишта лика. Уводни монологи у Глишићевим комедијама имају готово идентичну наративну структуру. Иницирани су немизасценском ситуацијом, и, поред приповедања о њој, по правилу су дијалогизовани, најчешће се репродукује говор другог при чему се комбинује са током свести лика (недоумице, рефлексije, антиципација радње) и са дескрипцијом нефокализоване радње.

Драмска техника театрализације веома је успешна измештањем фокализације од фигуре субјекта (Неша) ка коректору (Петко), нарочито постављањем ситуације сегмета радње у односу на Петка од сцене пијанчења Неше и Пупавца, па се ситуација театрализује техником режије погледа (IV,7), где динамика унутрашње фокализације асоцира на филмску технику. Иако се ради о једном сценском простору, простор испред кафане, одвојеном фокализацијом на Нешу и Пупавца наспрам Милке и Драге у шетњи испред куће активирана су заправо два семантичка простора неразумевања, односно два анититетична простора. Унутрашњом фокализацијом сцена се пресеца на скупине ликова и њихове супротстављене тачке гледишта. Комика настаје на основу двоструког контрастирања – Милкин презир наспрам Пупавчеве заљубљености и

пренос/интерпретирање Милкиних реплика. Премда режира весеље, Неша је носилац ситуације, али фокализован је Пупавац као објекат подвале. Препознаје се на основу семантике његових вербалних и невербалних реакција (нарочито обрадом песама). У другом простору фокализована је Милка равноправно са Драгом. Овде би требало скренути пажњу да је театрализатор током сценске радње претежном фокализацијом Пупавца и његове тачке гледишта (придавање легитимности преварама и каишарењу) анулирао евентуалну емпатијску реакцију од стране рецептора те се стога могао фокализovati као објекат подвале без последица које би детронизовале комички ефекат. Промена фокуса, као уосталом и могућност за промену, сигнализира се у дидаскалији – повлачењем једног говорног чина у дуги план. Наиме, говор се наставља, али се не чује, слично филмској техници/монтажи, изолује се од читалаца/гледалаца. Фокализацијом симболичког простора власти, односно фокализацијом Петка најпре му је додељена епска функција. Коментаришућа тачка гледишта ту је да изоловано прикаже/оголи преваранте и на интерном комуникацијском нивоу. Потом у сусрету са Живаном Петкова тачка гледишта постаје етичка (морализирање, критика непромишљеног задуживања, слично реторици резонера) што свакако успорава радњу будући да су информације на екстерном комуникацијском нивоу познате још од експозиције. Међутим, померање унутрашње фокализације са Неше и Пупавца с једне и Драге и Милке са друге стране на помоћника мотивацијски поткрепљује интервенцију власти у завршници петог чина.

Једночинка *На Бадњи дан* театрализује једноставну, али згуснуту причу. Епизација је овде сведена, подређена драмском развоју. Издвајају се Вујићеви интроспективни монолози (намере, промена мишљења, унутрашња подељеност) и говори за себе као коменатри ситуације, лика, свог поступка. С друге стране техника домино-ефекта чини основ драмске театрализације. Свака намера, циљ лика провоцира наредну ситуацију одлуке и преокрет. Ситуација причања, упознавања ликова театрализована је драмски – игром карата, одакле ће се консекутивно развити препознавање, сукоб, кулминативни обрт.

Светозар: Лепо, лепо!

Марија: Секст, увек у црвеној, драги господине!

Светозар: То је већ сувише!
Марија: П' онда четир горњака... П' онда фус, наравно увек у црвеној... П' онда сте ви, драги господине, мач!
Светозар: Но то је срећа!
Марија: Мач!
Светозар: Добро, добро, чуо сам!
Марија: Мач!... да напишем само да је господин... Ал' да, ја још и не знам како се ви зовете?
Светозар: Ја?
.....
Светозар: Већ видим да се ви радо препирете.
Марија: То не; ал' ви сте канда подоста тврдоглав.
.....
Марија (*скочи*): Ви сте адвокат Вујић?!
Светозар (*зачуђено*): Ја, да!... А шта је то вас тако изненадило?!

(7; 2005: 67)

Монтажна техника кључни је чинилац заплета – не само тренутак кад се Вујић припремао за Бадње вече, купио поклоне (играчке), које ће имати коме да дарује, затим кад је у правом тренутку угледао кроз прозор породицу, већ најпре што им се није представио, већ је то морао да учини тек кад га је Марија присилила, приликом игре дарде. Од свих драмских преокрета издваја се ситуација препознавања ликова кад су успоставили приснији однос. Несумњив драмски потенцијал ситуације, делимично се комички ублажава кулминативном граничном ситуацијом страха од проношења/конструисања гласина. Мотивација иде за тим да нагласи и Вујићеву промену (жеља за браком).

7.8. Комичке ситуације и комичка средства

Етапни заплети ових комедија служе се комичким ситуацијама инконгруенције. Јављају се као обликотворни чинилац радње (*Четири милиона рубаља*) и унутар епизодичког поретка. Ипак театрализација није тако успешна као

у спираном и степенастом заплету. За комички учинак важна је дистрибуција, селекција знања унутар интерног комуникацијског нивоа и доминација знања екстерног комуникацијског нивоа.

Ситуација инконгруенције више је структурни чинилац заплета *Четири милиона рубаља* него што је хумористички театрализован. Бакаловић, као и Глиша намеравају да се окористе Миленовим богатвом, уверени да је милонер, али у граничној ситуацији долази до демаскирања, епски театрализоване ситуације препознавања, која подређује себи драмску технику. Преокрет од анимозитета до удвориштва Милену добро је драмски театрализован након ситуације преношења вести. Комичко срдство подвале делом је наглашено и пример је лоше дистрибуције знања. Публика/читаоци могу само да нагађају о каквој се подвали ради, тако да је кулминативна ситуација остала хумористички неискоришћена (долазак тобожњег стрица у дроњцима, који је објавио да је умро и да оставља милионе не би ли га рођак у Србији примио). Ова ситуација претежно се театрализује епизацијом – Кузман театрализује рођаков дискурс, јер је тобоже нем. У целој ситуацији техника монтаже је исувише наглашена, подређена посредном комуникацијском каналу, да јој се и са комичког становишта може ставити примендба о вероватности. Бакаловићи тако од ситуације да су добили богатог зета убрзо спознају варку/обману. Влајко се Демаскиран, Влајко епски открива своју улогу – преко пријатеља новинара објавио је вест у београдским новинама о наследству.

На ситуацији инкрогруенције већег комичког учинка заснива се радња једночинке *На Бадњи дан*. Овде је ситуација инконгруенције везана за Вујића. Монолози су важно средство којим се публика/читаоци обавештавају о Светозаревим ставовима. Поступци комички контрастирају потенцијалним намерама, ставовима лика. У кулминативном делу комичка ситуација инконгруенције поентира радњу заплета – од Вујићевог става да су жена и деца бриге, да не жели да мења навике до грчевитог задржавања Марије, па просидбе.

Богатство комичких ситуација, иако не увек са успехом театрализоване, одликује комедије *Потера*, *Дорћолска посла*, *Четири милиона рубаља*, у мањој мери Игњатовићеву комедију. Честе су комичке ситуације лажи, преваре/подвале,

свађе, страха. Овде скрећем пажњу да је подвала/превара пре свега *комичко средство*, али уколико се догађај ситуационо фокализује тако да се добије ситуација сегмент радње (једница која мења односе покрећући развој заплета), у том случају ради се о *комичкој ситуацији*, а не средству. На комичкој ситуацији подвале/преваре настаје радња етапних заплета *Доћолских послова* и *Потере*. У *Дорћолским пословима* подвале/преваре генератори су развоја оба заплета, нарочито етапног (подваљивање Наску). Међутим, о превари се махом извештава или се она антиципира или детаније најављује. Театрализује се само накнадна реакција, што је, рецимо, сценски оправдано у ситуацији кад Наско уочи да је ригишпил руиниран (у противном сценогарфија би била захтевнија, скупља, мало исплатива и са уметничког/комичког становишта). У *Потери* се на ситуацији подвале која се само етапно театрализује заснива цео заплет. У *Дорћолским пословима*, иако доминира семантика подвале, она се тиче различитих поступака (убеђивање да га Каја воли, измамљивање новаца, куповина рингишпила, подвала са венчањем, долазак Мариоте), супротно *Потери* где је подвала семантизована једном радњом – навођење Ђуке на погрешан траг (лутање по Србији док се млади у Београду спремају за венчање).

Средства подвале јављају се као део комичке радње инконгруенције у *Четири милона рубаља*, *Потери*, *Адаму и берберима* и *Подвали*. У *Потери* Песник подваљује највише удовици песмарицом из које преписује песме и рецитује као своје не би ли је освојио. У слици *У бањи* издвајају се комичке ситуације гротеске (Песник је мршав, Дама гојазна). Посебна је комика занована сексуланим алузијама – Дама жели мушарца због секса, Песник из њене тачке гледишта је слаботиња. Стога спада јаког Кокана, недвосмислено му се удварајући до комичке ситуације препознавања.

Дама: Не могу, не могу!... Мени треба муж јак, снажан!... Хеј! (*Уздихе*) кад би ми Бог дао оно што мисли!

Кокан: Е!... Знам куд те боли!... Знам, али не могу да ти помогнем! Избиј из главу то; неће те бува уједе на кога нишаниш! ... Моја би те Ната лепо дочекала!

Дама: Зар ви нисте удовац?

(IV, 6. слика, 3; 2004: 128-129)

Заобилажења, одуговлачења честа у су комедији *Четири милона рубаља* (пажљиво саопштавање Бакаловићима вести о Миленовом наследству, па Милену), али слабог комичког учинка. Боље су театризовани комички паралелизми (и Бакаловић и Стана послали своје слуге да Милена позову на ручак, утркивање ко ће пре да каже, синхроно понављање захтева), нарочито нѐма, невербална комика. У Јевтићевој комедији као и у Игњатовићевој приметан је мањак комичких сценских ситуација за разлику од вербалног хумора. Комички елементи препознају се у ситуацијама причања, односно у препричавању комичких догађаја. О невербалним комичким ситуацијама писао са поводом експозиције *Потере*, али се издвају нарочито у Јевтићевој комедији. Сценски потентна је комичка ситуација геста – тренутак кад се Стана разбесни, јер не само да је остала без милиона, већ помисли да ће морати још и да издржава Миленовог госта, па га повуче за браду, која јој остане у руци. Прва сцена комедије *Адам и бербери први људи* театризује се комичком немом радњом/комичком геста/изгледа (Ђока прави себи браду да покрије почупане делове).

Ситуација забуне у личности примећује се само у једној слици *Потере*, На прекрсту. Театризује се феномен власти. Кмет себе доживљава као праву власт, прети својим сељацима затвором због опонирања. Угледавши Живорада, Нецу и Ђуку, помисли да су они представници више власти. Комичка ситуација забуне театризује се говором за себе, нарочито немом радњом и Живорадовом улогом – представља се као чиновник министарства, што даље развија комичку ситуацију страха.

Кмет (*За се*): Ко ли је ово да не буде кака виша власт ? (*Брише зној са чела, гласно*) Је л' по вољи ракијица?

(II, 7; 2004: 48)

Комичке ситуације безразложног страха везују се нарочито за Нецу (препадне се што су их осумњичили). Овој ситуацији претходи, такође сатиричког потенцијала, ситуација априорности (полицијска држава, подстицање потказивања). Након сазнања да у из прека, да имају чудан новац, Бумбар, као ревносни чиновник затражи легитимацију – од сумње театризује се комичком

техником грудве снега конструкција вести, ширење по вароши да су дошли мађарски хајдуци.

Издају се примери вербално-ситуационе комике таатаризовани коменатрима у говору за себе. Угледавши интимизацију своје кћери са Миленом, Бакаловић са стране коментарише Миленове љубавне исказе (*Четири милиона рубаља*).

Милен: Па... па.... знате... жедан сам... оне сласти, какве сте од прилике ви, тим вашим руменим усницама, мојој књизи поклонили.

Бакаловић (*Из потаје, за себе*): Хајд, хајд, још мало ће те проћи жеђ!

(I, 4; 1885: 6)

Вербално-ситуациона комика театрализује се и у претходној ситуацији кад Влајко убеђује Милена да буде упоран, па их упоређује са Ромеом и Јулијом.

Иако ће хумористичка театрализација *Подвале* бити детаљније анализирана у поглављу Лудички заплет, овде ће се издвојити ситуације инконгруенције (почетна ситуација подвале Пупавцу) и ситуација потискивања (сусрет Петка и пијаног Пупавца). Неша као суверени лик режисер конституише комичку ситуацију у трећем чину говорном радњом (приликом тог другог сусрета Пупавца и Милке усмерава предмет разговора у правцу прошевине). Комичка ситуација настаје дискрепанцом очекивања ликова – Пупавца који мисли да је о њему реч, и Милке, која, што је на екстерном комуникацијском нивоу очито, мисли на Ранка. У овој ситуацији показује се значај статуса дидаскалија – описују нему радњу, реакцију ликова, али не и епски детаљно.

Милка опет погледа Нешу попреко. Пупавац мислећи да је о њему реч, врпољи се комично на све оне епитете, придиже, глади и погледа Милку, па сркне кафе мало.

(III, 11; 1987: 236)

Да је фокус претежно на Пупавцу не потврђује само густина реплика (она је уосталом непоуздан параметар), већ ситуација која га извлачи у први план (Неша режира комичку ситуацију за Пупавца). Зато се као друго мерило позиције фокуса унутар сцене узима семантика реплика карактеролошки и ситуационо условљених – *шта* и *колико* фокализовани лик говори и *како* реагује. Поред Пупавчевих

реплика на основу којих се увиђа да је у заблуди не само поводом теме разговора, већ најпре поводом својих претензија, ту је прво физичка сигнализација психолошког стања и гестуалне реакције. У дидаскалијама је имплицитно сугерисана Милкина тачка гледишта - подсмеси, нагли одлазак, односно њене неисказане мисли (перципирање покондишеног каишара). Фокализује се нема радња, у пантомичним дидаскалијама (неспретност, збуњеност, редом испијање шољица кафе) и комбинује са сигнализацијом емотивних стања („чисто одскочи са столице“, „застиђено“, „поплашено“). У ситуацији потискивања (један лик је агилан, други потискује своју реакцију) препознаје се сатирички подтекст када Пупавац нутка Петка вином („Сркните мало“). Иако је Пупавчева густина реплика већа од Петкове оба су лика примарно фокализована. Пупавац на основу говорног чина, а Петко на основу могуће реакције (прихватање/неприхватање понуде) и остварене реакције – говорене радње (уклањање Пупавца). Пупавчев наступ дели се на апологију власти (никад је није критиковао) и нуткање.

ПУПАВАЦ: (...) Свакад велим: нека бог поживи власт! (*Пружа чашу*) Али сркните само... фино вино – за сретно виђење... из моје руке...

Посрне јаче и полије Петка вином.

(IV, 12; 1987: 258)

Не само да у тексту не постоје докази да Пупавац критикује власт, него се може закључити да за тако нешто Пупавац и нема разлога. У првом чину, правдајући се пред Живаном да је у тефтеру забележено право потраживање, позива се на власт, односно њен печат на задњој страници. Потом, захваљујући власти Пупавац наплаћује своја потраживања од сељана. У ситуацији нуткања вином извесно је конотирано сркање власти из руку каишара, један вид корупције. Сатира се може прочитати и из начина помоћниковог одговора – не прихвата, али и не одбија чашу, већ прекида разговор тек кад га Пупавац случајно полије.

Такође треба указати и на базичну ситуацију подвале, нарочито у граничној ситуацији кажњавања лика. Мисаиловић у кулминацији комедије запажа перфиднији облик подвале – бранећи друштвене интересе власт заправо брани личне (1969: 162-164). Међутим, овде треба додати да Петко првобитно захтева да Пупавац напусти Сретенову кућу због узнемиравања/протестовања, а тек потом

издаје налог да се протера што је мотивисано помоћниковим нерасположењем (непоступање по закону, већ на основу ћуди). Двосмислено употребљена реч – „право“ изазива провалу беса код помоћника. Пупавац који злоупотребљава *право* (у законском смислу) сада се позива на то исто *право* кад је он преварен. Други, сатирични смисао речи *право* препознаје се у чињеници да Петко при њеном изговарању мења своју одлуку па се ситуација може прочитати и као својеволно присвајање *права* од стране власти. Другим речима, да једино власт може да се позива на *право* кад јој је потребно.

ПЕТКО (*Пупавцу*): Хајд' напоље! Напоље – одмах!

ПУПАВАЦ: Али ја хоћу моје паре... моје право!

ПЕТКО: Твоје право?... Е стани мало, брате, стани! Добићеш – јакако! (...)

(V, 6: 1987: 264)

.....

ПЕТКО: (...) Тако ја њега знам ... И онако нешто нисам најбоље воље од јутрос...

(V, 8: 1987: 265)

Критика углавном сатиру препознаје на нивоу радње ликова, у чињеници да Петко не налаже претрес, иако констатује да је Живану украдена квита, све до тренутка кад се појавила нова пасквила. Чини се, ипак, да сатирички учинак треба најпре тражити у семантици срећног завршетка комедије (власт као коректор друштвених односа, бранилац права).

Комичке ситуације нису са подједанким успехом театрализоване у овим комедијама. Негде као што је то случај у Трифковићевој једночинки изостаје више примера вербално-ситуационе комике.

8.0. ПАРАЛЕЛНИ ЗАПЛЕТ

Структура паралелног заплета ретка је у српској комедији иако има примера, где због лоше спољашње фокализације, различитих степена активности ликова, позиционирања циљева има проблема приликом дефинисања типа заплета.

Ово нарочито важи за извесне комедије чији заплети се по једним одликама могу сврстати у сродну групу - спирални у степености, линерани у вертикални, лепезасти у звездасти, и обрнуто. Паралелни заплети активирају две до три фигуре субјектаа, у случају са три субјекта, један је позициониран на крајевима развоја заплета као у комедији *На угледу*. Субјекти нису у антагонистичком односу, ако се некад и позиционирају тако, не сукобљавају се. С друге стране усмерени су ка различитим, али семантички сродним циљевима (веза интереса, симболика). Треба бити опрезан са дефинисањем структура оних заплета који настају на основу базичне ситуације у квадрату и паралелизмом радњи, као што је случај у Глишићевој комедији *Два цванцика*. Ту су три заплета у паралелном односу (сукоб, инаћење Миће и Киће; браћена љубав Миће и Саре, сукоб око кметства Вукомана и Вилимана) који се интегришу и разрешавају помоћу главног заплета (Мића и Кића).

Паралелни заплет препознаје се само у две комедије: *На леп начин* Милана Савића (1891) и *На угледу* Лукијана Бранковића (1903). Ради се о дисперзивним радњама које се крећу ка отвореној форми. Спољашња фокализација активних ликова, броја линија радње и овде представља извесни проблем, који се превазилази комичким ситуацијама, нарочито каузалним распоредом ситуација сегмената радње и две базичне ситуације у комедијама.

8.1. Експозиција паралелног заплета

Експозиције ових комедија прилично се разликују. Тако у Савићевој комедији *На леп начин* структурира се, не баш успешно, развојна експозиција. Споредним комуникацијским каналима (епски и рефлексивни момолози) сазнаје се базична ситуација проблемског чвора заснована на односима у квадрату. Глишић је страшно љубоморан, брине да га жена не превари, сумња на свог колегу и пријатеља Илића, лаи и на ученике. С друге стране Илићка је такође љубоморна, сумња на Илићеве ученице, али и на Глишићку. Театрализују се јукстапониране ситуације зависне од предрадње. Експозиција постепено упознаје са односима, карактерима, затим реаговањима осумњичених супружника – Глишићка тихо пати,

али није превише наклоњена мужу, док се Илић спрда, намерно дражи жену. Комика сумње/параноје драмски се театрализује, тако да се мотив љубоморе посредно, реалистички открива. Глишић, пошто ће отићи на час, испитује жену како ће се понашати док није ту (комика геста/неме радње и безразложног страха).

Глишић: А нећеш излазити никуд?

Глишићка: Сумњам, да бих онда могла спремити ручак.

Глишић: Али може когод теби доћи. (*Гледи на сат*) Крајње време. Кажи да ниси код куће.

Глишићка: Ја сама да кажем?

Глишић: Да, то не иде. (*Обазре се, гледи на сат, одмахне главом и оде на средња врата*)

Глишићка (*сама*): Једва једаред! Не знам како бих излечила мог човека од те луде љубоморе! (...) Час му је Коста крив – тај дечко! Час опет Илић. (...)

(I, 2; 1901: 61-62)

Унутрашња фокализација се потом измешта у правцу љубоморне Илићке, која подмићује школског фамулуса да прати њеног мужа. Театрализује се ситуација из Глишићкине позиције (благо оптужује Илићку) која нипошто не разуме разлог Илићкиног понашања. Фокализује се унакрсно хваљење туђег мужа, што ће потом бити вишеструко искоришћено у развоју заплета. Такође се драмски театрализује Илићкина љубомора. Сумња на ученице четвртог разреда гимназије, па погледавши на сат, хита у школу јер код њих има четврти час. Након фокализације љубоморе, јукстапонирају се ситуације са ђацима. И овде се активира паралелизам (два ђака, па две ученице – краћа задатка за испит). Откривају се рођачки односи ликова, развија линија радње, али се не структурира заплет. Амбијенталне сцене са ђацима нису неопходне, мало откривају, сем што Костина песма, двосмислен разговор са Глишићком, гнезди комички ситуациони потенцијал.

Важно је истаћи да се у списку лица, као и у елементу режије (Стен Јансен) дају само презимена ликова, а унутар дискурса откривају постепено лична имена. У ситуацији парноје, Глишићевог сумњичења (затекао је Илића како чита наглас ђачку љубавну песму пред Глишићком) одлично се условљава ословљавање ликова.

Илић: Љубоморство није!

Глишић: Стево, немој! Молим те, Марија, одмакни се малко!

Глишићка: Е, кад већ и трећи пут кажеш (*одмакне се мало*).

(I, 7; 1901: 71)

Експозиција Бранковићеве комедије *На угледу* је директна. Радња се отвара контекстуализованом сценом – почиње у јеку разговора попа и попадије о сину Душану, његовој женидби. Родитељи гледају да се тим венчањем повежу са владиком и епископом, али сумњају да се Душану друга девојка допада. Театрализује се флексибилнији однос родитеља према склапању брака деце. Дефинише се базична ситуација квадрата. Душан је добио фотографију десет година старије девојке којом би требало, по жељи родитеља, да се ожени интереса ради (напредак у свештеничкој хијерархији), али му се допала друга девојка на тој фотографији, која је намењена његовом другару Миливоју, властелину. (На фотографији су сви чланови породице и она је послата и Душану и Миливоју) Прва базична комичка ситуација настаје на укрштању линија квадрата – укрштају се жеље младића које се мимоилазе са жељама родитеља. Ситуација се комички усложњава фокализацијом пензионисаног мајора Вељка коме се на фотографији привукла старија госпођа. Посебно се у уводном делу фокализује амбијентална ситуација са одборницима, пријатељима Душановог оца, који доносе вест да је Душан изабран за ђакона. Експозиција Бранковићеве комедије, за разлику од Савићеве, усредсређује информације битне само за развој заплета, без дигресија, покретања споредних линија радње (крађа задатака, подваљивање). Посебно се фокализује фотографија као динамички мотив која обједињује жеље, намере окупљајући ликове. Експозиција је потпуно подређена развоју – нуде се основне информације, мотиви који ће бити искоришћени за развој заплета, али се неке информације и задржавају, накнадно откривају (ранија симпатија мајора Вељка и удовице Маце).

Почетак другог чина, с обзиром на то да се радња одвија на новом месту (Београд) и да се фокализују нови ликови, посредно посредује основне информације. Комички се театрализује како Славко Грујић, начелник министарства унутрашњих послова, није газда у својој кући, већ мора да се повинује терору

маторе удове тетке његове жене Милке. Маца је веома богата, па се очекује да ће помоћи око удаје њихове кћери (мираз). Тетка Маца Славку брани да пуши, одређује кад ће и колико ће да попије, како ће да седи, како читати новине, те стога Славко жели да она што пре оде (жена му такође прети), и то је кључан мотив за развој заплета и расплет (веза са мајором Вељком). Посебно се фокализује Мацино сујеверје, посвећеност спиритизму (често организује сеансе у дому).

8.2. Покретање паралелног заплета

Заплети ових комедија покрећу се веома брзо, различитим техникама. Окидач у Бранковићевој комедији је предрадња (намера родитеља и владуке, фотографија). Постепено груписање субјеката оформиће иницијативну ситуацију, затим активирати фигуру окидач. Долази прво мајор у пензији и нуди се да помогне, потом стиже властелин Миливоје, који се озбиљно посвађао са оцем. Фокализује се ситуација препознавања, која имплицира преокрет (замениће младе). Комички паралелизам проблемских ситуација нуди да разреши мајор Вељко предложивши да сви иду на углед и да ништа о намерама не говоре.

Вељко: Изврсно! (*Миливоју*) Коју вама нуде, ви нећете, а он хоће; а коју њему нуде, он неће, већ ви. Изврсно.

Душан (*Миливоју*): А господин мајор хоће бабу!

Вељко: Тако је.

(I, 5; 1903: 12)

Друга иницијативна ситуација настаје око најаве игре искушавања будућих жена. Миливоју је стало да ли га девојка хоће због новца или њега самог. Није безначајан мотив да Десанка, Душанов избор, има велики мираз и да је мало вероватно да жели постати попадија.

Савићева комедија *На леп начин* отвара радњу иницијативном ситуацијом. Професор Глишић добија позив од директора да замени колегу и дође раније. Иницијативна ситуација театрализује се драмски - информација се не сазнаје одмах, већ послужитељ Сима доноси писмо (тобоже није прочитао), а кад Глишић

прочита, фокусирају се реакција (нема епизације, читање писма наглас), па сажетак поруке у склопу коментара.

Глишић (*узео цедуљу и чита*): Знао сам, одмах сам знао. А зашто баш ја! Зар нема никог другог?

Сима (*слезе раменима*): Ја не знам, господине, шта мислите.

Глишић (*устане, за себе*). Та зове ме да заступак колегу Добрића који је оболео. (Хода по соби) Хм! Зар ја могу увек? (...) Зар морам баш ја доћи?

(I, 1; 1903: 60)

Говор за себе овде има двојаку функцију – као конвенционални говор за себе, односно театрализација мисли и као говор за себе који се сценски чује, односно као посредно преношење садржине писма фамулусу Сими, уједно и публици/читаоцима. Ситуација театрализује домино-ефектом Глишићеву љубомору. Проблем љубоморе припада драмској причи и током развоја заплета иницијативне ситуације, окидачи дају импулсе заплету. Следећа иницијативна ситуација театрализује се режијом погледа и монтажом – Илић чита Костину љубавну песму пред Глишићком, а у том тренутку појави се Глишић, па се ситуација чита/гледа из његове психолошке тачке гледишта. Одатле се развој заплета развија техником домино-ефекта, која се спорадично прекида линијом радње која прати ђаке.

8.3. Драмска фокализација заплета

Спољашњом фокализацијом драмске приче заплета ових комедија прилично су прочишћене, иако се јавља проблем радње са ђацима (крађа задатака). Предрадње су, као и делови драмске приче који обухватају раније догађаје, сведене на минимум. Драмска фокализација заплета групише догађаје ситуационог потенцијала, који се каузално развијају. Амбијенталне ситуације, што је ретко, имају такође ситуациони потенцијал, нису пука илустрација средине, особина и односа ликова.

Комедија *На леп начин* фокусирају ситуације које су усмерене искључиво ка перспекцији. Након експозиције (1) којом се фокусирају паралелизам ситуација

(Глишићева, па Илићкина љубомора), јукстапонирано се фокализује ситуација са ђацима Костом и Глишићевим сестрићем Иваном. Од овог дела фокализација амбијенталних ситуација (ђачки дани, несташлуци, склоност превари). Фокализује се покушај крађе писмених задатака (2). Следећа, сукцесивна ситуација сегмент радње изразитог је комичког потенцијала (3). Монтажном техником фокализован је долазак Глишићке у тренутку кад су покушавали да одгонетну професоров рукопис (нису цео задатак прочитали). Лајтмотивски се понавља током радње реченица из теста: „најбоље нас учи леп пример“. Унутар ситуације пометње, правдања фокализује се Костина љубав према позоришту и поступком метатеатралности (афектира као Ромео) двосмисленост у разговору са Глишићком (флерт). Следећи мотив ове ситуације, кључан је за наредну иницијативну ситуацију – Коста је написао љубавну песму и дао Глишићки. У јукстапонираној ситуацији сегменту радње фокализује се Илићева посета, ноншалантан однос према љубомори, спрдња са женином паранојом (4). Ситуација сегмент радње настаје на двома консекутивним сценским ситуацијама. Илић је после часова изашао на споредан излаз не би ли још више насекирао супругу. Ради се о изврсној сценској амбијенталној ситуацији која је део развоја. На њу се надовезује читање Костине песме и тумачење (иронички коменатри о љубави, животу). Новим монтажним поступком театрализује се друга иницијативна ситуација – Глишић стигне баш у тренутку кад Илић чита љубавне стихове и одмах се осведочи да се нешто дешава између његове жене и Илића (5). Унутар седме сцене надовезује се консекутивно још једна ситуација сегмент радње (мењање односа, објекта сумње). Прочитавши песму, Глишић открије да је то Костин рукопис (6). У току сцене немом радњом фокализује се како Анка, ученица, замењује рукописе, односно узима Костин препис задатка са стола и враћа Глишићев, овај то не примети и спакује оба текста, не проверавајући. Следећа ситуација сегмент радње обухвата осму и девету сцену – долазак Илићке и фамулуса Тиме (опет их директор школе зове). Илићка тајно подмићује Тиму да је извештава о мужевљевом кретању (7). Други чин отвара нова, ситуација крађе теста. Фокализује се потом антиципација радње. Милева и Анка потом преносе информацију (скривена радња) да ће Глишићка замолити Косту да јој помогне излечити мужа (8). Доласком Косте и Ивана фокализује се кључна

ситуација сегмент радње за расплет – одлучили су да напишу комедију. Ове две ситуације обухватају првих шест сцена. Веома добро театризована је ситуација спонтаног рађања, развијања идеје. Глума лика (имитација Тиме) рађа идеју. Ситуација сегмент радње развија се (молекуларно) сценском ситуацијом (Коста ће написати комедију и режирати) доласком Глишића и оптужбом, откривање подвале (Анка је заменила рукописе, претња), што инспирише Косту да се освети. Следећа сукцесивно фокализована ситуација сегмент радње јесте тајни план Глишића и Илићке да ухвате супружнике у превари (9). Театризује се преко комичких сценских ситуација и епизације (најава радње; Глишић; читање Илићкиног писма). Најпре се Глишић ушепртљи кад треба да пошаље жену ван куће, потом кад се тајно састане са Илићком. Монтажном техником фокализује се долазак Илића и Глишићке у истом тренутку. Глишић, нарочито Илићка преокрећу ситуацију у своју коприст (међусобно оптуживање где је опет Илић кривац, као и Глишићка). Трећи чин фокализује малу позорницу, епским сценским ситуацијама (извешај о предрадњи), па завршна ситуација сегмент радње/базична ситуација – представа, где ђаци играју своје професоре, а ученице њихове жене (10). Театризују брачну љубомору, бирајући у расплету драме у драми одличан психолошки моменат – шта би било кад би супружник умро, односно супружник који трпи изливе љубоморе, што „излечи“ ликове. Театризаација ове ситуације динамизована је као и Чекићева драма у драми (*Ноћ иза кулиса*) динамиком унутрашњег фокуса, наглашавање тачки гледишта ликова публике (коменатри, реакције).

Паралелна радња ученика (крађа теста) и наговештај препреке (сумња Глишића), као и проблем пред којим се ученици налазе (Глишић сумња, изгледа не без основа, на Косту да се удвара његовој жени, а Илићка сумња на ученице), инспирише их да исмеју љубоморне ликове. Ова линија радње има потенцијал заплета, али се позиционира између радње и противрадње заплета, и води дидактичком расплету.

Након иницијативне ситуације заплета комедије *На угледу* (1), фокализује се амбијентална ситуација у Грујићевом дому. Пажљивим филтрирањем издвајају се мотиви који ће бити искоришћени за развој (Мицино командовање, Славкова жеља да је се отараси, уда; спиритизам, сујеверје, долазак архитекте). Потом се

фокализује епизацијом ситуација сегмент радње (2) сусретом, препознавањем Миливоја и Славка (школски другови). Након упознавања са приликама (нарочито која су Мицина интересовања, особине), Миливој излаже план игре улога (синопис драме у драми). Посебно се фокализује неом радњом обогаћена сценска ситуација односа Мице према Славку (третира га као лакеја). Следи потом ситуација Миливојеве улоге (представља се као архитекта кога очекују), шармирајући Мицу причом о спиритизму, и започиње удварање Милеси. Искушава Милесу – говори да се допала Миливоју (што је ужасне, јер неће да квари планове породици која ју је одгајила), па говори како је Миливој богат. Ова ситуација сегмент радње заокружује се доласком Душана кога представљају ко Миливоја. Консекутивно се фокализује потом спиритистичка сеанаса (3). Миливоје, будући да је добио неопходне информације о Маци, театрализује поруку мртвог мужа (требало би да се уда или ће умрети). Почетком трећег чина фокализује се Душаново засићење улогом, затим вест да ће ускоро стићи његови родитељи (4). Јукстапонирано се фокализује долазак правог архитекта Јоакима (5), коме Миливоје такође мења идентитет, захтевајући као тобожњи шеф тајне руске полиције да се представи као Душан. Компликовање ситуације подиже комичку напетост – како се представити девојкама које су већ освојили (6), односно како се демаскирати. Сукцесивно се фокализује ситуација препознавања мајора Вељка и удовице Маце, затим просидба (7). Кулминативна ситуација сегмент радње (8) фокализована је доласком попа и попадије, којима се архитекта представља као њихов син што провоцира демаскирање ликова.

За разлику од Савићеве, Бранковићева комедија развојем заплета повећава број гушће фокализованих ситуација сегмената радње. До трећег чина, нарочито у другом, фокализују се опширне ситуације сегменти радње (епизација), којима се проширују информације науштуб динамичког развоја заплета.

Оба заплета користе се поступком меатеатралности, лудичким обрасцима, као и брзим сменама преокрета. За динамички развој од велике важности је померање и измештање унутрашње фокализације, нарочито у комедији *На леп начин*.

Драмском фокализацијом театрализација заплета постављена је у односу на групе ликова – Миливоја и Душана (*На угледу*) и у односу на Глишића и делом Илићку (*На леп начин*). У Савићевој комедији издваја се објективистичком театрализацијом објекти подсмеха, Глишић у првом реду. У Бранковићевој комедији заплет је највише постављен у односу на Миливоја, делом Душана; стога се радња строго позиционира у субјективистичку перспективу, иако се унутрашњи фокус измешта.

8.4. Субјекти паралелног заплета

Паралелним заплетом доминирају фигуре субјекта, док се друге регулишуће фигуре активирају спорадично. Субјекти нису једновремено активни, обично једна фигура предњачи, помера радњу, док је друга прати, као што је случај у овим комедијама. Заплет комедије *На леп начин* недоследном фокализацијом активности ликова, илустративном радњом разликује и делимично блокираног субјекта. Четири лика попуњавају две фигуре субјекта у паралелном антагонистичком кретању. Глишићи попуњавају једну, а Илићи другу фигуру. Линије радње су паралелне (Глишић и Илићка хоће да докажу превару, а Илић и Глишићка да излече супружнике од љубоморе). Линије радње преко активности фигуре субјекта (радња и противрадња) стално крећу заплет ка једном од два могућа и опречна исхода (доказ, лечење). Противрадња Илића и Глишићке није сразмерно активна жељи и намери, па се стога на њиховој страни активира фигура режисера (Коста) и спорадично фигура коректора коју попуњава Милева). Фигурама субјекта структурира се базична ситуација квадрата.

Други је случај у комедији *На угледу*. Тамо се већ у експозицији такође позиционирају фигуре субјекта – Миливој, Душан, мајор Вељко. Међутим, током другог и трећег чина најактивнија ће бити фигура режисера, коју такође попуњава Миливоје. Појавом, крајем другог чина Душана поново се активира субјекат, али ограниченог дејства (флерт) и трећа фигура коју попуњава мајор. Радња треће фигуре брзо се исцрпљује (након препознавања Вељко запроси Мацу). Паралелно се развија радња режисера и субјекта, све до граничне ситуације. Женски ликови,

изузев Маце, која попуњава фигуру објекта, припадају техничким фигурама. Маца је специфична фигура објекта театрализације (исмевање сујеверја путем преваре). Све до средине другог чина веома је активна фигура интриганта, коју попуњава Славко. Славко прослеђује важне информације како преварити удовицу Мацу, подржава игру/глуму. Ради се о типу помоћника у површинској структури. Паралелне линије радње субјекта усмеравају се ка значењски истом циљу – женидби.

У Савићевој комедији фигуре се такође паралелно распоређују, али се свака фигура креће од једог до другог потенцијалог исхода. Најбољи је пример када се тајно састану Глишић и Илићка, па уоче свој положај (одлично психолоки изабрано, пример препознавања, уочавања пројекције). У тој сценској ситуацији у квадрату (монтажни поступак) фигуре субјеката крећу од једног ка другом крају (I, 12, 13). Глишићка, која прва долази, глуми љубомору кад их затекне, театрализује параноични поглед (емфаза, плач, претња разводом) и помера њихову фигуру субјекта у супротном правцу, док са доласком Илића, Илићка се не да збунити, те их напада. Тако се њихова фигура креће у супротном правцу (доказивање неверстава) и помера паралелно фигуру субјекта коју попуњавају Глишићи.

Илићка (*прибере се, брзо*) (...) Откуд ти одмах за Маријом? Је л' шта радите заједно? Где сте били? Хоћу да знам! Састали сте се на вашем месту! Мислиш да ја не знам ништа! Сад ми се тек очи отвориле! Мени прети да забашури своје трагове.

Илић (*у чуду*): Али, жено...

Илићка: Ћути, боље ћути!

Глишић (*Глишићки*): Шта морам чути! Ти си била с њиме.

(I, 13; 1903: 91)

Пресудна је радња фигура режисера у овим заплетима. О њиховим активностима биће више речу у поглављу *Лудички заплет (Структурално-семантичка типологија→)*. Код Савића Коста пише и режира текст комедије, који треба да у реалистичком кључу критички театрализује Глишића и Илићку. Рађање идеје о комедији театрализује се ступњевито током другог чина, нарочито се ситуационо условљава сукобом са Глишићем. Фокализацијом је изабрано да Коста

попуњава фигуру режисера у двама фазама радње (смишљање плана, текста) и режији, глуми пред професорима.

Коста (*брише зној*): Нећу се тако знојити ни на правом испиту. Али му се морам малко осветити за ту муку.

Анка: Коста, немојте....

Коста: О, сасвим у шали; неће га ни глава заоблети.

Иван: Нацртај га!

Коста: То не умам.

Милева: Speвајте га...

Коста: Госпођице, дубоко вам се клањам!

(II, 5; 1903: 83)

Бранковићев Миливој такође режира главну радњу. Али други и трећи чин, су у потпуности подређени лудичком обрасцу. Миливоје дели улоге, изграђује претходно синопсис (држање улоге, прикупљање информација), током радње прилагођава ситуацију (игра са Мицом, театрализација покојника/духа), контролисање ситуације са појавом архитекте Јоакима, нарочито вешто испитивање (глума) Милесе.

Радње ликова који попуњавају две фигуре субјекта у Савићевој комедији опозитно су постављене. Глишћ жели, намерава и ради на томе да улови супругу Марију у неверству; с друге стране, Марија тражи начин како да излечи мужа од љубоморе. Њена радња је активнија у односу на исту жељу Илића (такође би да излечи жену); тражи помоћ од Косте, који независно долази на идеју да се освети професору. Другу фигуру чини инверзивна активност брачног пара Илић. Овде је Илићка активнија у томе да ухвати мужа у неверству, док Илић, више подсмехом, покушавајући да је уразуми, хумором третира женину параноју.

8.5. Драмска, епска техника

Драмске приче ових комедија спољашњом фокализацијом прилично су прочишћене, подређене драмском развоју заплета, што је већ одлика комедија зреле реалистичке фазе. Споредни комуникацијски канали, као и техника епизације

подређен је драмској театрализацији. Драмска прича комедије *На леп начин* изграђена је на неколико догађаја и сведеној предрадњи.

- Глишић је оженио младу жену Марију; веома је љубоморан; сумања на све, највише на свог колегу и пријатеља Илића (део драмске приче, предрадње),

- Илић је ожењен такође љубоморном женом; сумња на његове ученице и на Глишићку (део драмске приче, предрадње),

- Ученици покушавају да преваром положе испит (сценска радња),

- Коста пише песме и често навраћа код Глишићке, благо флертује (део драмске приче, сценска радња),

- Илићка прогања Милеву, ученицу, због сумње (предрадња),

- Глишић је ухватио у недељу ученике, као и Костину песму као необорив доказ (сценска радња),

- И Глишић и Илићка потплаћују школске фамулусе (техничке фигуре) да прате њихове супружнике (сценска радња),

- Ђаци су одлучили да направе представу, исмеју љубоморне супружнике (сценска радња),

- Глишић и Илићка склапају договор да заједно открију шта раде њихови супружници (сценска радња),

- Након представе Глишић и Илићка схвате куда води љубомора, покају се (сценска радња).

Добром фокализацијом омогућена је проспективна театрализација и каузални поредак језгровитих ситуација сегментата радње, односно тзв. молекуларни развој заплета. Динамиком позиционирања и кретања фигура, нарочито субјекта, театрализована је комичка напетост техником домино-ефекта.

Бранковићева комедија *На угледу* има нешто гушће фокализовану драмску причу, али пажљивом координацијом са унутрашњом фокализацијом додатно се проочишћава тако што се користе само динамички мотиви.

- Душан је завршио богословију, отац жели да га ожени Милесом, старијом девојком; добили су породичну фотографију да виде девојку; Душану се допала Десанка (део драмске приче, предрадња),

- Душан је добио место ђакона у општини (скривена радња, сценска радња),

- Миливојев отац жели да ожени Десанком, а њему се допала Десанка, свађа (предрадња),

- Између Вељка, мајора у пензији, и удовице Маце у младости постојала је обострана симпатија (део драмске приче),

- Угледавши Мацину слику, не препознавши је, Вељко је одлучио да је запроси, руковођен и њеним миразом/богатвом (сценска радња),

- Славко Грујић, Миливојев школски друг, оженивши се добио је као мираз и Мацу, женину сестру (део драмске приче),

- Маца малтертира Славка; трпи је због новца, очекује се да и она да мираз за њихову кћер (део драмске приче, сценска радња),

- Миливој је одлучио да испуша, такође и Душан, своју симпатију тако што ће се лажно представити (да ли би се удале за њих или њихов положај, богатство) (сценска радња),

- Миливој испушава Десанку, игра се Мацом, спрдња са спиритизмом, помаже Вељку (сценска радња),

- Вељко испроси Мацу; ситуације забуне, због глуме (сценска радња),

- Демаскирање ликова; девојке у пристале да се удају (сценска радња).

Фокализацијом већа је пажња посвећена ситуацији сегменту радње кад Миливоје стиче Мацино поверење, нарочито је пажња усмерена на спиритистичку сеансу и мотивацију Мацине удаје (тобожњи дух мациног мужа, преко Миливоја као медијума, поручује јој да ће умрети уколико се не уда).

Споредни комуникацијски канали у овим комедијама су веома разноврсни, иако има епизације у деловима појашења радње. Након ситуације пометње у комедији *На леп начин*, Анка замењује рукописе, односно враћа Глишићев препис на његов сто, а узима Костин (I, 7) . Ова изврсна нѐма радња (пантомимична дидаскалија) делом је разводњена Анкиним говором за себе, односно коментаришућом информацијом („Хвала Богу кад сам заменила“). Могло је без тог говора, па би се техником пресупозиције драмски открило шта је урадила, мада је и сценским чином јасно. Међутим, нова епизација јавља се потом у првој сцени другог чина кад се Милева диви Анкином поступку, односно екплицира шат је урадила и какве би последице биле у супротном. Издвајају се естетичке тачке

гlediшта ликова у Бранковићевој комедији које су у функцији унутрашњих дидасаклија. Сусрет школских другова почетком другог чина, мотивационо обележава опис (промене лика, знаци старости).

Антиципације радње овде су сведене на назнаке. Код Бранковића на синопсис, а код Савића током више сцена, као постепено долажење на идеју представе (ситуациона условљеност). Како су говори за себе и монолози скрајнути, веома су занимљиве технике епизације присутне у ситуационо условљеним причању. Дијалог у тим примерима пружа неопходне информације, део је карактеризације, помаже развој/даје смернице лику. Код Бранковића ипак у тим случајевима реплике су нешто опширније, односно детаљније, али без сувишних, неискоришћених информација. Тако Миливоје у разговору са Славком (II, 2) сазнаје за важне Мицине биографске податке (некада је ту функцију имао биографски монолог) и податке везане за њеног покојног мужа (богат, цариник, волео гибаницу).

Унутрашњом фокализацијом у Савићевој комедији театрализује се режија погледа, одатле техника домино-ефекта и комичка ситуације априорности. Издвајају се фокализацијом два завереничка простора унутар једног сценског. Крајем првог чина ликови су подељени на парове истомишљеника (Глишић и Илићка – Илић и Глишићка), па се упоредо театрализују опречене психолошке тачке гlediшта динамиком унутрашње фокализације и утишавањем дијалога.

Глишић (*приступи Илићки*): Ту је, ту је; не верујте му да није. Затекао сам га већ ту. Шта велите?

Илићка (*Глишићу*): Велим то, да нас двоје треба заједнички.

.

Илић (*догурао међу тим столицу до Глишићке и шапће јој*): Гледајте како шушкају!

Глишићка (*смешка се*): Видим, па ми је смешно.

(I, 8; 1901: 72-73)

Разнолике врсте дидасклија такође су део споредних комуникацијских канала. Треба указати и на новину Бранковићеве комедије – у списку лица даје број година ликова. Поред детаљних уводних синкретизованих дидасаклија, доминирају пантомимичне и персоналне дидасклије којима се наглашава *телесност* и

реалистичка театрализација сценског света. Ови типови дидсаклија део су комичких ситуација.

Маца: Хвала! (*сипа у чашицу коњак и пружа Славку*): Ево, драги Славко, доста је једна чашица, ионако сте одвише нервозни. (*Затвара за собом врата. Славко стаје сам*)

Славко (*Држи чашицу с коњаком за часак забезекнут*): Нећеш дуго – не, наџак бабо! (*Нагло испије коњак, чашицу ствља на сто*) (...)

(II, 2; 1903: 20)

У обе комедије радња се одвија у транзитним просторима где промена конфигурације није увек подробно мотивисана. Драмски успела мотивација проширене конфигурације театрализована је код Савића. Фамулуси Тима и Сима дошли су по налогу у Глишићев дом да шпјунирају, што је узороковати да се појаве и љубоморни супружници. Овде се поново унутрашњом фокализацијом театрализују два антитетична простора. У Савићевој комедији драмски подређена епизација је заступљенија почеком другог и трећег чина када се посредно, реалистички извештава о скривеној радњи. У Бранковићевој комедији издваја се техника епизације почетком трећег чина. Сазнаје се о временском протоку (један дан). За разлику од Савићеве, у Бранковићевој комедији далеко занатски умешније су театрализоване основне информације скривене радње само једном репликом (протекао дан, Маца се мења, мења свој став).

Миливој седи при столу и срче каву. Душан хода по позорници и пуши. Славко седи замишљен у наслоњачи.

Миливиој (*Славку*): Јучерашња сеанса већ показује успеха, баба се накинђурила.

(III, 1; 1903: 46)

Техника монтаже присутнија је у комедији *На леп начин*, јер ту има утицаја на подизање комичке напетости, преокрете у радњи. Повезана је са техником режије погледа. Монтажа у *На угледу* јавља се у комичким ситуацијама које се тичу карактеризације. Поред реалистички стилизованих дидасаклија, у Савићевој комедији присутна је и карактеризација ликова у персоналним дидасаклијама.

8.6. Систем препрека, драмских чворова

Не може се говорити о систему препрека паралелног заплета ових комедија, па ни о систему проблемских ситуација. Домирају проблемски чворови који се целим током радње потенцирају, а у одређеним примерима консекутивно развијају семантички сродне проблемске ситуације. Препреке нису одстрањене из ових комедија само им је структурна позиција далеко слабија.

Савићева комедија проблемском базичном ситуацијом окупља све ликове, нарочито брачне парове. Театрализација заплета појачава, а понегде преувеличава проблем комичке априорности, погрешног увида. Основни проблем љубоморе театризује се из четири различите, а значењски две исте позиције (ликови који прогоне и прогоњени). Заплет настаје на ситуацији кад Глишић затекне Илића код своје куће у разговору са женом, читању песме. Из његове параноичне позиције – прељуба је на делу, потом се проблемска ситуација усложњава кад открије да је то Костина песма и да је Коста украо тест (намера да га обори) следећа проблемска ситуација кад Глишић и Илићка подозриво гледају своје супружнике како се међусобно домунђавају. Ситуација се унутрашњом фокализацијом театризује из опречних позиција. Највећу комичку напетост има ситуација кад Глишићка и Илић затекну своје супружнике, који су у дослуху (Глишићка чак и глуми љубомору). Техника режије погледа и монтаже користи се и за потенцирање проблемске ситуације. Померањем унутрашње фокализације, из различитих углова театризује се проблем љубоморе – поглед љубоморног и поглед који трпи последице љубоморе. Тачке гледишта ликова којима се потенцирају, наглашавају проблемски чворови биће анализирани у склопу комичких ситуација.

Проблемски чворови у Бранковићевој комедији *На угледу* каузално су фокализовани на почетку радње и у завршној фази заплета. Први проблемски чвор представља несклад између жеља родитеља и синова поводом избора будуће младе. Проблем се покушава решити глумом, лудичким обрасцем (искушавање), који се потом компликује. Јавља се уједно и проблемска ситуација везана за тетку Мацу, њену нарав, и заљубљеност у покојног мужа (спиритизам). Почетком другог чина Миливој и Славко склапају погодбу – Славко ће му помоћи да узме Милесу, али да

га ослободи Мице, тј. да је уда за Вељка. Тетка Маца јавља се као препрека избору младих, јер је она утицала на избор, односно препупручила је девојке.

8.7. Аранжман сцена, ситуација

Како се паралелни заплети заснивају на линијама радње више субјекта очекивано је што је ситуацини аранжман некад симултан и сукцесиван. Сцене у експозицијама редовно су јукстапониране, док се током развоја, у зависности која се линија радње прати, сукцесивне или јукстапониране. У Савићевој комедији ситуације сегменти радње израстају на консекутивном низу сценских ситуација, које се аранжирају сукцесијом. Тако на пример, ђаци најпре одлуче да украду задатке - долази Глишићка - покушавају да се извуку - Глишићка их критикује - Коста флертује, показује песму. Потом се овај ситуациони низ наставља договором како се извући из неприлике - долази Глишић (критика) – рађа се идеја о позоришној представи. Унутар ситуација сегмената радње доминира техника-домино ефекта. Раст комичке напетости зависи и од прекидања консекутивног ситуационог низа премрежавањем монтажном техником (изненадна промена конфигурације доводи до покрета и преокрета).

У Бранковићевој комедији унутрашњи фокус прати Миливоја, па се током другог чина ритам заплета гради сменом сукцесивног и ситуационог аранжмана. Унутар ситуација сегмента радње не постоји тако чврста веза. Најпре нема много сценских ситуација, потом повезане су претежно сукцесијом. Али у кулминативним сценама другог и трећег чина (спиритистичка сеанса; сусрет Јоакима у улози Душана са „својим родитељима“) ситуације сегменти радње аранжирани су консекутивним низом сценских ситуација.

Премрежавање сцена и ситуација није густо као у другим типовима заплета, већ се овде акцентује аранжман паралелног развоја. Почетком трећег чина фокусирају се ситуација пометње, која даје импулс развоју. Миливоје је јавио Душановим родитељима телеграмом да дођу због уговарања свадбе што узнемири Душана премда игра улогу. Одатле се ситуације аранжирају јукстапозицијом и консекуцијом. Наредна јукстапонирана ситуација чини изненадни долазак правог

архитекте Јоакима. Одатле се развију две консекутивне ситуације – Миливојева интервенција (наметање улоге Јоакиму) и сусрет, упознавање са тетком Мацом и Десанком у улози просца Душана. Овај ситуациони низ прекида се јукстапонираном ситуацијом са мајором Вељком, препознавањем старих познаника и просидбом Маце.

Ситуације се у неким случајевима прекидају на свом врхунцу да би се потом наставиле након неког другог ситуационог низа, а у другим случајевима (више у Бранковићевој комедији) ситуације се или заокружују или се развијају само до активирања комичке напетости, па се онда премрежују. Ово је случај са доласком Јоакима и упознавањем са Мацом, која се прекида појавом Десанке баш у тренутку кад се повео разговор о богословији.

8.8. Комичке ситуације и комичка средства

Хумористичка театрализација Савићеве и Бранковићеве комедије заснива се на разноликим комичким ситуацијама. У основи свих комичких ситуација и средства налазе се ситуација априорности (*На леп начин*) и замена улога (*На угледу*). Комичка априорности основни је регулатор заплета (поред фигура), с тим што се унутрашњом фокализацијом претежно издваја Глишићев љубоморни/параноични поглед (већ од прве сцене).

Глишић: (...) Па жену да оставим саму! Чим се одмакнем, ево Илића. Па тек оно спадало, онај Коста! Тог ћу срушити на сипиту.

(I, 1; 1901: 61)

Чини се да је пропуштена прилика да се ситуација априорности развија техником грудве снега. Насупрот, комика се потенцира режијом погледа и монтажном техником. Померање перцепције лика, тражење кривца, јер постоји убеђеност да је жена неверна најбоље театрализује ситуација кад Глишић угледа како Илић чита песму његовој жени, па се и потом, током ситуације, хвата за контекст реплике. Читање стихова прати Илић анализом, ироничким, саркастичким коментарима.

Илић: (...) Но да видимо даље: „Да на путу моме расте росни бршљан и ковиље“. Еј, песниче мој, наићи ћеш ти мого пре на коприву и на чкаљ.

Глишић на средња врата.

Глишић (*стоји неко време, љутито за себе*): Аха, сад сам их ухватио!

Илић: (...) Уосталом, песма ми се почиње допдати.

Глишић (*ступи напред, намргођено*): А ко ти се почиње допадати?

(I, 7; 1901: 69-70)

Комичка ситуација инконгруенције, везана за лик, као и у Трифковићевој једночинки *На Бадњи дан* део је карактеризације Глишића. Најпре одбија да оде раније у школу да би заменио колегу, потом одлази, усвајајући директоров захтев као своју вољу.

Глишић: (...) Зар морам баш ја доћи? Ја...ја не могу доћи.

Сима (...) Али ако смем мислити, ја мислим, да би боље било да дођете кад већ нисте болесни

Глишић: Шта булазните којешта! Предомислићу се.

.....

Сима: Молим покорно... Дакле, доћи ћете, господине?

Глишић: Доћи ћу, јер ми је тако воља.

(I, 1; 1901: 60)

Сродне ситуацији априорности, нарочито јер из њих проистичу, јесу ситуације узбуне/пометње. Издваја се ситуација кад се тајно састану Глишић и Илићка, па почну да се осећају нелагодно, као да су они преступници такође а нарочито пошто их затекну супружници. Посебна је ситуација пометње која консекутивно следи из ситуације преваре монтажним поступком. У току крађе задатака, преписивања изненада се појави Глишићка. Ситуацијама преваре и комичких паралелизама (типови, сценски чиновни љубоморних супружника; крађе задатака) линија радње која прати ђачке несташлуке уграђује се у проблемски чвор заплета. Посебно се издваја вербално-ситуациона комика алогизма и игре улоге. Пошто затекну своје супружнике саме, Глишићка игра улогу љубоморне жене (емфаза, сузе, претња разводом). Упечатљива је комичка ситуација априорности,

кад Илићка дође и затекне супруга у друштву Глишића и Глишићке, из које консекутивно следи комички алогизам – Илић јој реплицира да није ту.

Илићка (*скрстила руке, улази лагно, Илићу*): Ту си дакле!

Илић (*окрене се, мирно*): Нисам ту.

Илићка: Ниси, да! Али одмах сам знала где ћу те наћи.

(I, 8; 1901: 72)

Цео заплет Бранковићеве комедије настаје на лудичком обрасцу - комичкој ситуацији замене улога. Исти комички поступак искористио је и у Нушић у комедији *Обичан човек*, чија је премијера била 1900. године, а своју комедију Бранковић је штампао 1903. године (премијера је била тек 1926). Комика игре улога прети да се у кулминацији отме контроли. Развијају се последично ситуације пометње, забуне, лажи најпре појавом правог архитекта Јоакима, затим у Душановом покушају да све обајсни Десанки. Комички врхунац ситуације пометње и забуне достижу у сурету Душанових родитеља са својим „сином“ Јоакимом. Ситуација забуне и алогизма услед игре улоге изрста на ситуацијама лажи и безразложног страха. Миливој се Јоакиму представио као шеф тајне полиције који је у потрази за револуционарима. и уплашио Толико се уплашивши, Јоаким, чак и кад је очигледно да је заменио идентитет, доследно се Душановим родитељима представља као њихов син.

Јоаким: (...) Ко сам ја?

Миливој: Ви? Ви ћете бити... Душан Протић, свршени богослов! Јесте ли ме разумели?

Јоаким: Јесам, молим понизно. Душан Протић – свршени богослов!

(III, 3; 1903: 51)

.....

Јоаким: Не. Ја сам.... овај... свршени богослов Душан Протић. (*Поп и Софија се загледају зачуђено*)

Поп: Оппростите – ко је господин?

Јоаким: Богослов Душан Протић!

.....

Поп: То, господине, није истина!

Јоаким: Није истина? Опростите, ваљда ће сваки човек најбоље знати ко је он!

.....

Поп: Али ја знам чији је Душан Протић! Он је мој! Он је – мој син!

Јоаким: Ва...ваш син?!

Поп: Да, мој син!

Јоаким (*забезекнут*): Хја! Ако је тако, онда сте ви чешњејши, мој отац! Молим вас ту је шеф полиције, господин куцулов! Он каже да сам ја Душан Протић – па, ја сам он. Пошто сам ја он, то сте ви мој отац и ту више нема апелате!

(III, 9; 1903: 61-62)

Хумористички успеле су комичке ситуације потискивања израсле на типској релацији зет – ташта (овде позицију таште заузима женина сестра). Савић мора да трпи Мацину тортуру, али зато даје одушка у кратким монолошким репликама, коментарима себе, ситуације, тетке. Комички учинак појачава се сменом гласног и тихог говора за себе као и коментара, а нарочито дијалогизацијом (цитирање говора, имитација).

Милка (*нагло устаје*): Тога, драги мој, неће бити! Ако она оде, одох и ја! (*Оде срдито у собу лево*)

Славко (*за часак гледајућ забезекнуто за Милком*): На концу крајева не бих баш ни бранио да оду до беса и они и сеанса (...) да се окане тог вековечитог: (пакосно) „Молим вас, не цупкајте ногом; молим вас, немојте пушити, немојте зевати“. Немој ово, немој оно; дође ми не друго, већ да ју... да ју... (*Из десне собе излази Маца одевена за излазак*)

Маца: Готова сам! Славко, ја идем, довиђења!

Славко (*љубазно*): Љубим руку, тетка; до виђења! (*Маца оде. Након што је Маца отишла*) Не! Нећемо више тако! Та матора мора напоље! (...)

(II, 1; 1903: 18-19)

Унутар игре улога издваја се комичка ситуација лажи. Миливоје као хвалисавац измишља своју биографију прилагођавајући је Мацином хоризонту очекивања (путовања, познаство са високим круговима, спиритизам). Веома је успела комичка ситуација (*не*)компатибилности. Ради се о ситуацији

карактеристичној за лудички образац кад лик глумом формира пожељан идентитет за саговорника чиме купује његово поверење, па му подилази делећи тобоже с њим иста уверења, а све у циљу исмевања или/и стицања неке користи. Театрализује се након ситуације причања (комика лажи, игре улоге/аутотетрализације) спиритистичка сеанса – призивање духа Мациног мужа, манипулација. Средство подвале овде је кључни мотив расплета. С обзиром да је од Славка добио основне информације о Маци и покојнику, Миливој вешто манипулише не би ли Мацу приволео да заборави на покојног мужа и уда се поново. Комику ситуације појачавају и Славкови коментари (говор за себе).

III СТРУКТУРАЛНО-СЕМАНТИЧКА ТИПОЛОГИЈА

1.0. ЛУДИЧКИ заплет

О лудичком заплету говори се кад елементи *позоришта у тексту* обухватају највећи део радње и главне ликове. У одређеним комедијама проблематичне структуре заплета и колебљиве спољашње фокализације, као што је случај у Јевтићевој комедији *Четири милиона рубаља*, није најјаснија структура лудичког заплета. Наиме, елементи позоришта у тексту постоје, нису аутономни, али нису ни главни чинилац заплета.

Лудички заплет може се обликовати и након иницијативне ситуације, прве фазе кад се већ успостави препрека или дефинише или открије проблемски чвор (*Француско-пруски рат*). Још једном треба указати на разлику између *позоришта у тексту* и лудичког заплета. *Позориште у тексту* може се јавити, и то најчешће у форми драме у драми, којом се разрешава проблемски чвор, ређе пререка. У том случају драма у драми је део другог типа заплета. У Јевтићевој комедији *Четири милиона рубаља* драма у драми конституисана је у последњем чину у кулминативној сцени. Игра се улога осмиромашеног милионера који се тобоже

послужио сплетком не би ли сазнао да ли има рођака у Србији, спремних да га издржавају. Ова драма у драми разликује и режисера и глумца – обе улоге припадају једном лику. Драма у драми овде разрешава проблемски чвор. Игром треба да се заблуделе личности доведу до спознаје да није све богатство само у материјалности/новцу. Иако се током развоја, не највештије фокализованог, заплета пренаглашва проблем и тек назначава лудички образац, не може се спорити типолошка категоризација. Насупрот томе, драма у драми у Савићевој комедији *На леп начин* средство је разрешења судског заплета. Иако је метатеатралност иаманентна лудичком заплету, сама није довољна. Тако се у расплету *Избирачице* Малчика обраћа публици, односно лик који тумачи своју улогу у радњи, коментарише поступке. Ради се о комедиографској конвенцији која је наслеђена из римског позоришта (облик лудизма).

Постоје такође и сложенији примери семантике кад се лудички принцип открива у експозицији као (не)вољни чин лика режисера.

Лудички заплет јавља се у следећим комедијама: *Француско-пруски рат*, *Пола вина, пола воде* (Коста Трифковић) главни заплет *Подвале* (Милован Глишић), *Проводације*, *Игра ватром/Неће да се противи*, (Милан Савић), *Лена була* (Илија Вукићевић), *У резерви*, *Преки лек*, интеграциони заплет *Максима* (Мита Калић), *Госпођица као сељанка* (Милорад Поповић Шапчанин), *Божји суд на Медином брду* (Милун Ибровац), *Љубомора* (Светозар Ђоровић), *Ноћ иза кулиса* (Милутин Чекић), *Четри милиона рубаља* (Стеван Јевтић), *Мандарин*, *На угледу или муж преудао жену*, *Међу официрима* (Лукијан Тривунов Бранковић), *Дорђолска посла* (Чича Илија Станојевић) и *Капетан-Пантелијина посла* Тодор Љ. Поповић).

1.1. Позориште у тексту

Драмски текст није независан од позоришне уметности. Будући писан за сцену и прилагођаван сценским условностима, драмски текст присваја одређене позоришне форме, изразе, поступке. Ради се о процесу који се може пратити од античких времена. Нарочито су присутни трагови позоришне праксе у комедији. Вишеструки статус драмског текста (намењен читању, извођењу) некад се

потврђује и окамењивањем импровизације. Рецимо у римској комедији (позориште игре) гумачке импровизације записане су, али нису фиксирани, јер свако извођење отвара могућност надградње и/или потпуног ослобађања глумачке сценске импровизације. Зависно од поетике у драмским текстовима затиче се метадрамска распоућеност ликова (иступања ликова, парабаза), *драма у драми* као и коментарисање ситуације и ликова у форми директног монолога упућеног читаоцима/публици. Метадрамски поступци иманентнији су комедији која имплицитно наглашава моменат представљачког (конфронтација са начелом вероватности, активирање поступака преувеличавања) и претпоставља присуство публике. Посебно се издаваја глума и игра. Није свако вербално и физичко прерушавање глума, већ само оно које укључује идентитетску игру. Релистичка поетика будући да је тежила референцијалном моделу, посредно је актуализовала глуму као иманентни чин интеракције који се препознаје у активностима претварања (у најширем смислу) и игре/манипулације. Неодвојиве од глумачког обрасца су преваре и подвале, које су такође иманентне комедији. За позориште у тексту нарочито је карактеристично јављање фикције у фикцији, односно другостепене фикције (секундарни свет, свет игре, маште ликова) у првостепеној (примарни свет текста, радње)

О позоришту у тексту писао сам опширније (Пејчић, 2012: 23-36), а овде ћу детаљније размотрити театарност театра и театарност живота. Посредством глуме и игре *позориште у тексту* се може препознати и на основу два главна тематска приступа које оне образују – театарност живота (свет текста имплицира сценски модел, *Госпођа министарка*) и театарност позоришта (иманентни приказ сцене где се актери откривају као „прави“, професионални глумци). Жан-Мари Шефер расправљајући о учинцима фикције (2001: 37), подвлачи разлику између стапања (пропустљивости границе између фикције и стварности) и уношења (моделизације стварности према фикцији). Ефекат уношења одговара појму театарности живота. Шефер указује на прожимање живота и уметности, тако што живот у уметности „подражава само што ова (већ) подражава од живота – који са своје стране не престаје самог себе да подражава“ (2001: 38). У случају *театарности живота* конципира се реалистички свет у којем се препознају

подражавалачки елементи позоришног фикцијског модела. Такав комички свет првостепене фикције кореспондира са метафикционалном равни (фикционалном моделизацијом).

У реалистичкој комедији чешћи су примери *театралности живота* и то не само у лудичком заплету. Ради се о ситуацијама других заплета где свет ликова и њихови односи кореспондирају са сценским моделом. Поред дијалогичности издвајају се сви они елементи позоришта у тексту који помажу обликовању радње у позоришном кључу. Индикативан је пример судског заплета Савићеве комедије *На леп начин*. Развој заплета подробно театрализује два брачна пара и проблеме због љубоморе у шта се увлаче и ђаци. Гимназисти на сцени унутар куће глумачки карикирају љубоморног професора и љубоморну жену другог професора, док су публика оба брачна пара и школски фамулуси, чији је задатак и да шпијунирају по налозима љубоморних супружника. Намера ђака је да путем глумачке игре, представе исмеју најпре свог професора, затим и да сатирички обраде проблем љубоморе. Овде „лечење“ од љубоморе, уз помоћ игре удавајања/огледања и метатеатралних и метафикционалних искорака театрализује утицај другостепене фикције на првостепену у расплету. Одлично је нађена тачка пресека – шта би било кад би супружник умро. Снага емаптије ликова глумаца доводи до спознаје и пресељава се катарзично и на ликове у публици.

У лудичким заплетима махом се бирају оне животне ситуације које ће одговарајућом драмском фокализацијом и театрализацијом кореспондирати са позоришним моделом. Упечатљив је пример друге Савићеве комедије *Игра ветром* (*Неће да се противи*, прва верзија) где наглашена емоционалност, емфаза конотира позоришни израз.

Метатеатрална располућеност ликова изузетно је ретка у комедији српског реализма⁹⁰. У проторелистичким комедијама сведочи о утицају класичног комичког наслеђа, а у комедијама зрелог реализма с почетка 20. века сигнализира артифицијелност модерне драме. Међутим, метатеатрална располућеност није

⁹⁰ „Ужој сфери самосвести дела припада метатеатрална располућеност лика на део који остаје у својој улози и у свету драме, и на други који из улоге и света драме иступа да би коментаром опоменуо гледаоца или читаоца да ово што чита или гледа није никакво спонтано, свакодневно збивање, него уметничка творевина.“ (Милутиновић, 1994: 9)

необична у драми у драми, као искорак ка првостепеној фикцији. Облик метаатралне располућености може бити и говор за себе, који, како је већ истакнуто, на основу семантике реплике гравитира ка говору у страну. Кокетовање с публиком, нарочито у комедији било је живо и у реалистичком позоришту.

С друге стране *театралности позоришта* иманентан је метадискурс и приказ представе, процеса стварања. Театралност позоришта може откривати системе режије, глуме (реалистички, семнtimentалистички стил) као у комедијама Мите Калића *Максим* и Милутина Чекића *Ноћ иза кулиса*.

Различити су облици позоришта у тексту, глуме у првом реду у градским, варошким и сеоским срединама, стога ће се одвојено испитивати у наредним поглављима.

1.2. Глума

Препознају се у овим комедијама три облика глуме, који се у варијацијама јављају зависно од радње заплета (аутотеатрализација, креирање имагинарног идентитета, присвајање идентитета). За све лудичке заплете карактеристична је аутотеатрализација. Аутотеатрализација укључује све оне случајеве кад лик жели да створи одговарајућу слику о себи. Код овог облика глуме није реч о стандардном игрању улоге/присвајању туђе или друге персоналности, већ о реторичком показивању, позирању, „самоприказивању“ (имагинарна, пројектована, идеална персоналност – не само како лик види себе, већ и какав би хтео да буде). У тим случајевима лик истиче своје врлине, способности. Посредством аутотеатрализације издвајају се два подтипа. Први - лик игра улогу где стрелица жеље може да буде различито мотивационо усмерена, или да посведочи о новој ситуацији у којој се налази (Живка као министарка) или, а ту је главно средство лаж али и уобразиља, кад се лик, иначе безначајан, приказује, представља као значајан, важан, угледан, способан – варира типске одлике класичног актера хвалисавца (Хљестаков у *Ревизору*, Срета у *Народном посланику*, Агатон у *Ожалошћеној породици*, Арса у *Власти*). Овом задњем примеру прилично је сродан други тип аутотеатрализације који се такође ослања на класично

комедиографско наслеђе – исмевање професија. Обично такав лик своје звање/занимање (код Нушћа представници власти) глумачком уобразиљом настоји да прикаже као нешто фундаментално, од егзистенцијалне важности за заједницу (Пејчић, 2012: 23-36). Из аутотеатрализације развија се *креирање имагинарног идентитета* прилагођеног очекивању других. Глума Стеријине Феме излази из технике аутореатрализације и сведочи о новом идентитету (нарочито током експозиције). Јавља се на крају и *присвајање или коришћење идентитета* конкретне личности/улоге (божији изасланик, *Божији суд на Мендином брду*). У тим случајевима ретка је идентификација (стапање), већ се техника глуме заснива на дистанцирању. Такође редовно таква глума служи превари, подвали. Кад је реч о присвајању улоге, ради се о посебним случајевима кад лик игра одређени кодовану улогу варалице, слуге, љубавника.

Различити су облици глуме и лудичког заплета у зависности од комичког света. У фолклорним комедијама, односно у комедијама у сеоском амбијенту прилично се разликују начини глуме од комедија у градској средини. Стога ће већа пажња бити поклоњена Глишићевој *Подвали*, јер фокализује градску/варошку и сеоску средину.

Индикатори који указују да је *позориште у тексту*, односно да ликови глуме, у првом реду су дидаскалије. Извесним уплитањем у радњу, усмеравањем читаочеве рецепције (раз)открива се уједно и епска позиција театрализатора. Важност функције дидаскалија у *Подвали*, као привилеговане позиције театрализаторовог гласа, лако је уочити уколико би се пантомимичне, персоналне дидаскалије: „чинећи се, правећи се, бајаги“ (чиме се недвосмислено сигнализира читање) пренебрегнуле приликом тумачења. Ипак, ни у том случају не значи да би семантика радње ликова, њихова глума остала нужно недефинисана. Довољно је сетити се, на пример, да Неша није адвокат, али да се као такав представља Живану⁹¹. У дискурсу ликова указује се и на њихову самосвест у односу на

⁹¹ У вези са изведеном дихотомијом у уводном делу студије (театралност – театрализација) на овом месту може се издвојити фигура *театралности* чији је носилац адвокат Вуле, и *театрализација* која се препознаје у радњи, глуми адвоката од стране Неше. Док је позиција и концепција Вула у свету текста унапред дефинисана од стране театрализатора као неодвојиви део идентитета, Нешина театрализација, самим тим и концепција лика, сугерише артикулацију више идентитета у „свесној“ аутотеатрализацији.

театрализацију. Смиља у исповедној монолошкој реплици експлицитно саопштава читаоцима/гледаоцима да се претвара/глуми (IV, 1), такође и Неша посредством исповедног монолога антиципира своју глуму пред Пупавцем (II, 10).

У *Подвали* се јасно диференцирају две групе ликова који су носиоци опречних ставова. На једној страни су „глумци“: Неша, Пупавац, Смиља, па и Нера и Петко као персонификације неморала, непоштења, таштине, покварености, с тим што за овакво атрибуирање Петка не постоје недвосмислени докази у тексту, па ће се његов вид глуме посебно анализирати. Другу скупину чине ликови носиоци патријархалног етоса које одликује неисквареност, поштење, доброта: Ранко, Милка, Драга, Живан, Стана, Вуле. Оваква црно-бела поларизација ликова недосмислена је у расплету комедије (кажњавање криваца насупрот награђивању праведних).

Глума, за главни заплет кључних ликова, Неше, Пупавца и Петка различито је текстуализована чиме је постигнута извесна динамика у театрализацији ликова. Теоретски за комедију карактеристична су два гранична поступка. Један је – присвојен имагинарни идентитет од стране одређеног лика што припада предрадњи, драмској причи, па се глума у току радње оправдава или разоткрива (Стеријина Фема). Други – прихватање идентитета у току радње коју иницира други лик (нпр. ласкањем). Глума се у *Подвали* креће између ових рубних поступака. Нешина глума је мотивисана двојачко: нуждом услед губитка посла и биографијом (склоност превари, спрдњи). Присвајање идентитета од стране Неше ниуколико не сигнализира стапање са улогом; глума се само манифестује као средство и иманентна је чиновима подвале и преваре. Подвала не мора нужно да узрокује материјалну корист, док превара чешће да⁹². Неша вара Живана да је адвокат и уједно му подваљује том преваром, али акценат је у тој ситуацији на превари (I, 4). Предочена самосвест лика, односно да лудичка форма не влада Нешиним поступцима запажа се у његовом односу према другим ликовима кад не

⁹² Овде изведено разликовање преваре и подвале полази од М. Московљевића: „*Подвала* – превара, подметање нечега неистинитог, обећање нечега што не постоји; *Превара* – 1. лажно представљање нечега, довођење у заблуду ради неке личне користи (синоним – обмана), 2. неиспуњавање обећања.“ (Московљевић, 2000).

иступа као „прави адвокат“. Међутим, и у тим другим моделима интеракције присутан је један вид театрализације (глума пред Нером и Пупавцем након одлуке да се освети обома). Глума иначе једним делом сугерише нестабилан идентитет, измештеност у сферу имагинарног, а у свету текста и у сферу другостепене фикције. Кад је реч о Неши, да се ради о нестабилном или угроженом идентитету приметно је узму ли се у обзир подаци из исповедног/биографског монолога (неуспешно школовање, честа промена посла и места становања, незадовољство због личне неостварености, сукоб са ауторитетом, раскорак између жеља и могућности).

И Пупавчева глума је средство првобитно преваре (дописивање потраживања), а потом и подвале која је такође усмерена ка Живану као објекту. Стилизација глуме већ је добрим делом изведена карактеризацијом, односно дефинисањем делатности/занимања – трговац (и зајмодавац)⁹³. Структура Пупавчеве монолошке аутотеатрализације на основу информативног и приповедног потенцијала није далеко од приповедне истанце у, рецимо, Глишићевим приповеткама. Сазнаје се да се Пупавац уз помоћ „каишарења“ и злоупотребе трговачког тефтера олако обогатио. Уједно је остварен и индиректни контакт са читаоцима/гледаоцима (супротно Нешином монологу где је у дидаскалији назначена метатеатрална располажућеност лика).

Пупавац: (...) Па да видите како пара фино расте !(...)

(I, 5; 1963: 23)

Фалсификовањем Живановог дуга антиципира се потоњи чин преваре. Мотивацијски сигнал важан је јер реч непосредно прелази у деловање (наговештај фалсификовања тефтера, потом и сценски извршена радња), чиме се коституише и драмска ситуација.

Док Неша глуми адвоката али и проводацију, Пупавац поверљиву особу, Живановог пријатеља, Петкова глума гравитира ка аутотеатрализацији Моћи. У сценском увођењу Петка одступа се од приповедног/биографског монолога и прибегава ситуационој театрализацији лика. Околност да привремено замењује

⁹³ Трговци (приказани и као зеленаши) у Глишићевим приповеткама нипшто не конотирају атрибуте поштења и искрености.

начелника, односно да привремено преузима начелникове ингеренције, Петко користи да нарочито пред писаром (Видак) театрализује власт. Идикативно је у том погледу помоћниково виђење хијерархије власти (што виши чиновник, то касније долази на посао, с тим што начелник и не мора да се свакодневно појављује). Однос према власти дефинисан је и избором „званичних новина“ за читање. Коментарима сугерише начин свога управљања (хапшења свих који не раде, који иступају против власти). Најпре театрализује моћ/утицај да би потом могао легитимно да је (зло)употреби у личном обрачуна са Нешом (радња оквирног заплета)⁹⁴. Петкову аутотеатрализацију индиректно подупире Видак полтронским односом. Лудичка варка делимично влада Петком и његова глума веома је близу првог граничног типа (присвојен имагинарни идентитет што припада предрадњи, а у току радње се открива, мотивацијски поткрепљује). Међутим, попут Неше, у интеракцији са другим ликовима, у првом реду Вулом, Ранком, Нером, Сретеном, не театрализује свој утицај и моћ све до завршне сцене комедије.

Глума као систем интеракције и средство манипулације запажа се и код Смиље и Нере. Смиља вара мужа у погледу правих осећања према пасторци (обмањује истовремено и Милку), па својом активношћу доприноси позитивном/веселом разрешењу интеграционог заплета (веридба). Смиља је уједно и једини лик у комедији који се исповеда да глуми, односно да се претвара. Док Смиљина говорена радња прелази у говорну радњу (мењање односа, преусмеравање радње), код Нере такав прелаз изостаје. Нерина глума не излази из круга подвале и сплетке, а активност без последица по односе између ликова (Стане и Смиље најпре, али и Милке и Драге). Конструкција интриге (Станина тобожња намера да за Ранка уда своју кћер, Милкину најбољу другарицу) нема одјека у радњи и служи за илустрацију Нериног карактера.

Глума као средство интеракције ликова служи за анегдотски конструкт. Може се успоставити ланац активности: подвала као намера > глума као средство > циљ = корист. Другим речима, глума је у свету *Подвале* имплиците средство комуникације негативних ликова (пандан им се може наћи у прози) и тенденциозно

⁹⁴ Сличан модел запажа се и у Нушићевом *Сумњивом лицу* где се такође власт инструментализује (лична корист, напредовање у служби).

је употребљена у карактеризацији – театрализовани као подли, лицемерни, притворни, неморални. Прибегава се различитим стратегијама театрализације од идентитета до осећања. Неша глуми адвоката и проводацију. Пупавац глуми Живановог пријатеља, потом театрализује своја осећања. Смиља, такође, театрализује приврженост. Петко театрализује себе као власт присвајајући безлични идентитет власти/моћи. Занимљиво је да адвокат, трговац, маћеха као чиниоци театралности, изоловано посматрани, управо конотирају лицемерје/претварање.

Ако је говорни чин имитативног карактера на шта скреће пажњу Џонатан Калер⁹⁵, онда и дијалогизам и управни говор додатно поткрепљују тезу о глуми ликова (део глумачког чина, не треба заборавити, је и имитација). Репродуковање говора у тексту обележено је наводницима, а у инсценацији променом тона. Код Глишићевих ликова цитирање сопственог (чешће) и туђег (ређе) говора служи као потпора сопствених ставова. Театрализација туђег говора, такође, активира епско посредовање информација и немизаценских ситуација. У *Подвали* дијалогичност је присутна у првом Нешином монологу (глас катикете и приповеданог ја), док се управним говором, самоцитирањем, служи највише Живан („Кажем ја њему, Зовем га“). Издвајају се две ситуације у којима је облик управног говора драмски употребљен. Неша као лик режисер глумећи проводацију пред Пупавцем (III, 5) театрализује Милкин „говор љубави“. Цитирање фиктивног Милкиног говора има (поред спрдње) недвосмислен циљ – подстицање жеље, амбиције⁹⁶ код зеленаша, па самим тим и господарење/управљање Пупавцем.

НЕСА: (...) (*Поверљиво*) Али она њима: „Вула, за Вула хоћу – ни за ког другог!“

(III, 5; 1963: 66)

У фолклорном моделу света нема места за оне активности које одступају од искрености, врлине, односно нема места за глуму и зато ликови-глумци морају

⁹⁵ „У ствари, у извесном смислу сви говорни чинови су имитативни. Извршити неки говорни чин значи имитирати неки модел, уживети се у улогу некога ко врши баш тај говорни чин. (...) Што је тај чин формалнији, то лакше увиђамо ту основну истину.“ (Калер, 1996: 19).

⁹⁶ Подсећања ради Пупавац у Милки најпре види њен мираз, а не треба пренебегнути ни мотив покондирености, јер Милка је „варошанка“.

бити кажњени. Када се глума и јави код тзв. позитивних ликова (добродушних, правичних), она се „брани“ мотивацијом, побудама које не иду даље од безазлене шале, или се оправдава тиме што се глуми прибегава зарад племенитог циља, поштене намере какав је случај у *Два цванцика* (хватање лопова). На овом месту осврнуо бих се и на још једно важно питање којим се критика бавила. Реч је о Живановом неповеревању брату, односно слабости мотивације⁹⁷. При пажљивијем читању може се открити да се из истог разлога (застој комуникације) и сам Ранко љути на Живана, а нарочито због тога што га није одмах обавестио да је квита украдена. Тек у кулминацији комедије Живан индиректно одговара брату наглашавајући да га је било срамота⁹⁸. Није редак случај да се уместо откривања питања која поставља текст од стране критике отвара питање о вероватности. Проблем вероватности Женет следећи Сорела помало духовито оспорава: „(...) оно што сваки писац у потаји мисли: на вечно питање *зашто?* критике опседнуте веродостојношћу, прави одговор је: *зато јер ми је било потребно* (1985: 115-116).“ Ако се ипак постави питање да ли и Живан (макар и делимично) глуми, може се доћи до извесног одговора. Најпре се запажа да је ка његовој радњи (парничење, задуживање) управљена сатира на сељаке. Не само да нема доказа да је Живан жртва свог комшије (једини гарант истинитости јесте Живанов дискурс - цитирање свог, али не и Перовог говора), већ је и образлагање оптужбе комично (сеоски пас одгризао овци реп услед чега је она касније угинула). Ако и постоје недоумице у вези са оптужбом, разуверавамо се у оном делу кад Живан тражи симболичну одштету, тек да „учини“ комшији (на сличан начин ће и Живану „учинити“ Пупавац приликом састављања облигације). Откривши своје скривене намере Живан уједно детеатрализује себе као жртву.

ЖИВАН: (...) Нек памти поганац кад се судио са Живаном Кесерићем!

(I, 4; 1963: 22)

Будући да прибегава глумачком обрасцу, ни Живана не мимоилази комичка кривица – кажњен је исплатом првобитног дуга који је достигао чак осамдесет

⁹⁷ У литератури се редовно поставља то питање. Видети на пример: Марјановић, 1987: 30-33.

⁹⁸ Зашто Живан није одмах све поверио брату? Зато што би га Ранко одвратио прво од парничења и задуживања или потом од даљег процеса? Зато што се суди са првим комшијом? Зато што је и Живан некад комшији нешто „натрунио“ па то није узео у обзир кад је одлучио да га тужи? Нема експлицитних одговора, они су у домену претпоставки, питања која поставља текст.

дуката. У *Подвали* се одатле запажа и извештан промењен однос Глишића према сељацима који се задужују и парниче.

Колико се глума скрива на интерном, толико се разоткрива на екстерном комуникацијском нивоу. Управо та привилегована позиција читалаца/гледалаца у комуникацијском систему представља један од стожера комике. Глума се наговештава деловима монолога који наизменично заузимају рубне позиције сцене (почетак и крај) или монолошки искази служе за демаскирање (Смиља, Нера) у својству коментара на претходну ситуацију, сусрет или ситуацију у којој се лик налази (Смиља). Динамика коментара запажа се и у традиционалном поступку – *говор за себе*. Говор за себе поред интимног размишљања лика сведочи и о искакању из улоге, посебном виду метатеатралне распоућености.

Ако се за друге ликове-глумце може категорички тврдити да нису у власти лудичке варке, Петкова аутотеатрализација се у доброј мери креће ка стапању са маском. У сцени са писаром Видаком (III, 1) Петко пренаглашава званичну/службену форму власти, коју упија у себе, затим и своју извесну квалификованост. Због одсуства начелника помоћник је привремено заузео његову позицију. Фокализован најпре у ситуацији комичне аутотеатрализације (он је сад неко ко све *зна* и о свему *одлучује*) потом се у завршној сцени помоћникова театралност ауторитета локалне власти доказује у интерној радњи. Употреба службеног дискурса власти, уз јавно саслушање и хапшење, конотира позоришни чин – театрализацију Моћи/Власти. Међутим, театралност Петковог ауторитета доводи се у питање већ приликом сусрета са Пупавцем (IV, 12). Очит је раскорак између говореног и говорног чина (претња да ће ухапсити сваког ко је беспослен, остаје само претња) све до расплета када се у његовом сценском чину препознаје поступак *deus ex machina*. Поступак *deus ex machina*⁹⁹ јавља се и приликом преусмеравања правца развоја интеграционог заплета (ситуација када је Ранко убеђен да неће бити ништа од његове прошевине) посредством Смиљине глуме.

⁹⁹ Жолковски се посебно бавио улогом „строја“ у тексту: „Kulminacija je najobičnije predstavljena u nekom povratnom preplitanju zbivanja, tako da zbivanje ide najprije u jednom pravcu (npr. na lošiju stranu), i sa najviše točke tog zbivanja otkriva se da je upravo zbog toga osiguran suprotan ishod – neki sakriveni stroj stvara efektan povrat događaja.“ (1978)

Смиља је иначе једини лик чија глума не иницира одређени облик испаштања/казне. Њена амбивалентна позиција у радњи – противник који делује у складу са активностима помагача – показује да глума у патријархалном свету, иако је побуда супротна, може бити друштвено прихватљива захваљујући циљу који се њоме остварује (венчање Милке и Ранка).

Најчешће у комедији кад се посеже за преваром, подвалом, интригом као средством за остваривање одређеног циља, лик који трпи превару, подвалу обично је неинтелигентан (често и пасиван) што је неопходно за учинак комичког. Међутим, уколико је техником карактеризације пренаглашена инфериорност позитивно атрибуираног лика угрозиће се учинак комичког као што је то случај у сценама са Живаном, али не и са Пупавцем као објектом Нешине подвале.

Већ у преосталим комедијама *Божји суд на Мендином брду* Милуна Ибровца и *Госпођица као сељанка* Милорада Поповића Шапчанина лудички заплет обликован је поред аутотетрализације и присвајањем идентитета. Између ових комедија разлика је у облицима светова. Док је у Шапчаниновој комедији (драматизација Пушкинове приповетке) театрализована руска сеоска властела, у Ибровчевој се театрализује српски амбијент са извесним променама унутар патријархалног света. Лудички заплети заснивају се само на глуми једног лика (Милија, Лизавета).

У *Божјем суду на Мендином брду* глума се иницира жениним неверством. Психолошком мотивацијом најавиће се синопсис игре (раније је театрализовано Перкино сујеверје, лаковерност, неинтелигенција). Смишљајући на сцени сплетку/представу коју ће извести, Милија распирује женину љубопитљивост (зашто је кмет окупио домаћине) наговештајем да је још нешто поручено на збору. Градирањем комичке напетости припрема се ситуација да Перка поверује у вест да ће сићи божији изасланик који ће саслушати незадовољне жене и раставити их од мужева. Почетком другог чина Милија игра улогу божијег изасланика (присвајање идентитета), вербално и физички маскиран, назначено сведеном персоналном дидаскалијом („огрнут у бели чаршав, од кучине му је коса и брада, седи у ракљама и ћути“). Након те ситуације погодбе (задатак да у наредних четрдесет дана двори мужа након чега ће наводно ослепети и оглувети) Милија излази из улоге пред

пријатељем, па идентитетску игру смењује аутотетрализација (глуми постепену занемоћалост, губљење слуха и вида) и цео лудички заплет заснива се на његовој глуми и режији. Елипса се активира да нагласи тобожње погоршање здравственог стања, односно промене у глумачкој радњи. Уверљивост реалистичке глуме наглашена је у ситуацији искушавања кад му Перка маше усијаним говојћем испред очију.

За успех подвале, глуме/представе важан је систем мотивације, односно припрема одређеног развоја карактеризацијом. Тако је експлицитно-непосредном карактеризацијом откривена Перкина наивност (веровање у природне знаке), неразборитост, затим опседнутост разводом, заљубљеност. Поред експлицитно непосредне карактеризације Милије (сценска радња, монолог) јавља се и карактеризација са стране из Паунове тачке гледишта (вештак, веома интеллигентан). Позивање на гласине треба да потврди несумњивост тврдње. Изабрана је ситуација која ће мотивисати ову карактеризацију са стране (Паун је дошао да се пожали на своју муку, јер му је жена немирна).

Паун: Ти си велики ђаво! – Не замери! Знаш, тако се вамо по селу говори, а и знам те, вала! Свему се довијаш како нико не уме! Па, ко реко' – 'ајд да идем њему, можда ће се он и овом мом јаду довити.

(II, 5; 1994: 32)

Милијина глума се не маркира у пантомимичним дидаскалијама театризаторовим сугестима, као што је то случај у *Подвали* (чинећи се, правећи се). На крају првог чина Перкин рефлексивни монолог гравитира ка метатеатралној распоућености лика, преко обраћања женама.

Перка: (...) Мендино брдо није тако далеко, а неће ме ништа коштати! Скеларине нема да се плаћа! – Да одем, сестре, да и то чудо видим! (...)
(I, 7; 1994: 22)

С друге стране Лизаветина глума у *Госпођици као сељанци* иницирана је знатижељом да упозна младог комшију Алексија Берестова (нису се срели од детињства) и проблемским чвором (очеви су у великој завади). Глума почиње као игра (прерушавање у сељанку) да би се развојем осећања међу ликовима маска сељанке јавила као идентитетски проблем. Због изненадне посете Лизавета, да би

се сачувала од препознавања, маскира се у надобудну госпођицу (аутотеатрализација). Костим и маска важна су средства глуме. Лизавета приликом сусрета са Алексијем присваја биографију праве сељанке Акулине, што ће, будући да је Алексије заведен, касније покретати низ комичких ситуација и забуну у личности (Шабачкин се чуди Алексијевом избору, јер је права Акулина непривлачна). Лизавета је апсолутни господар игре, будући да зна ко је Алексије, лако спречава његову евенуталну игру (жељу да маскира свој социјални статус). Међутим, бранећи се од загрљаја Лизавета на тренутак испада из улоге, одавши се узвишеним стилем, лексиком која није својствена сељанкама. У дидаскалији се назначује свест театралног искорака. Вештина игре препознаје се и у импровизацији, коришћењу непредвиђене ситуације (оправдава познавање виоског друштва, манира). Овом ситуацијом игре избегава се стереотипна карактеризација сељака.

Лизавета (*приметив да је испала из роле, поправља се*): А као зашто бих ја мора бити глупа и непросвећена? Зар ти мислиш да никад нисам била господском конаку? (...)

(II, 3; 1992: 41)

Аутотетрализација Лизавете као господске кћери инспирисана је Алексијевим писмом који се жали Лизавети/Акулини да отац жели да га жени. Алексијева етичка тачка гледишта ослоњена је на гласине стога је изузетно негативно вредносно обојена атрибуција („нашепурена кокета, бенаста каћиперка“). Лизавета користи такву (понуђену) перспективу да глумом одговори очекивању, уједно и да се сачува од препознавања.

Лизавета (*поклони се достојанствено... Обучена у одело из почетка овог века, врло драстично. Косе увитечене чудновато. Лизавета набељена прахом, намазане усне црвеном помадом, два младежа велика вештачка. Маши великом лепезом*)

(III, 11; 1992: 76)

Током ситуације посете Лизаветина игра је сигурнија, нема искакања, већ наглашава улогу размажене девојке. Тек након што су гости отишли/побегли јавља се метатеатрални искорак (задовољство због одигране улоге). Међутим, улога се

подрива знањем другог лика (Шабачкин открива обману Берестову). Комичка напетост расте поновним сусретом са Алексијем сада у улози сељанке Акулине кад му тражи да јој прича како је било у гостима. Доминација другостепене фикције доводи у питање процес демаскирања, односно како ће Алексије реговати кад сазна истину. Напетост се градира игром идентитета – у кога је Алексије заљубљен.

Примери глуме ликова у комедијама из градског, варошког света далеко су бројнији и разноврснији, нарочито у текстовима из деведесетих година и у годинама на почетку двадесетог века. Такође већи је број ликова који посежу за глумачким изразом. Овде се срећу примери аутотеатрализације као одговор на неповољну ситуацију. У Трифковићевој једночинки *Француско-пруски рат* изненадни развој свађе млади прекидају глумом расправе својих родитеља (техника миметизације), имплицитно карикирајући политиканство, острашћеност супротстављених страна. Глумом се уједно пародирају романтичарски јунаци (емфаза, занесеност идеалом). Игром се исмева намера и једног и другог оца да убеди супротну страну у исправност свог мишљења. Комички се театрализује последица ниподаштавања другог, другачијег у идеолошком, статусном и егзистенцијалном смислу. Игра се најпре интерно договара, наговештава (техника утишавња дијалога). Убедљивост игре (намера да оду на ратиште) трезни заблуделе ликове и враћа равнотежу у грађанску свакодневицу.

Аутотеатрализација која укључује уједно и имплицитно исмевање професија, какво је присутно у Нушићевим комедијама са темом власти, јавља се овде поред *Подвале* (Петко) и у комедији *Капетан-Пантелијина посла*. Слично Нушићевом Јеротију и Пантелија приказује, као и полицијски апарат своју способност, вештину пред другима/глумцима, а потом и током потере. Паја кукавичлук правда опрезношћу, а Пантелија хватање хјадука/глумаца у телеграму министру преставља као подвиг. Као и Јеротије, саставља писмо док још није утврђен идентитет ухапшених. Разлика је у томе што Пантелија успева да спречи слање телеграма. Комична је нарочито Пантелијина вербална имитација жениног пребацивања (дијалогизам). Прока, који попуњава фигуру окидача својим држањем, ћутљивошћу, аутотетрализацијом своје важности, нарочито обављеног задатка (видео хајдуке), распирује капетанову машту. Овде приповедно

стилизоване персоналне дидаскалије недвосмислено маркирају аутотетрализацију (ток мисли, примакнутост лику).

Прока (*Свестан свога положаја у овом тренутку са пуно достојанства седа на канабе, и гордо узима цигару*)

(...)

Пантелија: (...) А где их виде? Да ли где далеко или где онако близу? А? Велиш близу?

Прока (*Пошто тргне неколико димова, важним и тајанственим тоном*):
Близу! Ете, много близу.

(I, 13: 2000: 33)

Бројнији су примери *креирања идентитета и присвајања, коришћења идентитета* конкретне личности, улоге. Најједноставнији су облици *присвајања идентитета* замене улога (господар – слуга) због искушавања одређеног лика. Нарочито је ову ситуацију користио Марвио, а код нас Трифковић у једночинки *Пола вина, пола воде*. Припремање улога редовно се сценски најављује и симултано се одвија прерушавање (један пар на сцени, други иза). Метатеатрални искораци у говорима у страну (кокетовање с публиком, тражење подршке) редовно је у овом типу глуме (супротно захтевима реалистичке поетике). У Трифковићевим комедијама чешћа је метатеатрална располућеност ликова него код других аутора. Некад присвајање идентитета може бити само у комичке сврхе – исмевање одређеног лика, без већих последица по расплет. У Савићевим *Проводацијама* Веселин имитира мајчин глас (Радићка) иза сцене не би ли исмејао просца Илију. Присвајање идентитета преко имитације јавља се и у Калићевом *Максиму* (глумци подражавају тетка Лојду, послужитеља Ђуку). Комика глуме је у игри еха и одраза – понављање реплика, гестова, театрализацији народног веровања (видети себе, свој дупликат значи лош глас, несрећу). Присвајање и коришћење идентитета у каснијим фазама биће мотивисаније, оригиналније и основ развоја лудичког заплета. Нарочито је Лукијан Бранковић волео овакав облик глуме (*Међу официрима, На угледу*). Глума се иницира ситуацијама као једино могуће решење проблема. Укључује се синопсис радње, костимирање, као и током развоја излажење ликова глумаца из улога кад остану насамо. У зрелој фази релистичка

комедија полако доводи у питање сценски реализам, враћа се, нарочито у Бранковићевим комедијама, метатеатрална располућеност лика, али она је сада ретка, сведена. Ради се о ситуацијама сукоба, надметања, противљења. Типичне су ситуације кад се један лик опире лудичком чину (*Међу официрима*).

Милоје: (...) Пристао сам да терам комедију, али са оваком матором комендијом и фантазијом јок, ефендија! Одох ја кући, као да ме није никад ни било овде. (*Публици*) Лаку ноћ (...)

(I, 2; 1921: 26)

Унутар присвојеног идентитета, може се диференцирати одређена улога, па и аутотеатрализација какав је случај у комедији *На угледу*. Миливој се представља тетка Маци као поклоник спиритизма и смишља низ лажи којима обликује своју биографију. Глума је овде недвосмислено у функцији обмане из интереса (задобијање девојке). Већ у Савићевој једночинки *Игра ватром* коришћење улоге заљубљеног и измештањем унутрашње фокализације, покреће се игра значења (преплитање првостепене и другостепене фикције). Желећи да разбије брачну монотонију пријатељици, Љубица предлаже да се одигра љубавна сцена са мужевљевим пријатељем. У првој редакцији (*Неће да се противи*, 1883) представа је припремана и пробом игре у ишчекивању повратка мужа. Двосмисленост игре/глуме, односно мешање фикције са стварношћу ликова покреће Николићева игра. Лишена двосмислености глума у *Дорћолским пословима* најпре је средство шале (преваре), а потом важан чинилац подвале и преусмерењења главног и интеграционог заплета. Коле, Аца и Каја глуме варајући старог Наска (измамљивање новаца за Кају, потом наговор да откупи распаднути рингишпил). Издваја се Кајино завођење Наска/глума глумом заљубљене девојке. Иако је саучесник у превари, не узима новац, већ се задовољава игром. Глума је за Кају облик шале, разбигриге (глума дистанцирања), све до момента кад се посвети улози будуће Наскове младе и женском манипулацијом (сузе, меланхоличност, патетика) не убеди Наска да јој пре прстеновања купи рингишпил.

Облицима креирања идентитета унутар текста појачава се двосмисленост, двозначност, која пружа занимљиве могућности приликом сценске поставке. У зависности од нивоа знања (колико театрализатор открива) може се глума ликова

учинити загонетнијом, нарочито изостављање самосвети (ситуација кад се лик пред другим демаскира или кад најављује глуму). Креирање идентитета комички може бити веома успешно кад се поставља у односу на позицију одређеног лика. Једноставнији облик креирања идентитета према потреби ситуације јавља се у Савићевим *Проводацијам*. Север Драгић, типолошки кореспондира и са Гогољевим Хљестаковим (познанство са високим личностима, утицајност). Креиран имгинарни идентитет зависан је од технике аутотеатрализације приликом миметизације осећања (заводи Радићку). Креирање идентитета може бити веома аутентично, реалистично, али аутори и тад не пропуштају прилику да макар у говору за себе означе излагање из улоге, прилогођавање ситуацији, допуњавањем биографије. Срећу се такви примери у Калићевој једночинки *У резерви* кад барон Голић мора брзо да смисли пред Пепиком (такође лажном баронесом) где се све налази његово имање. Комика ситуације је у узајамној обмани глумом. Водећи рачуна о својој улози ликови не примећују глуму других. Дијалогизам је не само у функцији смеха већ и дистрибуције знања, представљања Голића. Драмска фокализација добрим делом усмерена је на другостепену фикцију, односно глуму аристократа. Театралност ликова претежно је вербална, ослоњена на кодификовану реторику (узвишен стил). Није безначајан податак да је Урзула бивша глумица, те је тим Голићев привремени успех већи (није препознала глуму иако је посумњала). На знаковној равни позоришне представе усложњава се идентитетска игра и игра позоришних кодова (професионална глумица игра пензионисану глумицу Урзулу, која игра улогу баронесе).

Среће се и пример присвајања улоге и креирања идентитета. У *Четири милиона рубаља* присвојена улога (богати стриц) укључује и креирање идентитета, мењање. Најпре Влајко посредно преко гласина дневних новина јавно театрализује богатог стрица из Русије и Милена као богатог наследика, потом се појављује у улози стрица и креира идентитет, допуном биографије да је стриц одавно осиромашео и да је тобоже дао оглас о наследству не би ли нашао рођака који ће га издржавати. У Бранковићевој једночинки *Мандарин* професионални глумац присваја имагинарни идентитет мандарина, желећи да реалистичком интерпретацијом афирмише и одбрани глумачку уметност. Такође и у овој

комедији присутно је искакање из улоге (сусрет са девојчиним оцем). Метатеатрална распопућеност ликова присутна је у експозиционој ситуацији стихомитије (реторичко надметање кумова стиховима током картања). Јавља се комичка конвенција увлачења публике у представу коментаришућим репликама, позивом на пресуду (та позиција у античкој комедији била је додељена хору). Присвајање и креирање идентитета у циљу забаве, безазлене преваре, може бити театрализовано ситуацијом причања (*Лена була*). У одређеним случајевима креиран идентитет може бити наметнут лику од стране лика режисера (*Преки лек, Љубомора*) или просто бити део професије као кад глумци тумаче ликове (*Ноћ иза кулиса*).

Демаскирања могу бити веома комичка што потврђују ситуације из *Четри милиона рубаља* и *Мандарина*. Појава Влајка у улози старца (*Четри милиона рубаља*) прати опширна персонална дидаскалија (поцепана, неуредна одећа, брада, штап). Након старчеве песме, откривања своје беде, дискурс се посредује. Миленов слуга Кузман говори присутнима шта је сазнао о стрицу на станици, јер је стриц тобоже глув. Влајкова невербална глума оставља значајне интерпертативне могућности глумцима. Откривање тобожње стричеве преваре, разбесни Стану (ташту) која повлачењем за браду демаскира Влајка. Сценски се тако театрализује двострука превара. Демаскирање може развити комичку напетост кад се та сценска ситуација позиционира у односу на одређене ликове (*Божји суд на Мендином брду*). У тренутку, кад се и Радоје опустио, уверио да је Милија слеп и глув, пошто га је Перка представила као свог брата, Милија затражи од Перке пушку да је поклони шураку и одмах је упери.

1.3. Режисер

Лик режисер задржава и неретко испољава свест о глуми и манипулацији при чему су други ликови као објекти његове радње мање или више у власти лудичке варке. Такав драмски лик, дакле, фигурира као извор знања, усмерава интеракцију ликова, иницира или подстиче глуму других. У комедијама из градског, варошког амбијента игра режисера није увек безазлена иако

преовладавају дидактичке побуде. Режиер може бити ван игре улоге, односно не мора се служити глумом, али може наметнути идентитет одређеном лику. Тако у Калићевој једночинки *Преки лек* и у Ћоровићевој *Љубомора* мужеви користе изненаду посету рођаке (ташта, сестра) да је маскирају (прекривање лица) и театрализују пред женом као своју љубавницу. Добро решење нуди ситуација театрализације мртваца у *Шпикулантима*. Режиер може бити делимични господар игре, као у Калићевој једночинки *У резерви*. Веља и Жарко као режисери стоје изнад игре другостепене фикције (глума барона и баронеса, узајамно подваљивање) и подваљују обема странама, све до момента кад се јави нова пререка (намера Голићевог стрица да га ожени Даницом).

У већини комедија где један лик глуми, очекивано је да његова радња, намера игре, одговара режији ситуације, па ће се овде издвојити карактеристични случајеви. Гранични пример је Трифковићева једночинка *Пола вина, пола воде*. Слушкиња има функцију лика режисера (предлог Марији да сплетком, глумом дођу до половине наследства), али уједно глуми (присвајање идентитета), па је њен извођачки чин пресудан за развој заплета (резултат игре је супротан очекивању ликова). Метатеатрална располућеност ликова ствар је раније традиције (ликови говоре у стиховима), а овде је важна због преношења коментара, мисли лика.

Далеко је ипак динамичнија глумачка активност у главном заплету *Подвале* код носиоца радње Неше. Неша глуму користи прво за превару (фиктивни адвокат), потом за подвалу Пупавцу, па се у његовој радњи препознаје функција лика режисера у површинској структури. Прву представу (драму у драми) режира у кући усмеравајући разговор у присуству Стане и Пупавца у правцу Милкине прошевине (III, 11). Комична ситуација израста око Пупавчевих реакција и преварених очекивања. Другу позоришну сцену режира испред кафане опијајући Пупавца и подгревајући његове брачне амбиције (IV, 7,8). У театрализацији приватног и јавног простора, односно преусмеравању од интерне ка јавној порузи открива се да Нешина намера није само да подвали (наплати се измамљујући новац). У осмој слици (*Пасквила*) фокализована су два простора – испред кафане и постор пред кућом куда шетају Милка и Драга. Место испред кафане удваја се те постаје посебан простор театрализације подвале захваљујући функцији лика режисера.

Иако је у *Подвали* наглашено исмевање типа „покондирене тикве“ у односу на тип сељака, режијом сатира је примарно управљена на тип каишара (преварени варалица). Такође и Пупавчево заљубљивање мора се довести у везу са глумачким обрасцем. Подстицање Пупавчевих емотивних амбиција Неша градира филтрирањем информација, прво да је Милка из познате куће, потом да је мираз импозантан, па да она тобоже само Пупавца жели и, на крају, пресудни податак који иницира „озбиљно“ заљубљивање (амбицију) јесте да Милкин мираз износи две хиљаде и пет стотина дуката. Зато се и поставља питање о „аутентичности, оригиналности“ осећања поготово ако се узме у обзир да у завршној сцени комедије Пупавац превасходно протестује због губитка уложеног новца у поклоне. Управо могућност, нове и лаке, зараде подстиче глуму, театрализацију заљубљеног младожење.

У *Госпођици као сељанци* и у *Божјијем суду на Мендином брду* такође су ликови-глумци уједно и режисери, апсолутни господари игре. Разлика у односу на Нешину радњу је у одсуству подстицања глуме других ликова (сами креирају свој *theatrum mundi*). Милија успева (*Божји суд на Мендином брду*), задржавајући информације (неповераване), без посредника да убеди све ликове, почев од жене да је изгубио вид и слух. Игром манипулације семантизује се драма у драми, нарочито у ситуацијама кад театрализује Перку као брижну домаћицу и потом као развратницу у кулминацији (сцена са Радојем). Лизавета ипак посеже за повереницима (*Госпођица као сељанка*). Најпре помаже дадиља, потом Шабачкин и отац, који су упућени у игру улоге помодарке при сусрету са Алексијем. Функција повереника јесте да не угрожавају, већ подрже илузију. У улози Акулине Лизавета је редитељ утолико што манипулише Алексијевим знањем, али не и осећањима.

Једино се у Чекићевој једночинки *Ноћ иза кулиса* Џоно Палмотић јавља као професионални редитељ своје драме/представе (театралност театра). У свим осталим примерима режија је део семантизоване лудичке активности ликова (театралност живота). Посебно издвојена функција режисера, који се узгред служи глумом веома је занимљива у првој редакцији Савићеве једночинке *Игра ватром* (*Неће да се противи*). Љубица смишља ситуацију удварања, дели улоге, затим сугерише начин игре и вежба са ликовима, односно Јулком и Николићем.

Поигравање конвенцијом стереотипног, сентименталног удварања (Николић пита да ли да клекне, подешавање реплика, књишких љубавних изјава) уз тежњу ка аутентичној глуми.

Николић: Ја да клекнем?

Љубица: Наравно!

Јулка: А ја да седим?

Љубица: Да како!

Николић (*клекне*): Ево ме, сад клечим.

Љубица: Сад морате говорити!

Николић (*Јулки*): Милостива, моје срце...

Љубица: Ха,ха,ха! Одмах срце!

(5; 1883: 71)

У другој редакцији *Игра ватром* (1905) нажалост нема ове извршне сцене пробе, процеса режирања, већ је ситуација сведена само на режисерске напомене, кратки синопсис радње.

Лик режисер може бити дистанциран из игре без уплитања, као што је случај у једночинки *У резерви, Дорћолска посла* Илије Станојевића (Колетова игра), затим у Бранковићевој комедији *Међу официрима*. Сазнавши да су му другари подвалили и најавили стрицу да је положио испит, Љуба одговара противсплетком да је уствари пао. Желећи да помогну, спасу пријатеља одлуче да поделе улоге официра међу собом и глуме пред стрицем. Кад је већ покренута игра, јавља се Недељко као други лик режисер. Театрализује се синопсис радње (приредиће бал, славиће положен испит) и костимирање (униформе). Недељкова радња/режија подређена је Љубиној који је господар игре и творац другостепене фикције. Режисер може бити и део света другостепене фикције као глумац и имати партнера (*На угледу*). Поред основне радње драме у драми може се театризовати и драма у драми унутар другостепене фикције. Ироничка театризаација спиритистичке сеансе (*На угледу*) структурирана је драмом у драми, одређеним простором, временом и омеђена извесном рампом (зет са стране као гледалац коме није дозвољено уплитање).

Режисери у овим комедијама контролишу игру, враћају ликове у улоге или, што је ређи случај, настоје да игру прилагоде ситуацији, некад и излазећи из улоге. Није обавезно да лик режисер глуми као што то показује заплет комедије *Мандарин*. Милутин је професионалном глумцу Славку дао нацрт лика, биографске податке, нужне за обликовање улоге. Како ликови који глуме редовно испадају вољно и невољно из улоге, режисер је ту да их врати, помогне им.

1.4. Драма у драми

Мора се правити разлика између метатеатралне распопућености лика, драме у драми и лудичког заплета. Добар је пример Трифковићева *Избирачица*. Након расплета Малчика прекорачује рампу браћајући се публици (поука), што није део комичког света. У таквом обраћању може се препознати комичко наслеђе позориште игре (римска комедија), односно конвенција ритуалног завршетка. Позив на аплауз, као и позив публици да да извесни суд и/или изведе закључак у римској комедији подређује фикцију спектаклу (Дипон, 2011: 127-128). Међутим, не може се у случају *Избирачице* говорити о структури лудичког заплета, већ о семантичкој структури ритуалног заплета (Ритуални заплет →). Малчкин метатеатрални искорак након расплета упућује на ритуал слављења игра, односно на традицијски уписано значење, које аутор и није морао имати у виду, већ га преузео као конвенцију прилагодивши је дидактичкој сврси¹⁰⁰.

Радња драме у драми одвија се у одређеном простору и времену, прати је одговарајућа костимографија и лудичка интеракција, и издваја или подразумева позицију гледалаца или гледаоца. Модел *драме у драми* омогућава да комедија понови, удвоји игру првостепене (свет примарне радње) и другостепене фикције. Ипак у лудичким заплетима то није главна функција драме у драми, за разлику од других типова заплета где се јавља овај модел. У типичном облику драме у драми који је структуриран као облик *позоришта у позоришту* (Пејчић, 2012: 28) одређени ликови су у позицији гледалаца свесних лудичког чина. У другим,

¹⁰⁰ Слично важи и за Нушићеву *Госпођу министарку* и Живкину метатеатралну распопућеност, с том разликом што се Живка обраћа гледаоцима, док се овде подразумева обраћање глумице из улоге Малчике.

бројнијим примерима, ликови могу бити делимично свесни или потпуно несвесни да је оно што се одвија пред њима лудички чин, већ га перцепирају као стварност. У овом последњем случају прави гледалац је лик режисер. Уједно је творац и господар другостепене фикције и први (критички уједно) гледалац своје представе. Лик режисер не мора бити учесник игре, већ је често и дислоциран из игре. Тад пројектовање игре (са стране/изван) и подстицање на глумачки чин сигнализира модел *драме у драми* и у ширем оквиру где су ликови марионете у Бергсоновом одређењу (2004: 69). Када је драма у драми семантички обликована радњом лика режисера, неретко изостаје сценографија. Међутим, сви предмети и простор првостепене фикције лудичком семантизацијом постају знаци другостепене фикције.

Сигнализација театралности живота у *Подвали* иде преко трансформације простора лудичком семантизацијом ствари. Други део биографског/наративног монолога најављује Нешин лудички чин – отварање канцеларије, опремање радног стола, који добија статус сценографије у другостепеној фикцији. Затим увлачи у игру Живана користећи се његовом необавештеношћу и незнањем. Живан није равноправан учесник у игри, већ објекат Нешине театрализације и неопходни конституент театрализоване канцеларије у другостепеној фикцији. Посредством дидаскалија, реплика у ситуацији глуме адвоката и предмети су обухваћени лудичким процесом (нпр. пенкало „од жута метала“ у Нешиним дискурсу трансформише се у „златно“, стари тефтер у „законик“).¹⁰¹ Касније ће, приликом првог сусрета Пупавца и Милке, Неша покренути игру као режисер и бити први гледалац, али се простор ни предмети неће лудички семантизовати. Тек у сцени пијанчења, где унутрашњом фокализацијом долази до удвајања простора, његовој симболизацији, отвара се простор другостепене фикције, где је простор кафане добија сценографску функцију. Употреба фиктивних цитата, односно Нешино превођење Милкиних реплика на свој лудички дискурс контрастира фактуалним коментарима (Милка и Драга) и важан је конституент комичке ситуације и семантизације драме у драми.

¹⁰¹ Одређена сличност запажа се између ове ситуације и ситуације у Нушићевом *Сумњивом лицу* (Жика и Миладин), с том разликом што Жика, за разлику од Неше, не успева да наплати своју „стручност“ и школовање.

МИЛКА: И изгледа, сестро, као нека птица!

ПУПАВАЦ: Шта 'но вели, ћато?

НЕСА: Каже – да ти врло лепо стоји кад си тако весео!

(IV, 7; 1963: 97)

У *Госпођици као сељанци* Лизаветина игра/глума током посете Берестовљевих припада основним чиниоцима драме у драми (костим, време, простор, публику). Публика су ликови из Лизаветиног окружења (дадиља, отац, Шабачкин), а игра је превасходно управљена ка Алексију у намери да је не препозна, али и да га обмане и тестира. Алексије готово побегне уверивши се у предубеђење о Лизавети. Због тога ће се отворити нов проблем - како ће реаговати на Лизаветине улоге, јер свака се игра мора окончати. Некад се облик драме у драми структурира на семантичкој подлози режије и глуме (*Божји суд на Мендином брду*). У позицији публике Милијиног лудичког чина јавља се Паун, коме је такође жена неверна, а делом у последњој ситуацији сегменту радње и Перка и Радоје. Будући марионете, несвесни обмане, фикцију/игру перцепирају као стварносну ситуацију из позиције гледалаца Милијине глуме занемоћалог мужа. Ово је изузетан пример кад другостепена фикција господари првостепеном (захваљујући малом броју ликова и психолошкој и социјалној мотивацији).

Ретки су примери семантизације драме у драми издвајањем посебног лудичког простора као што је то случај у *Игри ватром*. Гостинска соба (транзитни простор радње заплета) постаје простор другостепене фикције удварањем Николића, које прелази у категорију стварног (манипулација лудичком варком). Издвојена структура драме у драми користи се као средство за превазилажење препреке, чешће, разрешење проблемског чвора. Смишљање ситуације љубоморе, театрализује се монтажним поступком (долазак Николића у право време). Комичка напетост гради се пропусношћу границе првостепене и другостепене фикције. Николићева радња је двосмерна и двосмислена (игра удварања прелази у стварни чин, па се опет враћа фикцији). Упечатљива је друга ситуација, односно драма у драми кад се Николић удвара Љубици не би ли се изгладила ситуација са Мирковићем. Различити нивои знања чинилац су лудичког чина и увлачења првостепене фикције у другостепену. Ова друга драма у драми почиње такође

ситуацијом пробе и Љубичиним, сада ироничним коментарима, али кад се на вратима појави Мирковић, само га Николић спази. Од те ситуације глума прелази у првостепену фикцију, удварање се проблематизује као лудички чин, па и Љубица као и Јулка раније оштро реагује. Може се још навести пример лудички семантизованог простора у Савићевим *Проводацијама*. Присвајањем идентитета своје мајке и глумећи тобожњу болест, Влајко из њене собе реплицира Илији пред Даницом. Даница се најпре претвара да се снебива, па потом Илију упућује да разговара са мајком, односно Веселином. Постепено се открива игра манипулације и семантизује драма у драми. Аудитивно се театрализује нефокализован простор игре (иза сцене). Циљ игре је раскривање Илије (интересује га превасходно мираз). Ликови играју типичну ситуацију просидбе – младић околно изјављује љубав, девојка се стиди, упућује на родитеља, па грубо одбијање. Други циљ игре јесте да се Илија исмеје, направи лудим, јер потом Даница пред мајком пориче да је разговарала са Илијом. Игра се потом наставља и пред тетком Симком. Веселин је поново неприметно ушао у собу и подражавао мајчин глас користећи увреде приликом одбијања Илије.

Даница: Па шта сте ми рекли? (*Веселин уђе лагано, нико га не види, прислушкује. Затим уђе у собу, где је био јуче*)

Илија: Казао сам да сам заљубљен у вас. Казалисте да и ви мене љубите.

(...)

Даница: Па јесте л' се обратили?

Илија: Ево овако. (*Приступи вратима*) Милостива! Госпођица Даница је заљубљена у мене.

Веселин (*у соби, промењеним гласом*): У таквог шмокљана! (*Сви се тргну*)

(IV, 6; 1884: 105)

Простор може бити театрализован као позорница (*Ноћ иза кулиса*). Позориште у тексту у Чекићевој једночинки значајно је због покретања питања позоришне уметности. Драма у драми заузима други део заплета. Импровизација драмског текста (дописивање, мењање током извођења) условљено је проблемском ситуацијом (да ли Луција воли Ћона више од његове славе) и реакцијама публике, превасходно Луције. Представа се адаптира према очекивању, реакцији. Тачка

спајања првостепене и другостепене фикције налази се у коментарима ликова публике (тумачење, доживљавање радње) и Ђона. Због Луцијиног смеха, негодовања поступцима лика у драми, Ђоно мења текст/основну нит радње (његов лик одбија да се одрекне славе зарад љубави девојке) и суфлира током изведбе, што је добро мотивисано (и раније је слично радио на незадовољство појединих глумаца).

У овим примерима, изузев *Ноћи иза кулиса*, радњом драме у драми означена је рампа, али су други ликови несвесни позиције гледалаца. Из њихове когнитивне тачке гледишта лудички чин режисера и глумаца прецепиран је као стварносна радња.

Супротно томе, у комедијама *Међу официрима*, *На угледу*, *Пола вина, пола воде*, *Француско-пруски рат*, *Љубомора*, *Преки лек*, *Проводације*, *Максим*, *Капетан-Пантелијина посла*, *Мандарин*, користи се постојећи простор, који у завиности од радње и не мора бити укључен директно у другостепену фикцију. Већ у једночинки *Мандарин*, најавом госта (мандарин, односно глумац у улози) семантизује се лудички простор. Славкова игра окупља све ликове као објекте игре и као гледаоце, неке и свесне лудичког чина (Милутин, отац Аца). Следећи важан чинилац јесте костим. Синтетизује се персонална и пантомимична дидаскалија (опис костима, изгледа и геста долазећег Славка). Театрализује се српско удвориштво, понизност пред странцима, поготово ако су утицајни. Кум Јефта тако пристаје да се лупа лезом по прсима кад год мандарин/Славко помене гувернера Чин-чанг-Квеа, јер ће добити орден. Потом се у игру увлачи и Перса, и активирта се притајено ривалство мајки око потенцијалног зета (мандарина). Милутин, као режисер остаје по страни, као један од гледалаца и као господар игре (сугерише Славку кад да изађе из улоге). Радња је сведена на аутотеатрализацију мандарина (фасцинирање присутних изненадним угледним гостом) кулминира кад мандарин запроси Персину кћер. Уплив другостепене фикције у првостепену одвија се демаскирањем, користећи ситуацију да жели због Наде да се одрекне кинеског идентитета и пређе у Србију у православље. Како Славко скида део по део костима тако му се и говор приближава српском изговору гласова. Излажење из улоге

потврђује се пред свим присутним моћ фикције, нарочито пред Персом, и тек тада схватају своју позицију гледалаца.

Славко: Да, да, све: ја нећиш више носиш овај шлешир (*скине и баџи капу*); не носиш више наочар (*скине*); нећеш више носиш курјук (*скине паорку те је баџи у страну*); нећеш више носиш бркове (*здере бркове*) и ја, као што, госпођо, видите. Нисам више Кинез... (*Јефта забезекнут*)

Стана: Ју, часни те потро та то је Славко!

(14; 1925: 28)

Комички најзанимљивије је мешање првостепене и другостепене фикције у ситуацији потере за хајдуцима у комедији *Капетан-Пантелијина посла*. Измештањем перспектива семантизован је лудички чин, односно драма у драми. Сељаци предвођени неким полицијским апаратом и капетаном Пантелијом јуре по шуми изнад вароши глумце/путујућу дружину која има пробу Стеријиних *Хајдука*, мислећи да се ради о правим хајдуцима. Из позиције сељака романтичарска емфаза, декламаторски стил глумаца делује уверљиво, поготово кад чују садржину реплика. Сатире је поштеђен Пантелија само утолико што је обманут да јури хајдуке, али не и прости и неуки сељаци. Унутаршњим фокусом ситуација се театрализује из различитих углова и при том се остаје у једном простору (транзитни). Тек у кулминацији долази до већег померања епизацијом. Начелник извештава писмом Пантелију како одоздо из вароши, поготово из тачке гледишта Пантелијине жене изгледа потера.

Паја (*чита*): Стоји, вели, дрека сељака а цика комендијашице, а капетан и писар јуре за њом као бесомучни. Како ми још рече, изгледа да ће вам је писар угрбити, јер како ми описује, тај тупавко који ни једну најобичнију кривицу не уме да иследи, за те такве јурњаве са комендијашицама као да је душу дао, мада се, вели ни капетан, не да, и скаче по шуми као срндаћ (*Слатко се насмеје*) Охохо! Е ово је дивно!

(III, 14; 2000: 70)

Није необично да драма у драми сама структурира лудички заплет у једночинкама (*Пола вина, пола воде, Преки лек, Љубомора*). Некад се радњом лика режисера и још неког лика, може јавити у оквиру радње још једна драма у драми.

Основна радња лудичког заплета Бранковићеве комедије *На угледу* заснива се на замени и присвајању идентитета. Како су им се допале друге девојке од понуђених/наметнутих, Миливој дође на идеју да глуме и тако искушају своје симпатије. Доласком у Београд код познаника Славка Миливоје одлучи да присвоји идентитет архитекте Јоакима кога ишчекују, док ће потом Душана представити као Миливоја (замена идентитета). За расплет је кључна ситуација театрализације спиритистичке сеансе, односно облик драме у драми. Миливој, обликујући своју биографију, користи и податке које је добио о интересовањима тетке Маце. Као медијум током сеансе глуми како му дух води руку записујући разговор. Призива Мациног покојног мужа у кога је она још заљубљена користећи све информације које је добио да би глума медијума, односно разговора са духом била уверљивија (тражи гибаницу). Итекако су важне пантомимичне дидаскалије које преносе невербалну глуму – Миливоје не проговара, већ тобоже у трансу записује поруку, коју Маца чита (мора се удати иначе ће умрети). Комика настаје на супериорности знања екстерног комуникацијског ницоа и различитим знањима интерног нивоа. Учесници сеансе приступају радњи као за стварно, док је издвојена Славкова позиција гледаоца. Хумористички се театрализује Славкова, фасцинираност Миливојевом глумом/игром, односно рецепцијски утицај другостепене фикције на првостепену. Иако зна да је посреди лудички чин, Славко услед жеље да се отараси Маце, подлеже утицају фикције.

Маца (*чита што Миливој пише*): (...) Прииблиижује ти се крај! Ја-ја-ја, твоој Мааакса, препооручује ти: аако желиш да јоош жиивиивиш, јер ја тоо жееелим...

Славко (*за себе*): Сад почињем и ја да верујем у спиритизам.

(II, 11; 1903: 45)

Изразитији је пример комедије *Божји суд на Мендином брду* где прва драма у драми иницира даљи развој заплета на семантичкој подлози драме у драми (игра улоге занемоћалог мужа). Игра улоге божијег изасланика Милија користи да искуша жену Перку, односно увери се непосредно о њеној заљубљености у Радоја, намерама као и побудама (муж јој не пева, не тепа, није веселјак и зато га не воли, поготово што немају децу). Пошто сазна да је нашла „бољу прилику“ (Радоја),

наређује јој да у наредних четрдесет дана двори мужа (богата трпеза) како би он обневидео и оглувео, што ће бити довољан разлог за развод.

Није ретко да се у овим комедијама (*Максим, Ноћ иза кулиса, Манадрин*) покрећу питања позоришне уметности, нарочито реалистичке глуме и режије (*Комедија у епоси српског реализма*→). Занимљив је лудички (интеграциони) заплет Калићевог *Максима*. Главни ликови су муж и жена, путујући глумци, а радња се покреће намером да одиграју представу и тако дођу до неопходних средстава (пререке су у неповерењу повереника безбедности, затим у подели улога, тражењу глумице, потом и у хапшењу). Театрализују се ситуације имитације Ђуке и тетка Лојде, које треба да посведиче о миметичком приступу глуми. Преплиће се позоришна пракса са теоријом (након миметичке игре следи обострано критичко просуђивање, не без малициозности).

Жена: И ви сте вашу улогу прилично одиграли, само бих вам приметила да сте у првом приказу мало одвише патетични били и да вам мимика није свагда декламацији одговарала. Ха,ха!

(II, 19;1896: 109)

Суштински игра глумаца као и цео заплет припада илустративној радњи. Теаматизује се глумачки образац и у главном и другом интеграционом заплету посредством овог (прерушавања, забуне због костимирања, фама о Максимовим трансформацијама).

Ретко драма у драми дужих комедија лудички понавља основну нит радње као што је то случај у другим типовима заплета. Издваја се пример Трифковићеве једночинке *Француско-пруски рат*. Иницијативна ситуација идеолошког сукоба довешће до отказивања веридбеног ручка, а одатле и театрализацију свађе родитеља. Драма у драми, односно глума младих служи да постави родитеље у позицију гледалаца, измести њихову перспективу и доведе до срећног расплета. Млади у тобожњој расправи користе ставове родитеља, а потом у фикцију увлаче и родитеље реплицирајући им њиховим репликама/тврдњама кад их одговарају од пута.

Милан: Никада, отац!... Зар нису Французи први људи на свету'

Поповић: То јест кад се узме...

Милан: Зар не држи читав свет са Французима?

Поповић: То јест... има људи и који не држе.

(4; 2005: 40)

Потом и Марија наставља тобоже да пркоси Милану, желећи да и она буде на ратишту као достојни затупник Пруса. Игра младих доводи у равнотежу најпре мајке, па очеве. Важно је овде скренути пажњу да Поповићева реплика/коментар од доброј комедији не сигнализира метатеатралну распопућеност лика, већ самоспознају. Драма у драми мења перспективу родитеља, понавља обрасце односа. Очеви уочавају да је њихово политиканство театрално и да га треба перцепирати далеко неозбиљније (комедија овде симоблизује поглед на стварност). Осим тога овом ситуацијом пародиран је и роматичарски стилски поступак (језик, стил, ликови), што одликује протореалистичку комедију у целини.

Поповић: И мени се свиди...

Петровић: Да је цела ова ствар наше деце...

Поповић: Само комедија.

Петровић: Тако је. Него кад ствар добро промотримо...

Поповић: И промислимо...

Петровић: Није рђава комедија.

Поповић: Напротив, сасвим добра.

Петровић: Сасвим налик на ону шалу малопре.

Поповић: Коју нас двоје представљали.

(4; 2005: 41)

Драма у драми сведочи о театралности живота, могућности да се готово свака ситуација хумористички представи и сагледа. Такође, прибегавање фикцији опробано је комедиографско средство за превазилажење препреке или разрешење проблемског чвора. Разрешење проблема може бити и супротно очекивањима лика. Ради се о примерима комичке конвенције чикања судбине – лик се готово зариче да нешто неће урадити или да се нешто неће десити, што је очит знак у ком ће правцу кренути радња ка расплету. Када се споје ова два поступка, драма у драми подређује се поступку изазивања судбине. Током посете, сусрета (*Пола вина, пола воде*) Поповић и Марија настоје да дођу до половине наследства клонећи се

могућности брака, док једновремено, присвојивши идентитете својих слугу, флертују (Марија жали што је слуга/Поповић нижег друштвеног статуса).

Марија: А што вам се допада?

Поповић: Тако лепа собарица, као што сте ви! (*Хоће да је загрли*)

Марија: Натраг, безобразниче један. (*За себе*) Штета што је слуга! Није тако ружан.

(8; 189?: 23)

Обухватајући цео заплет, драма у драми претаче се у првостепену фикцију. Док слуге настоје да оставе најгори могући утисак, господари као слуге се симпатишу. Ефектно се спаја првостепена и другостепена фикција кад се слуге писмено потврдно изјасне да желе брак, а у другом делу игре господари се, размењујући писма, демаскирају. Одвојено се фокализује бес због одговора друге стране (обострани пристанак). Не знајући да је превара обостарна, верују у истинитост преноса информација слугу. Развијена симпатија у другостепеној фикцији осведочава се у првостепеној, након препознавања, најавом брака и добитком целокупног наследства. У расплету двосмисленошћу метатеатралне располоућености ликова иронизира се комедиографска конвенција вишеструких венчања. Уједно се се ситуација чикања судбине преокреће (од изричитог одбијања брака до заљубљивања, најаве венчања).

Лудичким заплетом указује се и на посебни аспект метатеатралности – покренуту игру знакова. Наиме, у представи глумци глуме/тумаче ликове који глуме. Једни су професионални глумци, и њихов лудички чин је уговорни код, док други посежу за глумачким чином често скривајући уговорну конвенцију *као да*, односно издају своје чинове за стварно, аутентично.

1.5. Лудички пут до циља

Циљ радње лудичког заплета дефинисан је жељама ликова, који попуњавају фигуру субјекта. Нема много комедија где се лудичким путем отвара игра знакова, усложњавања идентитетске игре. Четири кључне компоненте лудичког заплета: проблем и циљ радње и на другој страни средства и начини (обмана/превара,

сплетка, лаж, маска, костим, сценографија; имитација, подражавање више идентитета стварних или фиктивних) различито су театрализовани. Преовладавају љубавни циљеви уз које равноправно иде други важан лудички циљ - преваре, подвале. Да би се одређена препрека превазишла или разрешио чвор и досегао циљ (љубав) ликови ће се послужити глумачким обрасцем где је дијалогичност редовно средство израза (*Француско-пруски рат, Проводације, Госпођица као сељанка, Мандарин, На угледу, Шпикуланти, Ноћ иза кулиса*). У љубавним заплетима идентитетска игра може проблематизовати потоњи однос. Уколико се глума користи да се искуша вољена особа, уједно и упозна, расте комичка напетост, како ће се прихватити демаскирање (*Госпођица као сељанка, На угледу, Међу официрима*). Поред отварања питања у кога је лик заљубљен, глума може довести и до спознавања ликова, потпунијег упознавања (*Пола вина, пола воде, Ноћ иза кулиса*). Овде треба напоменути да се у *Проводацијама* јављају различити циљеви и више субјекта (Звездасти заплет →), па се као циљ радње јавља и превара (Северова намера да женидбом дође до целокупног наследства) и љубав (проблем брањене љубави покушава да у корист сестре реши Влајко глумом). Иако глума имплиците рачуна на обману, превару и ствар је интелектуалне игре, може се искористити искључиво као најпоузданије средство преваре, подвале, која је сама себи циљ уз који се може јавити пропратни циљ (сазнавање, искушавање, провера) (*Подвала, Проводације, Међу официрима, Лепа була, Пола вина, пола воде, Игра ватром, Максим, У резерви, Дорђолска посла, Колера*). Ређи су примери глуме која је дефинисана у односу на дидактички циљ (*Преки лек, Љубомора, Божији суд на Мендином брду*). Најређи је случај, не само у српској комедији, кад глумачка игра производи забуну, пометњу (*Капетан-Пантелијина посла*).

Мањи је број комедија где се средства (костим, шминка, предмети) и начини (глумачки обрасци) лудичког заплета заједно театрализују (*Мандарин, Међу официрима, Пола вина, пола воде, Подвала, Божији суд на Мендином брду, Ноћ иза кулиса*). Некад миметичку глуму прати веран костим и шминка (*Ноћ иза кулиса, Мандарин*), а у већини случајева ликови користе само костим (*Божији суд на Мендином брду, Пола вина, пола воде, Четири милиона рубаља, Међу официрима*). Разнолика су средства која надопуњују глумачки образац тако да готово сваки

предмет може бити лудички трансформисан. Индикативан је пример кад Неша показује Живану жуто пенкало и театрализује га као златно, исто чини са белетристиком коју трансформише у законик (*Подвала*). С друге стране, предмет се не мора преозначити, може се искористи као средство манипулације. Ликови режисери у једночинкама *Преки лек* и *Љубомора* користе вео да би сакрили лице рођаке и театрализовали их као љубавнице. Нарочито су захтевне ситуације где се глумачки израз заснива само на вербалним и мимичким средствима (*Француско-пруски рат*, *Проводације*, *Игра ватром*, *Лена була*). Успешност игре тада зависи од инвенције, имагинације лика и функције лика-режисера (неретко лик-режисер и глуми).

Велики број лудичких заплета (једанаест комедија) театрализује се у затвореном простору. Сцена кутија се тако преозначва, знаковно удваја (у инсценацији постаје простор двоструке игре). Затворен простор имплицира интимност, приватност и самих односа који погодују глуми. Чак и у оним лудичким заплетима који се одвијају у отвореним просторима, уколико имају и драму у драми, није необично одвијање радње у затвореном простору (*Четири милиона рубаља*, *Божји суд на Мендином брду*, *Госпођица као сељанка*).

У овим комедија не театрализује се идентитеска угроженост, односно маскирање незадовољства глумом какво ће касније развити Нушић (*Народни посланик*, *Госпођа министрака*). Кад заблуделе личности присвоје идентитет/глуме, јављају се ликови чија је функција да кваре игру, враћају лик у стварност (упадање првостепене фикције у другостепену). Овде нема стапања са улогом, као ни случајева идентитетског измештања, интелектуланог прерушавања¹⁰², али то не значи да се не активира функција квари-игре. Не само да се може јавити други лик као квари-игра, већ то може бити и тренутак деконцентрације/доминација страсти (Лизавета се у тренутку заборави пред Алексијем да није госпођица). Квари-игра

¹⁰² „Као средство одржања индивидуума, своје главне снаге интелект развија у прерушавању, јер је то средство помоћу којег се одржавају слабији, мање крепки појединци (...). Код човека је та умешност прерушавања доведена до савршенства: овде су варљивост, притворство, лаж и обмана, оговарање, надуваност, живот у лажном сјају, маскираност, прикривање иза конвенција, позоришна игра пред другима и пред собом, укратко непрестано обмањивање због једног таштог пламена (...).“ (Ниче, 1991: 75)

укључује дакле све примере кад ликови који глуме испадају из улоге или се улога доводи у питање. Комичка напетост, као и комичке ситуације зависе од утицаја квари-игре.

2.0. СУДСКИ заплет

У теоријском делу издвојене су две врсте радње судског заплета – арбитражна и истражна. Обе радње ликова заступљене су током развоја заплета, али разлика је у томе да ли доминирају ситуације арбитраже (суђења) или истраге (одређен развој радње који ће потврдити/оправдати идеологију пресуде). Арбитражна ситуација је неизбежна и у истражној радњи.

Семантика судског заплета препознаје се у следећим комедијама: *Школски надзорник*, *На Бадњи дан*, *Љубавно писмо* (Коста Трифковић), *Добре воље*, *На леп начин*, *Фрише фире* (Милан Савић), *Два весеља*, *Ново доба* (Милутин Илић), *Еманципована* (Даница Бандићка Телечкова), *Саћурица и шубара* (Илија Округић Сремац), *Мој џеп* (Мита Калић), *Несуђени* (Милан Јовановић Морски), *Наши сељани* (Мита Поповић) и *Како се ко роди* (краљ Никола Петровић). На основу семантике радње овој групи припадала би и Ибровчева комедија *Божји суд на Мендином брду*. С обзиром на то да доминирају облици *позоришта у тексту*, сврстан је међу лудичке заплете. Граничну позицију заплета потврђује најпре део истражне радње (Милија игром улоге жели да се увери у женино неверство као и у разлоге неверства), потом се главни део радње заплета усмерава ка судској сцени (пресуда швалеру и немирним женама). Развој радње театрализује доказе и припрема ситуацију за најаву грубе казне (терање ноћу кроз село; ритуална јавност осуде), а уједно се радњом и потврђује оправданост казне. У својству сведока јавља се само Милијин пријатељ Паун, који има исти проблем. Изостају функције пороте, бранитеља, тужитеља, судије (изузме ли се Милијина пресуда у расплету). Противаргументи јављају се само почетком другог чина када се Перка исповеда божијем изасланику (немају деце, изостанак пажње, непривлачност).

Тематика судског заплета у српској реалистичкој комедији није разнолика. Најбројније су комедије дидактичке радње – кажњавање заблуделих личности,

било да се ради о љубомори, неверству или одређеном пороку (коцка). Ретки су примери сложеније социјалне тематике (*Школски надзорник*, *На Бадњи дан*). Присутни су елементи *позоришта у тексту*, драма у драми у првом реду (*На леп начин*, *Наши сељани*).

2.1. Арбитарна радња

Заплет арбитарне радње развија се у правцу пресуде лику или ликовима или одређеном пороку и додељивања добра, при чему су докази у корист праведне пресуде (афирмација позитивних вредности, победа младости, исправљање неправде) истакнути у експозицији и некад у првој фази заплета. Издваја се фигура коректора у међуструктури и арбитар и резонер у површинској структури. Арбитарна радња у заплетима комедија *Школски надзорник*, *Фрише фире*, *Ново доба* (интеграциони), *Наши сељани* (интеграциони), *Два весеља* усмерава се ка пресуди у корист љубавних парова и осуди негативних ликова, неморала, нечасних поступака. Може поред пресуде у корист младих, превазилажења препреке (браћена љубав), пресуда обухватити и социјални миље (*Еманципована*).

Веома је занимљива арбитарна радња Трифковићевог *Школског надзорника*. Од првих сцена истиче се веома лош друштвени и материјални положај учитеља и професора, као и незавидан третман науке. Корупција, некомпетентност показани су као основни чиниоци културног и образовног система. Трифковић користи идеалну схему арбитарног заплета каква се код каснијих аутора неће срести. Поступно ситуацијама, из различитих тачки гледишта, театрализује се неправда, испаштање позитивно профилисаних ликова. Појавом вербално маскираног школског надзорника (представља се као учитељ) и ситуацијом причања, све неправде (млади учитељ и поред свих квалитета не може да дође ни до обичног учитељског места), као и школски живот театрализују се из Саветине етичке тачке гледишта. Победу правде, поштења доноси „пресудом“ арбитар, тј. надзорник. Техника деус ех махина овде је мотивисанија него у традицији (класицистичка, романтичарска драма), јер је школски надзорник највљен још у експозицији, затим и функцијом (делокруг школског надзорника је

да награди, али и да казни). Сугестиван Саветин дискурс има вредност тужитељевог, утиче на позитивну пресуду/додељивање добра (старом учитељу већа плата, млађем одлично радно место, чиме се уклања и пререка венчању). Васо Милинчевић истиче да се заплет заснива на „неспоразуму око надзорника“ (1968: 260). Међутим, да би се говорило о споразуму (ситуација погрешног увида) потребна је обострана тежња ликова да се разумеју. Овде то није случај, јер надзорник се намерно вербално прерушава/скрива свој идентитет да се непосредно обавести о начину рада школе/учитеља (стога не може бити ни речи о глуми лика). Овде се ради о превари, а превара не мора увек бити заснована и на материјалној користи, већ служи надзорнику за стицање потпунијег увида. Не може се такође ни узети да је базична ситуација заснована на превари. Превара је важан чинилац за усмеравање заплета ка позитивној пресуди. Заплет се заснива на проблемској ситуацији неправде. Саветина идеалистичка пројекција (модел идеалног надзорника заснован на праву и правичности) наћи ће потврду потом у сценском чину демаскираног надзорника.

Савићева једночинка *Фрише фире* театрализује осуду коцкарског порока и прешироко схваћене женске еманципације (мајка не само да се противи љубави младих, већ и запоставља кућу и васпитање својих кћери зарад игре картама). Изостају ликови са стране као сведоци, као и резонер, али се та функција и функција сплеткароша препознаје у Младеновој радњи (младић). Младен преваром омогућава Спасићки да се суочи са последицама својих поступака. Договоривши са својим теткама да намерно губе на картама како би се Спасићка раније вратила кући (ретроспективно театрализовано епском тачком гледишта), удесио је ситуацију да га затекне са својом кћерком. Самоспознаја лика театрализована је ступњевито. Најпре Спасићка уочава грешку, пристаје на везу младих, али се карата још не одриче све док не чује каквим речником располаже млађа кћерка (подучава је служавка, улица). У граничној ситуацији, тј. ситуацији која води кулминацији и расплету истиче се зависност од порока и егоцентричност. У говору за себе театрализује се уствари унутрашњи ток мисли – удају кћери види као прилику да несметано настави са коцкањем. Младен има функцију арбитра који доводи до самоспознаје. Изостаје одређена казна, већ се идеологија радње

усмерава, поред жигосања коцке, и ка критици еманципације. Освајањем слободе жене запоседају и делокруг мушакраца и стога се различито чита кад је жена под влашћу порока, а различито кад је мушкарац. Да је уместо мајке узет отац, театризовала би се само осуда порока, али како је реч о жени, која треба да буде и мајка и васпитач деце и домаћица (према кодексима патријархалне културе), недвосмислена је дидактика расплета, као и осуда.

Спасићка: (...) Куда сам ја зашла! Ох, заблудо моја! Ох, проклете карте, да тако заборавим на своју децу! (*Одважно*) Још си ти поштен човек, Младене! Још си ти добро дете, Ленка! Али ова, са слушкињама... ух... кожа ми се јежи. Децо! Ево тврде речи, нећу узети никад више карте у руке!

(12; 1879: 29)

Осуда одређених облика женске еманципације може бити истоветна у различитим српским срединама (Војводина, Црна Гора). Тенденција једночинке *Еманципована* Данице Бандић и комедија *Како се ко роди* краља Николе усмерава се ка афирмацији контрослисане еманципације, која не нарушава основне патријархалне кодексе. Жени се допушта да ради, привређује, стекне самосталност, образује се, што је привилегија мушкарца, али се не допуштају остала задовољства и права која остају у власти мушкарца (коцка, алкохол, јахање, цигарете, лењост, слободна љубав). У обе комедије финалним ситуацијама заплета осуђују се носиоци порока, девојке које идентитете саображавају западним културним моделима, односно аристократским моделима (префињенсот, нерад, хедонизам). Функције арбитра и резонера обједињене су у граничним ситуацијама ликовима старијих (стриц, отац). Током развоја упоредо се театризују опречни карактери младих опозицијама скромност – бахатост, патриотизам – космополитизам (малограђанска интерпретација), рад, образовање – нерад/лењост, приученост. Мотив женидбе, удаје генеративни је чинилац развоја. Како се дозвола за брак добија од најстаријег мушкарца (оца, стрица) покреће се питање о погодној девојци/млади. У комедији *Како се ко роди* у породично већање, запоседајући повремено и функције резонера, и укључују се опречним ставовима кума Вете и кума Ђурђа. Расправа и надметање ликова семантизује судски процес – одвија се пред меродавним мушкарцем, односно стрицем који запоседа функцију арбитра.

Радња током другог чина семантизује не само парнично надметање, већ и непосредно изношење аргумената и противаргумената понашањем ликова младих. Расплет тријумфално обележва победу новог доба, младих, али и цивилизацијски напредак (прихватање модерних токова уз задржавање основних начела патријархалне културе и националног идентитета). Такав сложен развој не театрализује једночинка *Еманципована*. Изостаје и кажњавање помодарке, која ипак (техника монтаже) успева да се уда.

Ка индиректној пресуди усмерава се и заплет *Два весеља* Милутина Илића. Развој заплета претежно је театрализован епизацијом (мајка жели да уда кћер за богатог наследника и распикућу, док отац жели за зета свог калфу Милуна). Као доказ погрешног избора мајке, која гледа новац, а не карактер младића, сведочи сцена кад Славко Срећковић грозничаво тражи новац на зајам од Мате Оштроперића и при том не примећује очиту превару (крађу).

Славко: Све ми вода пљушти на уста, кад помене само новац. Осто сам без крштене паре. (*Узима перо, љутило*) Де, брже! Не зановегај ту ваздан, да час пре свршимо посо.

(II, 1; 2003: 394)

Кључна ситуација сегмент радње заснована је на сплетки (Матина намера је да обрука Тешину кућу, уједно и Јелицу, а такође и прикаже Славка као неверног удовици). Најавом сплетке (техника епизације) театрализатор се игра ефектом изненађења. Како је монолошки најављен детаљан план и очекивања од исхода, најпре се умањује напетост и заводи се пажња укидањем комичког изненађења, да би се потом фокализовало преокретање ситуације на Матину штету (удовица је уместо Славка случајно или намерно полила Мату) и достигао висок степен комичке напетости. Сплетка се одвија пред сведоцима и има симолику аргумента, доказа да Срећко ни не мисли на Јелицу.

Славко: Гледај, море, тамо! Извесно је она! (*У тај мах удовица брзо преко преко плота проспе за врат Мати лонац с водом и нестане је*)

Мата (*сагне се и ухвати за јаку од капута, па стреса воду*): Славу јој женску!

(II, 2; 2003. 396)

Последице препуштања жени да одлучује о будућности детета театрализује се из очеве перспективе (Теша). Такав идеолошки став експлицитан је у Тешиним рефлексивним монолозима (стереотип о женама које доносе невољу уколико се усвоји њихов савет). Радњом се само подупире Тешино мишљење и пресуда која се не доводи у питање (одлука да уда кћер за Милуна).

Заплети комедија *Ново доба* (главни и интеграциони заплет), *Саћурица и шубара* и *Наши сељани* театрализују поред доказа, аргумената и пресуде ликовима. Главни заплет *Наших сељана* развој усмерава ка кулминативној сцени Давидовог вишеструког пораза као трговца и зеленаша (неуспех у куповини имања). Радња већ од експозиције сведочи о Давиду као лопову и мотивише пресуду у расплету. Сведочење сељака пред нотарошем јасно семантизује глас пороте. Хапшење уз експлицитну осуду део је дидактичког расплета. Жигосање зеленаша (није случајно изабран Јевреј) укључује и изопштавање из друштва. Ситуације позајмице, склапања уговора део су експозиције и прве фазе заплета. За разлику од Илићевог зеленаша Поповићев се користи невољом и законским одредбама о позајмици новца не би ли дошао до туђег имања. Овде се позиција потражитеља/тужитеља (Давид) преокреће у оптужену и осуђену страну, што је пре одлика истражне радње. Приликом лицитирања Антиног имања у надметање се укључује и газда Јоца. Препознаје се семантика типичне агоничке ситуације. Оба заплета Илићеве комедије *Ново доба* театрализују доказе, борбу око преовладавања аргумената и нарочито ликове у својству сведока. Интеграциони заплет браћене љубави радњу развија у правцу потврђивања велике љубави младих. Драгомир жели да умре, Стани позли, падне у постељу кад сазна да стриц Тутимрак хоће да је уда за мрског Цифрића. Кретање ка драмском расплету, усмерава комичка кривица. Драгомир и поред упозорења оде у кафану где се одржава политички скуп (овај део припада комичкој случајности), и потом је неспособан да се одупре Максиму Лудаји и осталима и напусти скуп (комичка кривица). Прва пресуда је на штету младих, док други, главни заплет, не преусмери ток ка ревидирању Тутимракове одлуке. С друге стране, главни заплет о опозиву народног посланика развија ситуацију сегмент радње која нема само симболику суда – грађани заиста доносе пресуду да се Тутимрак опозове и организују нови избори. Бликост фигура интриганта и

коректора које попуњава Максим Лудаја омогућава преплитање заплета и судбина ликова. Као доказни материјал износе се оптужбе на рачун Тутимракове повучености, неречитости у скупштини. Противаргументи јесу менице, признанице (главни тужитељи су уједно и Тутимракови дужници). Имеђу осталог (нагодба) и признанице доприносе пресуди да се Тутимрак поново изабере.

Округићева комедија *Саћурица и шубара* занимљива је само због граничне ситуације суђења (суд, пандур, судија) и изостанка пресуде од званичника. Далеко успешније је театрализована арбитарна радња комедије *Несуђени* Милана Јовановића Морског. Тешко се може говорити о осуди порока, уравнотежењу лика, јер се театрализује доминатан лик – Нена Веселићка. Нена је карактеризацијом са стране у експозицији театрализована као веома утицајна, способна и харизматична жена која увек постиже оно што жели (управљање другима, одлучивање о склапању брака). Међутим, у расплету, и по томе се такође издваја као специфичан лик наше комедије, и свој пораз представља као облик игре и својевољан чин. Након што није успела да протезира Горњака код Срећка, Нена пресуђује да се Срећко ожени њеном нећакињом Беланом и одатле се развија контрарадња – намера да се спасе од нежељеног брака и да Белана пође за Горњака. Прихвативши новонасталу ситуацију (признање Белане да се зарекла Горњаку, као и одбијање Срећка), Нена доноси пресуду – дозвољава брак, укида препреку (противила се Горњаку само зато што нема службу). Нена пристаје на компроимис само да би остала изнад игре, као контролор ситуације тако да и туђу вољу прихвата и представа као своју.

Вранко: Не може се то свакад, милостива госпођо, како бисмо ми хтели... Узалуд се ми упињемо; кад не иде, не иде!

Нена: Шта не иде? Нени удовој Веселићки иде све, што год хоће. (*Даје Дорњаку Беланину руку*) Ево вам је! Кад већ неће да попустите, нека вам буде... Да видимо да л' иде... (...)

(III, 9, 2011; 108)

Развој се дакле усмерава ка преиначењу пресуде те је стога унутрашњом фокализацијом обухваћен претежно Срећко, али и Горњак и Вранко, као помагач.

Како је нагласак на доношењу нове пресуде – тријумф љубави и изражене функције арбитра (Нена), изостаје одговарајућа осуда.

Арбитарни заплети могу театрализовати непосредно осуду лика и додељивање добра (*Наши сељани*), али чешће се у српској комедији театрализује осуда на основу исхода радње, без дидактичких и експлицитних пресуђујућих ситуација. Заблуделе личности могу се вратити у равнотежу (*Два весеља*, *Фрише фире*), а може доћи до измирења (*Ново доба*). Тутимрак не припада типу заблуделе личности, за разлику од Максима Лудаје. Интеграциони заплет се фокализује у односу на Максимову позицију љубоморног мужа који иследнички тражи доказе жениног неверства, а потом доноси пресуду (комичка ситуација априорности). Максим Лудаја успева да врати мир у паланачку средину, али само делом и у свој приватан живот, јер није дошло до самоспознаје у пуном обиму. С друге стране повлачење одлуке опозиционара зарад интереса, а и због Тутимракове тужбе јер дугују новац театрализује осуду политиканства, корупције.

2.2. Истражна радња

У судским заплетима истражне радње често тужитељ, прогонитељ и оптужени у кулминативној ситуацији замењују позиције. Ни овде пресуда не мора изостати, али се радња креће у правцу откривања или оповргавања кривице и стога доминирају проблемске ситуације засноване на одређеним моралним дилемама. Сплетке, преваре нису основа развоја, иако не морају изостати.

Најозбиљнију проблемску ситуацију развија Трифковићева једночинка *На Бадњи дан*. Покреће се питање права и правичности, односно често разилажење ових категорија у судској пракси. Развој заплета усмерава се ка кључној кулминативној ситуацији препознавања. Из перспективе сироте породице, Марије у првом реду, у добротвору се препознаје виновник несреће (Вујић је као правни заступник наредио иселење породице на Бадњи дан, позивајући се на закон). Марија, за разлику од Вујића, позива се на правичност те је идеологија заплета усмерена на жигосање сурове владавине закона, прописа и тријумф хуманости.

Марија: (...) Сада знате све, будите други пут не само адвокат, него и човек, па се тако што неће догодити! (...)

(10; 2005: 70)

Семантика истраге открива се преко постепеног зближавања породице и Вујића, потом Марије и Вујића. Тек ће се током игре карата открити идентитет ликова. Постепено се диже напетост, припрема кулминативна ситуација, Вујићевим одбијањем да се представи. Идеологија заплета третира последице следе примене закона и невођења рачуна о случајевима кад људи не могу да зараде новац. Породица нема ни за храну, ни за обућу (мајка болесна, удовица). Игром комичког случаја прелази се пут од избацивања породице до удомљавања и то од стране исте личности. Вршећи своју дужност, Вујић није у потпуности запоставио ни хуману страну карактера, те стога стиже награда (млада жена). „Он је иначе у суштини племенит човек, али то крије од себе и других, јер систем хоће да створи од њега моралну наказу. Он сам се уверава да чиновник и ЧОВЕК не могу да иду заједно“ (Милинчевић, 1968: 228). С друге стране, несрећна породица најзад налази свој мир.

На сличној сложеној проблематици заснива се заплет Калићеве комедије *Мој џеп*. Дисперзивном радњом основни проблем није било могуће продубити. Са интимног, приватног плана током развоја обрачун ликова супарника (Стојан и Васица) преноси се на јавни, политички. Заплет постепено сведочи о Васичиној неморалности, страсти и пљачки (злоупотреба пензионог фонда). У завршној фази заплета Стојан Зорић, кога је девојчин отац наружио, долази да упозори на опасност и спреман је да чак прихвати одговорност на скупштини (извештај о скривеној радњи). Истражном радњом открива се Васичин карактер (материјалиста, бескруполозност, порочност), као и погрешан Савин избор потенцијалног зета. Фокализацијом изабране су епизодне дигресије, линије радње које нису структуриране као заплети (учитељ Девић, његов унук Срета, који је заљубљен у Савино посвојче Јелу). Тек се у трећем чину развијају мотиви корупције, проневере, злоупотребе власти. Иако су докази несумњиви, Сава одбија да спозна, прихвати да је његов љубимац Васица проневерио новац и укаљао му углед. Тек ће у говору за себе уследити препознавање хохштаплера, али, што је индикативно за

српску патријархалну свест, одбијање да се у свему уочи и лична одговорност (бежање од сопствене кривице и кривице блиске особе) и јавно призна, већ се унутрашњи ток мисли дистрибуира читаоцима/гледаоцима, а скрива у интерном свету.

Сава (*Груне љутило писмо о сто; корача, застајкује, замисли се и трза иза мисли да своје узбуђење забашури. За себе*): (...) Бар да ми је казао да му треба новаца, та дао бих му десет пута толико само да се не срамоти. Како се човек у човеку преварити може! И то ја – ја – па да тако наседнем! (*Корача*) Ништа ми није (*Једовито*), ал што ће да ми се ругају они, које сам ја преко рамена гледао, то ме боли – то! (*Хуче и корача*)

(III, 13; 1887: 79)

Истражном радњом театрализује се откривање, разобличавање неморалног лика, за чије махинације у почетку зна само Стојан, а потом сви ликови. Тако се истражна радња након препознавања у интерном свету усмерава ка Сави, који не признаје јавно Васичину, и своју кривицу, већ је забашурује пристанком да уда кћер за Стојана.

Строго следничку радњу разликује заплет Трифковићевог *Љубавног писма*. Скривање љубавне прошлости од жене покренуће истрагу и развој сумње у верност мужева. Семантика радње је једноставна – од две тајне љубави у интерном свету открива се једна (Милан и Евица), јер припада драмској прогресији, будућности, а не окретању прошлости која би трајно оптерећивала ликове. Најпре Евица, Видићева супруга сумња, па се сумња комичким преокретом преноси на Софијиног супруга Дражића (*Спирални заплет*→). Театрализује се априорна осуда мужева на основу сумње и покушаји да се одбране. Бранећи се, Видић жели да открије безазлену истину, што закомпликује ситуацију Дражићевом одбраном (порицање, оптужба). Трагање за аутором писма, као и адресантом разрешава се уделом комичког случаја (Видићева сестра је имењакиња бивше Дражићеве девојке). Преовладавају ситуације љубоморе, прогањања (Марија је љубоморна на Видићеве младе пацијенткиње). Сумња и кривица покушава да се анулира ироничким, хумористичким коментарима (Видић) и ограђивањем, пребацивањем оптужбе (Дражић). Ликови су позиционирани према полу и статусу (оптужени мужеве –

тужитељи жене). Заплет се монтажним поступком (слуга заборавио да проследи писмо Видићеве сестре Милану) мотивационо креће ка повољном расплету, разрешењем проблемске ситуације (љубавна прошлост) и дидактичком пресудом, односно „лечењем“ љубоморних жена.

Савићева комедија *На леп начин*, такође актуализује љубомору супружника. Постављају се паралелне ситуације (два брачна пара) са инверзивном радњом супружника (љубоморан муж и љубоморна жена). Све време развија се истражни поступак – покушаји љубоморних супружника да открију, докажу неверност. За разлику од *Љубавног писма*, овде је љубомора акутни проблем, део драмске приче. Ликови прогонитељи користе готово исте стратегије – забране, испитивања, контролисања, ангажовања шпијуна/школских фамулуса. Истражном радњом обухватају се и ђаци. Професор Глишић сумња на ученике, а Илићка на ученице свога мужа. Преваре су бројније у споредној линији радње лишене класичне конструкције заплета (ђаци, крађа задатака). Динамиком унутрашње фокализације театрализује се недужност осумњичених. Неуспешни покушаји да докажу љубомору завршавају се интервенцијом са стране – миметизацијом (драма у драми) брачних парова. Осуда љубоморе, прогањања недовосмислена је и мотивацијски поткрепљена добро изабраном ситуацијом емпатије Помисао да би супружник могао умрети, мења перцепцију љубоморних. Овде је актуализована дидактичка улога позоришта и комедије (самоспознаја путем игре/драме у драми). Утицајем другостепене фикције на срећан расплет првостепене фикције, поред јавног жигосања мане, указује на моћ позоришног дискурса. Семантика *театралности живота*, поставља брачне парове, нарочито љубоморне супружнике у позицију сведока, пороте. Представа коју је режирао Ђак Коста понавља све структурне чиниоце заплета (ситуације априорности, контроле, мотиви љубавне песме, љубоморе), уз хумористичку миметизацију карактера и односа љубоморних супружника. Не изостаје ни комичка стилизација театралности живота, као што је у ситуацији кад Милева подражавајући Илићку афектира и одустаје од падања у несвест.

Милева: Иване! (*Хоће да падне у несвест, но пошто нема празне столице, предомисли се*)

Полази се од љубавне песме и љубоморе, што гради ситуацију априорности и консекутивно, асоцијативним развојем од мотива смрти театрализује се хипотетичка ситуација шта би било кад би супружник умро. Након театрализације баналности свађе, измирење ликова у драми у драми пресликава се на ликове у публици (Илићи и Глишићи). Комички развој драме у драми прелази у сентименталистички, дидактички расплет. Дистрибуцијом знања екстерном комуникацијском нивоу хумористичка театрализација драме у драми има већи комички учинак за читаоце, гледаоце него за гледаоце у интерном свету.

Друга Савићева комедија *Добре воље* истражну радњу усмерава ка скидању кривице са лика, најпре због насилног пољупца у пијаном стању, потом, након опроштаја, и због евентулане везе са удовицом, коју је такође пољубио. Знање читалаца, гледалаца није овде тако доминантно као у претходној Савићевој комедији. Театрализована је ситуација кад Лаза пољуби Јелену. Касније се сучељавају Лазина и Јецићкина тачка гледишта о догађају на забави (предрадња). Као доказ невиности користи се и скривена радња (прве) Лазине парнице – цитирање дискурса/одбране у суду. Дијалогизацијом се театрализује слична ситуација кад је жена због стварног огрешења, насиља (пијани муж секиром ударио жену) опростила у судници. Тиме се утиче и на ригидну моралност и Јеленину крутост (не прелази лако преко пољупца). Издвајају се ситуације осуде, априорног закључивања. Покушај приближавања одлуци да опрости удаљава театрализовање нових аргумената, доказа који Лазу оптужују (Јецићкино ширење гласина о пољупцу, просидби, најави венчања). Театрализују се два света – модренији, либералнији и строго конзервативан, заснован на контроли страсти. Пољубити девојку након овлашног познанства различито се тумачи и вреднује. Јелена, која је живела у женском интернату, то искуство потресе, веома увреди, док такав пољубац Јецићка тумачи (својствен патријархалном етосу), као знак веридбе. На супротним странама је свет Лазе Стојића, Марића, Марићке у којем се такав чин слободније прецепира као несташлук. Индиректно, Лазин поступак је осуђен, али и прихваћен.

Позориште у тексту теоријски карактеристичније је за арбитрарну него за истражну радњу. У овом случају (*На леп начин, Добре воље*) кључни је чинилац срећног расплета. Драма у драми и дијалогичност користе се кад се заплет заустави на изразитој проблемској ситуацији коју може разрешити само интервенција са стране. Доказивање кривице или невиности покреће важна морална питања. Поред Трифковићеве једночинке *На Бадњи дан*, добар пример пружа и Савићева комедија *Добре воље*. Питање праштања театрализује се радњом и ситуацијом причања (на једној страни жена прашта пијаном мужу због потезања секире, на другој Јелена не може тек тако да пређе преко Лазиног пољупца). Контрастирање ситуације и догађаја не треба поједноставити, јер су идеолошки и културолошки веома различите и удаљене позиције женских ликова који праштају. Наиме, у случају Лазине парнице, ради се о примитивнијем, сеоском свету, где строги патријархат не брани да муж удари жену. Поред тога, осећај љутње, повређености, поништава страх од срамоте, осуде средине. Уколико би муж оправдано завршио у затвору, сеоска средина би жену означила као кривца. И трећи моменат, јесу деца, која остају без хранитеља и оца. Супротан је Јеленин свет (образована, васпитана, изграђени манири, префињеност), где је Лазин поступак итекако скандалозан.

Осуђивање мана, као што је љубомора (*Љубавно писмо, На леп начин*) не покреће морална питања у толикој мери, али се отварају одређеним ситуацијама. У *Љубавном писму*, Дражић сматра да је неморално да чува писмо бивше девојке и покушава да га се тајно ослободи. Поставља се питање прихватања прошлости брачних партнера и нарочито посесивности, себичлука. Комедија *На леп начин* отвара питање контроле, прогањања, укидања слободе супружнику.

2. 3. Семантика радње ликова

У претходном поглављу о радњама судског заплета указано је узгред и на семантику радње ликова. Поред комедиографских типова резонера, сплеткароша из површинске структуре, затим функције арбитра, препознају се у семантици суђења функције иследника, пороте, сведока, бранитеља, тужиоца, оптужених.

Арбитар је најважнија функција за обе радње судског заплета, поред резонера и тужитеља. Ове функције могу бити обједињене и једним ликом (Стојан, *Мој џеп*). Иако је често арбитар присутан у кулминацији и расплету као техничка функција, која окончава радњу (*Фрише фире*, *Два весеља*, *Мој џеп*, *Наши сељани*), може се јавити и током развоја заплета, као што је случај са комедијама *Школски надзорник*, *Еманципована* и *Како се ко роди*. Након најаве доласка и ситуације потере, надзорник се фокализује у другом делу заплета (*Школски надзорник*). Функција арбитра означена је делокругом лика (овлашћење да награди и казни). Надзорник обавља радњу саслушања, утврђивања истинитости података иза вербалне маске учитеља (висина плате, начин вођења школе, кћерка волонтерски мења оца). Тек након добијања аргумента, процене веродостојности аргумената (прелиставање Станкових рукописа, преглед школе), користи своја овлашћења и доноси одлуку/пресуду да се плата учитеља Петровића удвостручи, а да Станко добије место учитеља новосадске основне школе. Делокруг арбитра може бити одређен културолошки, социолошки (отац породице), који је једини меродаван за односе унутар породице (одлука о венчању, избор девојке). Такође у комедијама *Несуђени* и *Ново доба* један лик семантизује арбитра и присутан је већим делом заплета. У Јовановићевој комедији *Несуђени* Нена Веселићка доноси брзе и олаке пресуде (додељивања радних места, удаја, женидба), али и прихвата наметнуто преиначење представљајући као своју одлуку (веридба Горњака и Белане). Нена Веселићка превазилази кодовану улогу сплеткашице. Сплетка је само једно од средстава да наметне свој став, оствари жељу. Мотивација сценских чиновна почива и на покровитељству (жеља да помаже другима). Тако се и проблематизује хуманистички концепт лика, који својим радњама задире и у приватност одлучивања других. Илићев Тутимрак (*Ново доба*) такође пресуђује на штету младог пара (одлука да уда Стану за Цифрића) а касније, услед промене ситуације (побољшање у своју корист), одобрава брак Драгомира и Стане. Оба лика се користе истражним поступцима (саслушање сведока, аргумената, утврђивање основаности оптужбе/пређашње пресуде). Функције арбитра у *Еманципованој* и *Како се ко роди* више су наглашене театрализацијом него радњама у граничним ситуацијама и расплетима. Идеологија драмске фокализације подешена је ка

недвосмисленој осуди. Ополитна (негативна и позитивна атрибуција) карактеризација пројектује већ од експозиције одговарајућу пресуду, коју арбитраи више потврђују него што индивидуално доносе. Арбитраи су заступници колектива, културног обрасца, који се мора поштовати, те се свако искакање кажњава протеривањем из заједнице или ређе благом казном (*Еманципована*).

Када је функција арбитра да оконча радњу доношењем афирмативне пресуде, може доћи лик са стране (нотарош и писар у *Нашим сељанима*), али, инвентивније је мењање позиције лика од оптуженог ка арбитра. Заплет једночинке *Фрише фире* театрализује доказе Спасићкиног порока, небриге, владавине страсти, да би сплетком резонера (Младен) дошло до самоспознаје лика и изрицања пресуде да се млади венчају, потом и пресуде пороку (одрицање од карата, дотадашњег начина живота), индиректно и себи. Идентично поступа и Сава у Калићевој комедији *Мој џеп* (пристанак на веридбу младих, осуда порока, али не и јавно прихватање кривице, властите одговорности). У другој позицији је Теша Дучанчић (*Два весеља*). Фокализован у експозицији, сценски је активан тек у кулминативној ситуацији кад нагло доноси пресуду у корист младог пара, једновремено осуђујући женину радњу и своју попустљивост.

Заплет се може структурирати релацијом резонера, оптуженог и тужитеља. У једночинки *На Бадњи дан* Вујић је и оптужени и резонер, а Марија тужитељ. Индикативна је монолошка ситуација кад долази до постепене самоспознаје, преиспитивања, дилеме између морала (правичности) и професионалног кодекса (правда). У позицији сведока, независно од семантике радње наћи ће се Њушкало, што ће убрзати пут ка одговарајућем компромисном расплету. Да би заплет добио жељени ток, Вујић ће донети интерну пресуду да породица остане у његовом дому и да се Марија уда за њега.

Тужитељи и бранитељи, уз ликове оптуженике заузимају највећи део заплета. Стратегија тужитеља такође може бити усмерена ка истражним радњама (утврђивање оптужбе, прикупљање доказа, саслушања, испитивања сведока). Такав је случај у заплетима који тематизују брачну љубомору (*Љубавно писмо*, *На леп начин*). Сумњајући на своје супружнике да су им неверни, жене прате, испитују, трагају за доказима, па сваку ствар, реплику, гест перцепирају као сигнал, потврду

преваре. Радња тужитеља може затим бити усмерена на захтеву за праведном пресудом, позивањем на доказе, правду и правичност. Тако Марија у *Школском надзорнику*, иако субјективна, истиче врлине свог драгог (образован, стручан, списатељски дар, преводилац) као и очеву способност. Инсистира на сагласју права и правичности, односно идеалистичкој, хуманистичкој пројекцији да се труд мора исплатити и наградити.

Лудичком миметизацијом брачних парова у Савићевој комедији *На леп начин* долази до сложеног измештања оптужених и тужитеља (ученик и ученица од оптужених игром улога заузеће позицију имплицитних тужитеља). С друге стране, театрализацијом живота љубоморни супружници у позицији гледалаца представе семантизовани су као порота игри коју гледају. Измештање тужитеља у позицију окривљеног карактеристично је за радње засноване на подвали и дидактички расплетима (*Саћурица и шубара*). Зеленаш Давид (*Наши сељани*), позивајући се на закон о оштини, ставља газда Јоцино имање на лицитацију како би га будзашто откупио. Откривањем махинација Давид се осуђује пред сведоцима (судски налог из Сомбора да се Давид приведе и да му све одузме).

Нотарош: (...) Ево, баш сад ми стигло писмо од Судбеног стола из Сомбора у којем се кнезу и мени строго налаже да све његово добро запленимо. Њега је суд великом новчаном глобом казнио, јер се користио туђом невољом, лакоумљем и невештином и јер је на свој новац прекомерну камату узимао.

Први сељак: То ја знам.

Други сељак: Тако је и с Антом радио. Ако треба, заклећу се сто пута и на крст и на јеванђеље.

(III, 11; 1996: 78)

Сељаци као сведоци потврђују наводе оптужнице тек кад су је чули, док су остали неми приликом лицитације. Иначе није ретко да су сведоци, некад и бранитељи чешће пасивни посматрачи или саветодавци него активни помагачи (промена, побољшање ситуације). Издваја се активни бранилац Вранко (*Несуђени*), поготово у ситуацији пресуђивања. У трећем чину Вранко саслушава Срећка о догађају у својству бранитеља и активног помагача. Прелазак говорног чина (најава сплетке) у сценски чин театрализовано је у четвртном чину. Вранко је смислио да

доведе на забаву Горњака, не би ли га Белана угледала и тако непосредно излила осећања пред Неном. Сложенији је лик зеленаша Мате Оштроперића (*Два весеља*), који обавља функцију бранитеља, заступника из личне користи. Горан Максимовић примећује да овом Илићевом лику припада значајно место у српској комедиографији истакнувши „необично сложен карактер у којем се укрштају одлике пустоловне и немирне нарави, алазонске рјечитости и спремности на превару и подвалу, неотесаности и незграпности, зеленашке грамзивости и безобзирности, чиновничке деформисаности, која се манифестује и кроз карактеристичну употребу професионалног говора (...) При свему томе то је утолико необичнији лик што није доживео 'тачку смрзавања', јер се на крају комедије разоткрива и његово људско лице кад се измирује са Тешинима (...), (2003: 379). Помагач може бити делом дистанциран у случајевима кад обавља функцију резонера и бранитеља. Тако Марић (*Добре воље*) хумористички интерпретира рођаци Јелени Лазин поступак (пољубац), а такође коментарише, вреднује ситуације забуне, неспоразума и априорног закључивања. Веома је важно за расплет Марићево разјашњење односа Лазе и Јецићке (реконструкција скривене радње; логичко објашњење понашања под дејством алкохола). Лик се може изместити из позиције тужитеља у позицију бранитеља. Праноични Максим Лудаја сумњичи Драгомира и своју жену, па истражује однос, доказе и сплетком погоршава ситуацију (Тутимрак одлучује да Стану уда за Цифрића), да би након ситуације препознавања, уверивши се у љубав Драгомира према Стани, предузео контрарадњу као помагач и заступао интересе младог пара, што ће довести и до измирења опозиционара са Тутимраком.

Ређе се јављају ликови са стране који семантизују функцију пороте (*Добре воље*, *Ново доба*, *Несуђени*, *Мој џеп*, *Како се ко роди*). Углавном се сцене суђења одвијају у затвореном, интимном кругу тужитеља, арбитра и оптужених. Порота може бити маргинализова у случајевима кад се ради о ликовима са стране, који само потврђују пресуду (опозиционари у *Новом добу*; гости у *Несуђенима*, колектив у *Како се ко роди*, брачни парови у *Добре воље*).

Редовно се театрализују невино оптужени ликови, па радња само треба да потврди њихову невиност а арбитра да донесу праведну пресуду. Такав је случај са

Драгомиром (*Ново доба*), Илићем, Глишићком, Костом и Милевом (*На леп начин*), Младеном (*Фрише фире*), Милевом (*Еманципована*) и Стојаном (*Мој џеп*). У позицији оптуженог може бити систем вредности представљен преко деловања власти као што је случај у *Школском надзорнику* (вредан рад и стручност не вреде без протекције). Током радње може се открити позиција оптуженог, затим осуда, али и измирење тужитеља и оптуженог (*На Бадњи дан*).

2.4. Простор судског заплета

Функција простора није занемарљива у структури и семантици судског заплета. Радње које се тичу приватне сфере обухватају мањи број ликова, одвијају се у затвореном простору (сцена-кутија) и немају сведоке, некад само пороту. Може доћи до проширења интимног круга, одговарајућом социјално-психолошком мотивацијом. Поред брачних парова у једночинки *На леп начин*, јављају се и ђаци, које такође љубомора укључује у радњу. Извесни степен јавности, јавног жигосања порока, страсти (патолошка љубомора) није театрализовано отвореним простором, већ је тај простор отворености, јавности семантизован другостепеном фикцијом (драма у драми).

Архитектонски отворени и јавни простор присутан је у оним судским заплетима који желе да јавно, пред сведоцима, поротом, осуде друштвени проблем, порок, преступ (*Наши сељани*, *Како се ко роди*, *Саћурица и шубара*). Међутим, актуализовање одређених друштвених проблема може бити сведено на интимни круг што ограничава драмски аганжман (*Школски надзорник*, *На Бадњи дан*). Наизменична фокализација отвореног и затвореног простора у *Новом добу* води постепеном синкретизму простора у граничној ситуацији ка расплету. Сцена пресуде Тутимраку у организацији опозиционара театрализована је у затвореном јавном простору (кафана), где се подразумева одговарајући кодекс понашања. С обзиром на утицај јавности, јавне речи, Драгомир не сме да се повуче са збора, нити касније да одбије јавно учешће у делегацији. Такво одбијање изазвало би јавну осуду, био би сврстан у посланикову присталицу и оптужен би био да лични интерес претпоставља јавном/општем. На све то рачуна Максим Лудаја

(предвидљивост кодираног понашања) када га увлачи постепено у збор. Архитектонски и семантички затворен простор Тутимаркове собе у два наврата семантизован је као отворен доласком делегације предвођење опозиционарима (уручење протеста, потом потврда реизбора). Аудитивно театрализована напетост између архитектонски затвореног (соба) и отвореног простора (улица, двориште) довешће до првог знака преиначења Тутимаркове одлуке (Цифрић се препао демонстраната, показао као кукавица, што разбесни посланика). Напетост између приватог и јавног простора у *Два весеља* помаже пресуди у корист младог пара. Док се интимне сцене (заветовање младих, Станкин план о удаји кћери, Тешин пристанак, поверавање Милуна Мати) театрализују у затвореном простору, који симболизује поверљивост, тајност, а не само приватност, дотле отворени простор усисава и извесни степен театралности, позерства (сцена пијанства, певања, лупања прозора). У црногорској средини јавност простора подразумевана је с обзиром на моћ колектива. Скупови унутар затвореног простора, могу бити нарушени театралном интимизацијом (нежности, пољупци, изненадна изјава љубави), што је хумористички театрализовано премда се ситуација фокализује делом из примитивне тачке гледишта старих, нарочито кмета Ђуре и кума Вете. Продор интимног у јаван простор патријархалне заједнице води изопштавању ликова. Сатиричка театрализација моралне посрнулости појединаца, као и опасности по колектив, наглашена је понашањем свештеникове кћери (Настасија), која би требало да буде морални узор другим девојкама.

Јанко: Ти си моја!

Настасија: Ти си мој!

Кума Вете: Сило!

Јанко: До гроба!

Настасија: Твоја и мимо гроба!

(Пољубе се)

Кума Вете: Ух, кукала! Овога звука није бивало међу нама. Хајте с вама се калижило, хајте чудо ве задесило, што учињесте! А што ће рећи црни поп сјутра, тешко њему!

Ђуро (*шапти Марку*): Ово је много! Хајде, молим те, изведи Јанка.

Присутност одговарајућих ликова, затим развој односа и тема разговора може одређени архитектонски простор (отворен, затворен) преозначавати од јавног ка приватном. Почетак другог чина у *Несуђенима* сусрет Белане и Срећка одвија се у архитектонски затвореном простору, али како се ситуација фокализује из Срећкове позиције простор има јавни карактер (гост је, присуство девојака), што Нена користи да исценира веридбу. Увођење потом у салон (нефокализована ситуација), јесте увођење у јаван простор (гости, сведоци јавности) да веридбу озваничи. Међутим, Нена пажљиво користи простор јавности ограничавајући круг људи који је упознат са догађајем (тражи да се од посластичара сакрије разлог куповине). Простор четвртог чина, јесте простор салона, јавности где су окупљене званице да честитају будућем брачном пару (Белана и Срећко). Активном радњом Вранка као бранитеља као и Срећка простор се трансформише у приватни, затворени (сведен на близак круг), где се води борба око преиначења Ненине одлуке, која се мора скрити од гостију. Ту околност ће Нена искористити да свој пораз представи као своју одлуку, малу шалу и помоћ Срећку.

За истражне радње карактеристично је да се театрализују у затвореном, интимном простору (*Љубавно писмо, На Бадњи дан, Мој џеп*). Занимљиви су случајеви кад се радња развија у архитектонски затвореном простору који се семантизује као јаван простор (*Како се ко роди, Саћурица и шубара*). Кад год се у интимне односе укључују ликови ван те сфере, поготово типови сплеткашица, аброноша, као заступника гласа јавности, добија се на јавности простора, његовој семантичкој отворености (*Добре воље*). Посебан је случај кад се уместо кодираних ликова јавности јави драма у драми, односно другостепеном фикцијим маркирана представа. Представа симболизује јаван, отворен дискурс, који увек одступа од интимне сфере, макар се представа изводила у приватном простору, пред изабраним гледаоцима (*На леп начин*).

Не треба занемаривати ни простор скривене радње. Такав простор може утицати на приватну сферу, преозначити је. Рецимо у кулминативној ситуацији Калићеве комедије *Мој џеп*, присуство ликова ван породичног круга, отвара простор, нарочито, дискурсом (извештај, разговор о ситуацији на скупштини).

Преозначеност простора треба имати у виду кад се тумачи избегавање Саве да јавно осуди Васицу и призна део и своје кривице. Театрализује се осуда у говору за себе, који по конвенцији ликови, не чују (ток мисли лика) и непризнавање у јавном обраћању. Тако се дискурсом лика семантизује и отворен и затворен простор унутар архитектонски затвореног.

3.0. АГОНИЧКИ заплет

Агонички заплет у српској комедији тематски је врло разнолик. Поред тема брачних и породичних надметања (*Шаран, Балска ноћ, Јогунице, По команди, Старословен, Заробљени сватови*), јављају се љубавна надметања (*Наживио се, интеграциони заплет Максима, оквирни заплет Подвале, Двобој, Издаје стан под кирију, Поремећен план*), затим социјална (интеграциони заплет *Ђида, Два цванцика*) и политичка надметања (*Пошто-пото посланик*). Ривалски однос ликова који попуњавају сучељене фигуре субјеката фокализован је радњама и противрадњама, некад и једносмерним радњама ка истом циљу. Посебан је случај са Трифковићевом *Избирачицом* где се лик (Малчика) надмеће са судбином (самоувереност у своју фаталну заводљивост). Елементи *позоришта у тексту* препознају се само у неким комедијама. Антрополошка форма игре, својствена и лудучком заплету, у основи је ових агоничких заплета. Такмичарски однос ликова ређе има за циљ дидактику расплета, већ преовладавају радње које се усмеравају ка исмевању пораза ликова или кажњавању, задовољењу правде у поразу.

3.1. Радња и ликови

Радња, заплет и ликови структурно и семантички недовојиви су у комедији, нарочито се то потврђује приликом анализе агоничког заплета. Воља ликова стожер је развоја заплета – жеља да се не само спроведе воља, већ и да се наметне одговарајући став противничкој страни. Честе су ситуације расправе, свађе, убеђивања ликова такмичара, као и ситуације победе и пораза. Агонички заплет може бити сегментован вођством, наговештајима победе одређене стране.

Доминирају ситуације у троуглу, које су у основи лепезастог и звездастог заплета (*Структурална типологија*→). Међу средствима радње ликова нарочито су разноврсне подвале, преваре, а није ретко ни вербално маскирање. Унутрашњом фокализацијом може се театрализовати идеолошка позиција, односно срачунатост на опредељење читалаца/гледалаца.

У највећем броју комедија поводи надметању ликова, сукобљавању воља утемељени су на субјективној процени, сујети, али жељи за надметањем (*Пошто-пото посланик, Два цванцика, Ђидо, По команди, Шаран, Јогунице, Поремећен план, Двобој, Старословен*). Сујета се може тицати брачних, породичних односа, дакле приватне али и јавне сфере у заплетима социјалне и политичке тематике (*Пошто-пото посланик, Ђидо, Два цванцика, Двобој*). Надметања не морају обавезно бити само реторичка, већ често укључују и сценске чинове, као и лажиране говорне чинове. Ћоровићева једночинка *Поремећен план* театрализује парове ликова – две мајке и њихове кћери. Најпре Срећко несмотрено изјави да ће нови подстанар бити млад судија, што покрене сукоб мајки, надметање, а потом последично и кћери/другарица. Од ситуације вређања (и једна и друга мајка жели судију за своју кћер) развија се ситуација надметања, спремања за дочек судије (једна шије, друга гласно пева и свира на клавиру). Надметање усмерава Срећко двоструком сплетком. Судији саопшти да су жене глуве, а женама да је судија глув, па се комички агон заснива поред препоручивања и на надвикивању ликова. Различита је семантика пораза – жене се брзо мире, враћају свакодневном односу, а Срећко се театрализује као истински губитник иако је посредно учествовао у агону (презрење жена, погрешна процена ситуације). С друге стране агонички заплет *Два цванцика* развој темељи на сценским чиновима обостране преваре Миће и Киће, као и ситуацији инађења. Целим током Мића покушава да наплати дуг од два цванцика, а Кића се довија да заинат не исплати. Док је аутотеатрализација (кћери пред судијом) и напетост у основи развоја заплета Ћоровићеве једночинке, у Глишићевој комичка напетост надметања Киће и Миће развија се поступно све до кулминације у ситуацији након сукоба са лоповима и прегледа плена. У *Два цванцика* Поп обједињује у расплету функције арбитра (пресуда да се исплати дуг)

и резонера (критика ината), у *Поремећеном плану*, судија Жарко откривши да је ожењен окончава надметање мајки и кћери.

Иницирање агоничког заплета сујетом, инатом у породичним заплетима отвара велике комичке могућности које нису најбоље аутори користили. У *Јогуницама*, жеља за надметањем и наметањем воље обухвата поред мужа и жене и њихове слуге. Апсурдност истеривања воље заснована је на априорној ситуацији и ситуацији непотпуних увида (обоје желе истог младића за зета). У расплету супружници инситуирају на победи, док је унутаршњом фокализацијом, која претежно обухвата мајку и кћерку, благо фаворизована женска страна у односу на мужа/оца као инације, те је зато са својим слугом објекат хумористичке театријализације. Некад сујета не мора бити истакнута, колико жеља за надметањем у *Шарану*. Жени (Ана) досади да слуша мужевљеве прекоре о неинтелигенцији жена и супериорности мушкараца, па одлучи да сплетком извргне јавној порузи мужевљеву интелигенцију. Семантика надметања развија се на ситуацији наметања воље (Панта жели да син настави школовање, постане владика, а Ана да се ожени девојком коју воли и запосли се као учитељ). Лик такмичар је само жена, док је Панта несвестан утакмице све до кулминативне сцене, кад пристаје на погодбу и призна пораз. Већ у зрелој реалистичкој фази женска еманципација театријализује се као надирућа из мушке перспективе. Једночика Јаше Томића *Старословен* театријализује надметање мушког и женског принципа преко посредног односа ликова (нема елемента сукоба, противречења). Отац породице окружен женама, покушава да отвори спор (вербализовање агона, заједљиви коментари, критика), који жене избегавају, али реплицирају поступцима (кад отпадне дугме, све притрче да пришију) или се о реплици женског принципа сазнаје дискурзивно (његов пријатељ подлегао жени). Агоном се побија теза о небитности, неспособности и неинтелигенцији жена. Драмском фокализацијом драмска прича позиционирана је у односу на Мргуда Мргудића. Ситуација ишчекивања Мргудовог пријатеља, представљеног као узоритог мушкараца (окорели нежења), прелази у проблемску ситуацију кад пријатељ јави да путује за Америку са својом изабраницом. Мргуд губи надметање и посредно признаје пораз прихватајући да жена буде стари сват. Исти је случај и у другој Томићевој једночинки *Заробљени сватови*. Заплет се

своди на ритуални обичај задржавања сватова. Млада мора да се откупи да би сватови даље кренули (Мита истерује кумовско право). Међутим, иако је присутна ритуална семантика, подређена је семантизацији две такмичарске стране (Мита – жене). До откупа младе долази сплетком (Митин страх да зету не пропадне трговина, па да их мора издржавати ревидира схватање кумовског права). Изолована фокализација такмичара, носилаца мушког и женског принципа различито је театрализована. Мушкарца одликује динамизам (парадирање, песма), односно сценска радња (контрола да нико не изађе), а жене статичност (разговор, коментари Мите), све док не смисли Стана план како да подвали и избави сватове после три дана заточења. У обе једночинке мушкарац је усамљен, изоловано фокализован, што такође прејудицира пораз. У комедији Андре Гавриловића *Двобој* повређена сујета Матије Бана и Јована Бошковића приликом надметања за наклоност младе глумице, отвориће сукоб у првом чину (заказивање двобоја), али семантика надметања изостаје већим делом заплета да би се у завршној фази и кулминацији такмичари театрализовали као кукавице, одустајањем од двобоја. Таквом развоју доприносе жене као арбитри, али и Ђорђе Малетић као сплеткарош.

Агонички заплети који се тичу јавне сфере, јавног надметања (*Пошто-пото посланик*, интеграциони заплет *Ђида*, *По команди*) иницијативну ситуацију заснивају на повређеној сујети и жељи да се јавно лик губитник докаже или реваншира. Код политичке тематике ликови се такмиче и са неименованим противником, јавним мњењем које настоје да приклоне себи, те стога покушавају да уз помоћ сарадника дођу до победе на изборима (*Пошто-пото посланик*, *Ђида*). Поповић због повређене сујете (пријатељ Петровић оспорава способност да буде посланик) покреће надметање, с тим да се Петровић не укључује директно у агоничку радњу. Наметање воље веома је добро театрализовано у Калићевој комедији *По команди*. Надређена радња официра браће Шарић утиче на интерперсонални свет ликова, пројектујући радњу младих (Меланија, Глигорије, Алексић). Моја Шарић користи ситуацију да се надметањем са млађим братом освети за период када му је у војсци био подређен. Моја Шарић постиже неколико победа индиректно преко Меланије намећући своју вољу млађем брату. Кључну победу постиже убеђивањем Меланије да пристане на мењање свог карактера

(образовање, буђење женствености), а потом њеном помоћу и ангажовањем приватног учитеља, богослова Глигорија. Са укључивањем у радњу Алексића, Моја долази до новог вођства, помагањем Меланији да се уда за богослова (одстрањивање Алексића уценом због дугова). У коначном односу надметања, Моја је успео да промени Меланију – од мушкобањасте, необразоване, несензибилне девојке у сушту супротност, такође и да наметне своју вољу млађем брату (удаја Меланије за цивила, а не за војно лице).

Комедије чија иницијативна ситуација почива на сујети ликова у расплетима се пораз примарно фокализоване тежње може театризовати као исмевање или као поука. Иако је Трифковићева комедија *Пошто-пото посланик* остала недовршена, лако је претпоставити да би у расплету Јазавац био кажњен и исмејан, премда није прави такмичар, а Поповић би из пораза на изборима извукао поуку, односно дошло би до самоспознаје лика и враћања у равнотежу.

Поред одређеног циља, жеља за надметањем и спровођењем воље може дати различите резултате (ни овде не мора изостати сујета). Заплетима са љубавним освајањима иманентна су надметања, такмичења супарника (*Избирачица*, интеграциони заплет *Максима*, *Наживио се*, *Издаје стан под кирију*, *Подвала*, *Балска ноћ*). Агонички заплет Трифковићеве *Избирачице* развија надметања ликова у ситуационим троугловима (Тошица, Бранко, Штанцика), али издваја се нарочито надметање Малчике са судбином. Наиме, завођењем младића, одуговлачењем са одговорима просцима, Малчика се не такмичи само са осталим девојкама, већ и са судбином (гордо уверење да сви чекају њу, испитивање докле могу да трпе). Малчика прву лаку победу односи над Саветом, готово без дуела, потом и над Милицом (ретросективна техника), да би се током првог чина на забави театризовало индиректно надметање Малчике и Савете за Бранкову наклоност. Малчика се не служи преваром, али рачуна на ситуацију да је Савета дужник њеним родитељима. Унутар агоничких односа нема такмичења младића, већ су само фокализоване њихове супротне, дуелске позиције, које се укидају чим дође до препознавања (истовремено су послали писма). Унутрашњом фокализацијом усмерава се читање агоничког заплета, опредељивање читалаца/гледалаца против Малчике. Такво читање подупире и техника метатеатралне распоућености лика

(самосвесно, критичко посматрање поступака, делом излажењем из улоге размажене девојке).

Малчика: И тако се све сретно свршило! (*Публици*) Да ли увек тако бива? Ја сам бирала и нашла сам пара, али на позорници; у животу чешће се догађа да избирач нађе – отирач!

(III, 14; 2005: 132)

Интеграциони љубавни заплет Калићевог *Максима* театрализује надметање младића, и то претежно Ђуричине несупешне покушаје да освоји, преотме девојку. Права надметања ликова око девојке фокализована су оквирним заплетом Глишићеве *Подвале*. Променљивост успеха надметања развија све време комичку напетост. Неша несметано успева да потура по вароши пасквиле против Петка (и Нере), а Петко не успева да га ухвати на делу, али зато има већег успеха код Нере (преотима је Неши). Такмичење два лика, наметњем воље, комички је најуспелије применом стратегије повлачења, прихватња аргумената противника. Прихвативши мужевљеву жељу и потребу за изласком са друштвом где ће бити и девојака (*Балска ноћ*), жена се користи својом заводљивошћу, еротизованом гардеробом, присвајањем права на излазак, што води до признавања мужевљевог пораза (молба да само за њега буде лепа и да остану код куће). Слична стратегија присутна је и код такмичара у Савићевој једночинки *Наживио се*. Марија пристаје на игру завођења, али њена позиција у надметању је супериорнија, премда је сазнала (режија погледа) за Светозарев план (поигравање девојачким осећањима), успева аутотеатрализацијом и искакањем из игре да заведе Светозара. Аутотеатрализација је уобичајена у агоничким заплетима где је надметање ликова у другом плану. Тако потенцијалне кирајџије и удварачи у Ђоровићевој једночинки *Издаје стан под кирију*, настоје да се представе као најбоље прилике (исти је случај са женским ликовима у *Поремећеном плану*). Једни другима се представљају директно и индиректно као несумњиви победници, бољи супарници.

Сведоци надметања могу бити неутрални ликови, али је чешћи случај да су сведоци/гледаоци ликови који су такође учесници надметања кад долази до смене дуелиста (надметање два лика посматра трећи, који се потом укључује у надметање). Подвале, преваре редовно су средство једног такмичара (тип

варалице), те је тим радњама семантизован већ у експозицији као поражена страна (*Наживио се, Подвала, Поремећен план, Максим, Пошто-пото посланик*). Међутим, некад такмичар и поред коришћења подвалом излази као победник (жена у *Шарану*). У овом случају доводи се у питање победа женске интелигенције, као и афирмација еманципације. Панта, не спори лукавост женама, напротив истиче је као ману, а у тријумфу надметња, споровођењу воље до изражаја долази женино лукавство, као и мужевљева наивност, лаковерност. Тако је кажњена склоност Панте да вређа жене, противречи и омаловажава. Управо Анина сумња у могућност да је шаран био у земљи, изнервира Панту и утврди у својој теорији (близина Дунава, влажност земљишта, шаран се мигољио и довукао до баште). Као сведоци надметања појављују се сељаци, кнез у другом делу заплета кад је надметање постало јавно. Важно за агон јесте што Ана позива сведоке, гледаоце своје игре надметања и театрализује Панту као помахниталог човека. Жена је доминантни такмичар који контролише перцепције и такмичара/ривала и гледалаца, посредно додељујући сељанима улогу арбитра у надметању.

Ана (*дотрчи са улице, за њом више комисија и комисионица, после се све више скупљају*): Одите, људи, одите! Овај човек није при себи! Ево шта каже: да је ископао шарана

Више њих: О! О! Гле, јако, гле!

(9; 1987: 72)

Први сведок Пантине наивности је син. Сведок, гледалац може бити и скривен, издвојен са стране и театрализован измештеном фокализацијом (Наталија из прикрајка посматра како се Марија титра Светозаром, *Наживио се*). Гледалац може бити сплеткареш, иницијатор надметања и посматрати надметање, а да сам не учествује. Срећко је у позицији активног посматрача јер изазива најпре нехотице надметање и сукоб мајки, а потом свесно (*Поремећен план*).

Милићка (*лакше Драги*): ти безобзирније упадаш у ријеч.

Стевићка (*исто*): Тако јој је по вољи.

Срећко (*на страни, тресе се од смијеха*): Ала је ово красно!

(8; 193?: 426)

Позиција гледалаца може бити дискурзивно назначена. У *Подвали* цела варош је сведок исмевања Петка (пасквиле), док су *Биду* сељаци и учесници подвале и сведоци надмудривања Маринка и Станојла уочи избора за кмета (Маринко је у тој ситуацији несвестан надметања).

Надметање ликовима може бити наметнуто одређеном ситуацијом или радњом другог лика (жеља за такмичењем, наметањем воље, одређеним циљем). У надметању мушкараца и жена, такмичење је наметнуто женама, па према комичкој конвенцији оне и односе победе (*Шаран*, *Балска ноћ*, *Наживио се*, *Јогунице*, *Старословен*). У случајевима кад су мушкарци учесници надметања и наметања воље радња може бити ситуационо покренута (*Издаје стан под кирију*) или провоцирана ставом одређеног лика као у Калићевој комедији *По команди*. Претежно је фокализована Мојина радња као агилнијег такмичара и покретача надметања. Једино су у надметању равноправно фокализовани Кића и Мића (*Два цванцика*), Милићка и Стевићка (*Поремећен план*) без фаворизовања одређене стране. Поред заплета у којима изостаје директан (сценски) дуел ликова, где је недвосмислена театрализаторова наклоност једној страни, могу се у ситуацији надметања равноправно фокализовати такмичари. У том случају одређени лик фаворизован је на основу претходних ситуација дистрибуцијом информација срачунато на опредељење читалаца/гледалаца (*Избирачица*, *Наживио се*). Ради се о ситуацији забаве у првом чину *Ибирачице* такође и о ситуацији Светозаревог завођења Марије у Савићевој једночинки *Наживио се*.

3.2. Игра агоничког заплета

Посебан вид *позоришта у тексту* јесте и антрополошки феномен игре који је свакако иманентан драмској форми, нарочито артифицијелности комедије (као у осталом и глума). Комика феномена игре присутна је и у ситуацијама када се у радњи „одраслих“ ишчитава дечија лудичка форма. Издвајају се нарочито Глишићеве комедије чија семантика агоничких заплета кореспондира са моделима игре. Погађање, договарање, инађење око два цванцика, остави ли се по страни њихова номинална вредност, јесте симболички чин надметања у *Два цванцика*.

Мића из ината потражује своје, а Кића из истих побуда одбија да се одужи. Радња и контрарадња структурира се на комичкој ситуацији опруге (Бергсон) а хумористичку перспективу обогаћује и сазнање из контекста да се заиста не ради о значајној суми. Игра надмудривања и инаћења гради посебну кулминацију комедије (свештеникова интервенција). Суптилнији облик игре надмудривања може се ишчитати из оквирног заплета *Подвале* која, за разлику од *Два цванцика*, композиционо уоквирује комедију. Подметање пасквила отвара радњу комедије као упознавање са предрадњом. Иако је већ у првом чину на екстерном комуникацијском нивоу познат аутор пасквиле, на интерном он је презентован од стране Петковог неуправног говора који Нера присваја. Активирана напетост у правцу идентификације аутора пасквиле на екстерном комуникацијском нивоу (читаоцима/гледаоцима), Нериним коментаром у монолошкој форми, смењује се активирањем комичке напетости на интерном комуникацијском нивоу (свет ликова) у правцу игре надмудривања (с једне стране Нера и Петко, а с друге Неша) и њеном расплету. Такође и ова игра ликова асоцира дечију лудичку форму – ситни несташлуци, подваљивање (освета) „дечака“ Неше јер губи омиљену „играчку“, односно Неру. Код Глишићевих ликова у жељи за надметањем присутно је и задовољство својим радњама, типично за учеснике игара.

Неограничена су средства игре, али су комички најуспелије ситуације кад играчи, такмичари током игре и надметања употребе глумачки образац. У фолклорном свету *Два цванцика* нема места глуми, а кад ликови и прибегну том обрасцу, онда се глума жели презентовати као незлобна шала. Глумачки аспекти засновани на дечијој игривости препознају се и у театрализацији самртика и мртваца, малом позоришном акту у последњем чину комедије. Кића прибегава глумачком обрасцу не да би наудио побратиму, већ због ината (не жели да исплати два цванцика). У тој ситуацији (III, 10) у игру се укључује и Мара али и побратим Мића. Увидевши да се под ђебетом налази чутурица (театрализација предмета као дела телесне избочине услед изненадне болести) Мића прихвата игру, што је такође назначено у интерпретативној дидасаклији, и претвара се да не чује интерни разговор мужа и жене.

Мића (*чини се невешт*): Хм, хм! Богами – повелик оток!...(Зове) побратиме, побратиме! Ја сам! (*Кића јечи; он за се*) Ушерето се – лола један!

Мара: Наједанпут отече – као ардов!

Кића (*брзо је повуче за скут, полако*): Та испрати га!

Мића (*као опазио то, али се чини невешт*): Велиш мени, снашо?

(III, 10; 1963: 187)

Епилог игре је у пресликаној ситуацији на сеоском гробљу. Пошто се код куће „начинио болестан“ и пошто су Мићу послали до свештеника, следом логике игре театрализатор „доводи“ Кићу у капелу где се „начинио мртав“. Метатеатрална распоућеност лика (Кића) и овде твори ситуациону комику. Мићину театрализацију ожалошћеног карактерише динамично смењивање гласно исказаног говора за себе и коментара.

МИЋА: (...) Лопови! Уха, шта их је!!!

КИЋА (*заборави се, брзо*): Зар их има много?!

МИЋА (*брзо*): Шесторица!

(V,1; 1963:191)

Потоња театрализација мртвих следствена је фолклорном етосу – глума као средство за избављање из невоље, али и као средство племенитог циља (хватање лопова, спасавање плена). Да поред глуме ни лудизам ипак није пожељан образац интеракције у свету *Два цванцика* указује се карактеризацијом са стране Миће и Киће у експозицији. Вукоман и свештеник представљају своје слуге као незреле младиће, идентификују карактерне црте у понашању својствене дечијем узрасту, што се у првом реду односи на Кићу.

Вукоман: Море, попо, ти још не знаш како је он препреден, како се уме начинити као да ништа не зна; како уме ђаволски бити свему невешт!... Знаш – испод мире сто ђавола вире... еле, попо, само му замерам – што хоће да тера инат (...)

Поп: И мој Кића је добар момак... Што се тиче ината, и он ти је наopak инација и јогуница (...) Хоће, видиш, да учини понекад такву лудорију – као дете. Да рекнеш – чини од каквог рђавства, није; него само онако од претераног ђаволства... Досад сам платио за њега двапут глобу – због његових претераних

обешењалука (...) Често се залети и учини какву лудост, па место да је поправи – он из јогунства и ината чини још веће будалаштине (...)

(I, 3; 1963: 129)

Игра ината, надметање ликова иницирана је свесном Кићином подвалом (донео шишарке прекривене орасима на вашар). Како на вашару није успео да прода, налетео је на Мићу и убедио га да трампе робу, не знајући да су Вукоманова деца подвалила Мићи (уместо вуне потурили маховину). Кића дакле свесно увлачи у надметање, игру Мићу, који након спознаје преваре, напетост игре подиже истрајавањем на обећаном дугу. Кића је игри приступио из лудичке перспективе, али Мића лудизму приступа из стварносне перспективе, инсистирајући да се договор испуни, што је основа агоничког заплета.

Облици игре препознају се само у одређеним ситуацијама појединих комедија. У *Избирачици* театрализује се игра залога као комуникацијски систем (игра се користи да се директно или алузивно реплицира). С друге стране, на нивоу семантике сценских чинова, кад Малчика осионо коментарише писма просаца, и потом одлучи да их држи у неизвесности, јасно је семантизован дечији лудички образац. За Малчику су туђа осећања, потребе споредни у односу на њен свет и етичку тачку гледишта (сви морају удовољавати њеним потребама). Иза игре одуговлачења, као и изазивања судбине открива се инфантилност карактера.

Соколовић: Али ови људи чекају одговора.

Малчика: Нека чекају. Шта је мени брига! Ако чекају, чекају за мном! Разумете ли? ... За мном! (*Оде*)

(II, 3; 2005: 113)

Идентичан облик дечије игре препознаје се у првој фази заплета комедије *Пошто-пото посланик* кад Поповић, најпре одбивши идеју да би могао бити посланик, након јетке примедбе Петровића, напрасно, из ината, одлучи да се кандидује посвађавши се при том са пријатељем. Театрализује се одатле нерационална прецепција лика, који изборе тумачи као једноставни облик надметања на изборима, не водећи рачуна о тешкоћама и последицама (цепање српске странке, подсмевање суграђана, кварење кћерине среће). Прво сучељавање са неигривом стварношћу је током састављања говора, затим (ретроспективно) и са

реакцијом (исмевањем) на страначком одбору, што ће потом бити материјализовано и критичким новинским чланком. Поповићеву игриву стварност као каври-игра руше сви ликови из интерног света сем жене и Јазавца.

Сложенији је случај кад се јави игра емоцијама ликова, јер тада долази до ослобађања логике игре, и запоседања ликова тако да игра прелази у понашање као-за-стварно. Светозар пред Маријом представља своју тобожњу занесеност не би ли је шале ради завео (*Наживио се*). Марија се у једном тренутку препушта игри надметања, надмудривања у завођењу, али само захваљујући томе што је чула Светозареву намеру успева да овлада игром и победи у надметању (Светозар је постао жртва своје игре).

Светозар: А оно ме чујте, госпођице! Марија! Ја вас љубим, као што осуђеник може љубити последњи час живота свога... као... (*Ухвати је за руку*)

Марија (*тргне, дође к себи, устане*): Господине! Ха, ха, ха! А што се мучите кад вам не доликује! (*Наталија се укаже из џбуна*).

(14; 1879: 1102)

Игра се препознаје и у Змајевом *Шарану* у ситуацији кад се искупе сељани, а Ана повремено да други не виде махне Панти шараном дражећи га како би оставио утисак помахнитале особе. Игра се заснива такође на комичком понављању (систем опруге). Сваки пут кад Панта настоји да смирено објасни ситуацију, убеди присутне аргументима да је заиста ископао шарана, Ана махне шараном, што га испровоцира, те долази до невољне аутотеатрализације помахниталости.

Панта (*хоће да је миран*): Тако ми Бога, пријатељу, душе ми моје, ископао сам га, та својим сам га рукама ископао! Красан шаран, све се праћака као да је у води! Ево, пријатељу, гледај! Ево, баш овде је био, па, куја једна, гле шта направи?! Ал' где је само, запамтиће она Панту. (*Осврће се*)

Ана (*стала на страну па испод кецеље показује му реп од шарана*)

Панта (*као да се помамио*): Ху, та ено, ено шарана! Пустите ме! (*Пође, а људи га задрже*)

Ана (*брзо покрије шарана, сви се окрећу, ал' не виде ништа*)

(10; 1987: 73)

Игра надмудривања, надметања окончава се пристанком на погодбу да сина запосле као учитеља и да га ожене вољеном девојком. Игра мужевљевом прецепцијом, осећањима (изазивање љубоморе, параноје) даје исте резултате и у *Балској ноћи* Леле Давичовице. Супруга прибегава стратегији повлачења, прихватања, усвајања мужевљеве етичке тачке гледишта и почиње игру манипулације. Успевајући да контролише своја осећања (повређеност, љубомора) користи се елементима сценског наступа – заводљива хаљина обнажених рамена, еротична песма, сензуални глас, ход, саопштавање алузивне намере (посетиће тобожњег брата/рођака; дивљење његовим мишицама). И овде је муж несвестан игре. Покушавши да се измигољи из куће и оде с друштвом, упада у женину игру надметања мушког и женског принципа. Овај агонички заплет театрализује промену мушко – женских односа, актуализујући освајање слободе жена, борбе за иста права (ако муж може да излази и флертује, то исто право тражи сад и жена). Надметање игром манипулације семантизује се не само освајање женске слободе, већ и ограничавање мушке слободе (муж неће смети убудуће ни да пита да ли може да се види са друштвом).

Надметање може измештеном унутрашњом фокализацијом и радњом сплеткароша бити театрализовано као игра (*Поремећен план*). Срећко је у позицији играча кад посматра надвикивање ликова (смена гласног и тишег говора), који су у заблуди да је саговорник глув. Коментаришућа тачка гледишта усмерава читање ове ситуације надметања као игру. С друге стране унутар простора надметања такмичари заозбиљно приступају надметању да би потом, свој сукоб и надметање, брзим измирењем посредно семантизовали као игру. Слично дечијијој игри кад се након завршетка све заборавља (увреде, прекори, несташлуци, пораз) критички отурајући свет игре од себе до следеће прилике за надметање или игру.

Стевићка (*након мале почивке приступа Милићки*): Пријо!

Милићка: Пријо!

Стевићка: И ми се посвађасмо...

Милићка: Због будалаштине...

Стевићка: Опрости, пријо.

Милићка: Опрости ти, пријо. (*Грле се*)

(8; 193?: 428)

Различити приступи надметању, које може довести до игре укрштајем когнитивних тачки гледишта јавља се на крају првог чина Гавриловићевг *Двобоја*. Бошковић и Бан прихватају двобој као за-стварно, из агоничке позиције и лудичке перспективе, што се открива/потврђује у реакцијама кад се пређе на организацију обрачуна. На основу испољеног страха, збуњености, открива се не само да је пристанак на двобој био афективан, већ и да је из игриве стварности прихваћен. Уплив стварности, јер секундати озбиљно приступају припреми, води до спознаје о изгубљеној контроли надметања и игре. Страх код такмичара потхрањиваће други ликови, сведоци такмичења, величајући храброст и вештину ривала.

Бошковић (*с врата*): Шта је било? Ја хоћу крв!

Јовановић: Тако ће и бити!

Бошковић (*застане смешно*): Шта?

Павловић: Закључили смо двобој на пиштоље. Остало ће обе стране сазнати.

Бошковић (*поплашен*): На пиштоље? На смрт?... Али ја – њега да убијем!

(I, 10; 2003: 41)

Препозната семантика игре у надметању ликова нипошто не значи да јој сви ликови свесно приступају, премда сценски чиновни воде таквом закључку. Покушавајући да жељу, намеру остваре и досегну одређени циљ, ликови бирају различите стратегије и средства која поред агона семантизују и игру.

3.3. Простор агоничког заплета

Агонички заплет пре него судски захтева отворен простор (присуство јавности) уколико се јављају ликови сведоци/публика. Архитектоника простора (отворен, затворен) није од пресудне важности, а у овим комедијама подједнако се театрализују оба. Заплет се може развијати кретањем од отвореног ка затвореном простору и од приватном ка јавном простору, што је случај у *Избирачици*. Први чин одвија се у семантички отвореном/јавном простору собе где су гости, да би се други чин театрализовао у семантички и архитектонски затвореном простору до доласка просаца и семантизовања јавности/отворености. Трећи чин где се

преусмеравају стрелице жеље и распадају ситуациони троуглови театризован је отворени простор забаве. Други је случај у последњој Трифковићевој комедији *Пошто-пото посланик*, јер се заплет развија у семантички претежно затвореном простору. Присуство породичних пријатеља код Поповића не означава отвореност простора све док се не појаве одвојено Петровић и његов син Милан као преносиоци јавног мњења. Отворен простор и присуство публике, дискурзивно је назначено техником поетике гласова (Јеца саопштава, пренеси шта се прича по чаршији) и писаним дискурсом (новински чланак).

У зависности од предмета надметања користиће се одговарајући простор. Тако може доћи до семантизовања затвореног простора надметања које се одвија највећим делом у различитим архитектонски отвореним просторима. Надметање Миће и Киће (*Два сиванцика*) почиње у архитектонски отвореном простору вашара, али поверљивошћу трампе, као и суженом унутрашњом фокализацијом, без сведока, семантизован је затворени простор трампе. Касније ће доћи до отварања простора, односно до поклапања архитектонског и семантичког простора јавношћу надметања (инаћења) пред сведоцима.

Сведоци надметања у отвореном и јавном простору могу бити и прикривени (*Наживио се*), али је уобичајенији случај да присуство ликова ван породичног круга повлачи за собом извесни степен јавности (Алескић и Кумрија, *По команди*; просац Милан, *Јогунце*). Присуство ликова са стране, чак и кад су део радње заплета, дистанцираном унутрашњом фокализацијом ставља их у позицију гледалаца. Идикативан је пример *Јогунца*. Милан најпре долази у својству просца на позив мајке и девојке и сведок је надметања супружника, Никиног одбијања да га као домаћин дочека (тобоже болестан лежи у својој соби). Потом, вративши се по свој штап, сведок је напрасите промене ситуације (Ника је одједном оздравио и дочекује га срдачно). У *Подвали* се поклопљени, изједначени простори надметања (архитектонски и семантички) дискурзивно назначују у фокализаним приватним просторима (сведочанство јавности надметања). Кад се већи део заплета театризује у преклопљеним просторима јавности обавезно је присуство публике, која се може активирати и као арбитар (*Шаран, Двобој, Бидо, Максим*). Уколико у преклопљеним просторима изостане издвојена позиција гледалаца (*Издаје стан*

под кирију, *Поремећен план*, *Балска ноћ*), преовладава семантика затворености, приватног надметања које води исмевању ликова. Затворен простор надметања, поготово надметања кад су оба такмичара поражена (изостанак јавне бруке), важно је за измирење и прихватање агона као игре (*Поремећен план*, *Издаје стан под кирију*). Брука, пораз у семантички и архитектонски отвореном простору јавности пред сведоцима, може надметање преусмерити у озбиљан сукоб. Маринко свестан јавног пораза (не само да је доживео дебакл на изборима него су га сељаци редом изиграли и искористили) жели да се свети Станојлу, не базирајући се ни на свог сина.

Маринко (...) Пхи, ала сам се обрукô и осрамотио за цео век! Ах, не могу преживети! Не смем више међу људе и међу свет! (*Хода љутито по соби*) Срамота! Стид ме је! Никад 'вако није са мном урађено, а сад под седу косу! (...) И ја томе човеку, та каком човеку, томе нечовеку, још обећô јутрос, да ћу да просим његову 'ћер за мога сина! (*Бесно*) Не! Никад! (...)

(III, 6; 1987: 373)

У зависности од комичког света (сеоски, варошки, градски) и типа посредоване културе, различита ће бити реакција пораженог такмичара. Стога у фолклорним комедијама различите културне парадигме може доћи до осећаја срамоте, повређене сујете, жеље за осветом због јавне бруке (Маринко, *Бидо*). За разлику о Шумадије, фолкорни свет еманципованије Војводине не потенцира страх од јавне срамоте (Панта, *Шаран*; Поповић, *Пошто-пото посланик*, Светозар, *Наживио се*). Издваја се донекле Поповићева рекација након покушаја да саопшти програм (*Пошто-пото посланик*). Дијалогизацијом театрализује се реакција јавног мњења (подсмех), али не и повређена сујета, осећај срамоте, већ разочараност. Поповић подсмехе тумачи као изазов (појачана жеља да победи) и као завист суграђана.

Поповић: „Окан' се ћорав посла“, рече онај, Зашто да је ћорав? „Та није то за тебе!, рече овај. А зашто да није. „Седи с миром, човече“. А зашто да седим? Зашто? Зашто? Нико да одговори зашто, већ се само смеју – смеју кô праве луде, будале, магарци.

(II, 9; 2005: 221)

Супротне реакције такмичара губитника карактеристичне су за средине са различитим доживљајима јавне и приватне сфере. У сесоком, фолкорном свету патријархалне средине, оштра је разлика између јавне и приватне сфере са јасно подељеним улогама и кодексима понашања. Страх од јавног мишљења, суда, реакције јавности израженији је у комичким световима тадашње Србије (нарочито у сеоским срединама) у односу на свет Војводине. Облици театрализма у јавним интеракцијама (позирање, аутотеатрализација, крутост, скривање мишљења, емоција) облежава патријархални свет Србије. Тако у војвођанском свету варошке средине и осиони ликови попут Малчике (*Избирачица*) и Светозара (*Наживио се*) пораз перцепирају у односу на своју позицију губитника, а не толико у односу на реакцију и суд јавности (код Малчике је само делом изражен страх од јавности). Прва Малчикина реакција након сазнања да су родитељи по њеном налогу отказали Тошици типизирана је (падање у несвест), а такође и Светозарева након Маријиног подсмеха и одбијања (огорченост, жеља да затаји неуспех).

Малчика: (...) Свиснућу од јада! Само да ми је да знам шта да радим. Ја морам имати младожењу што пре, док се још није прочуло. (...)

(III, 12; 2005: 130)

У култивисаним варошким срединама Војводине није оштра граница између приватне и јавне сфере као у другом делу Србије. То не значи да ликови не страхују од суда јавности, нити да су јој отворени, већ пре да прихватају поразе, уочавају погрешке и лакше, без емфатичке реакције, долазе до самоспознаје (Ђурица, Максим; Шарић, *По команди*; Светозар, *Наживио се*). Насупрот губитника, такође су опречне реакције и такмичара победника. У војвођанском свету, ликови не истичу свој тријумф, већ само изражавају задовољство због постигнутог циља, без жеље да додатно повреди губитника ликовањем какав је случај са победницима из патријархалног света Србије (Станојло, *Ђидо*, Петко, *Подвала*).

4.0. РИТУАЛНИ заплет

Семантика ритуалних заплета у српској комедији у највећем броју присутна је у љубавним заплетима (*Тематска типологија*→). Ради се о заплетима брањене љубави чију је општу структуру у историји комедије издвојио Нортоп Фрај: „Обично се збива то да млад човјек жели младу жену, да његову жељу пријечи нечије опирање, обично очинско, и да нешто прије завршетка комада некакав заокрет у заплету омогућује јунаку оно што жели“ (2000: 186). У љубавним заплетима ритуалне семантике младима се супротстављају старији, било тако што се противе вези, па млади наилазе на искушења и користе се одређеним обредним радњама не би ли дошли до циља, било што се стари јављају као супарници. Препознају се ритуалне радње укључивања у друштво/формирања новог друштва око младих, затим радње које су концентрисане на ликове старих и њихово изопштавање из заједнице и наравно ритуали сазревања/иницијације ликова младих (претежно младићи). У том смислу говори чувени етнолог Арнолд ван Генеп о обредима прелаза, који укључују сваку врсту промене појединца. Обред прелаза подразумева друштвени, карактерни, психолошки, некад и спољашњи преображај појединца.

Ситуације искушавања и обредне радње (одвајање, искупљење) основна су дистиктивна обележја одређених љубавних заплета. Неће свако противљање старих младима означавати ритуални заплет, већ оно које младе покреће на превазилажење забране, препреке предузимањем радњи ритуалног карактера. Млади треба превазилажењем и кршењем забрана, као облика искушења да потврде зрелост и самосталност у односу на родитеље, што је важно за формирање нове заједнице. Такође победом младих слави се љубав, рађање, божански принцип, насупрот прагматичком, интересном свету старих. Дакле важно је да су млади активни (попуњавају фигуру субјекта), јер ритуал се тиче директног учесника, а не пасивног лика уместо кога делује помоћник. За илустрацију могу послужити *Проводоације* Милана Савића, типична комедија са пасивним ликовима младих љубавника. Мајка се противи кћеркином избору и жели да је уда за другог младића, док је љубавни пар претежно пасиван (изражавање негодовања), па уместо њих раде други ликови (брат, стриц).

Већи део сценске радње ритуалног заплета чине ситуације искушавања, кршење табуа и испита, чије се упешно превазилажење (савлађивање препрека) потврђује у конвенцијално веселом расплету антиципацијом свадбе. Ситуације искушавања могу бити засноване на постављању одређеног задатка младима који морају да остваре не би ли дошли до девојке/брака/циља. Међу средства искушавања сврставају се новац, сваколики притисци, претње да се одустане од циља и поступи према жељи старих. Подразумевају се устаљени облици понашања који треба да доведу до одређеног циља. Семантика ритуалног заплета поред ситуација искушавања темељи се на правцу развоја ка прецизно одређеном расплету (ритуал венчања, изопштавања, укључивања, сазревања).

У другим тематским заплетима (социјални, брачни, породични) семантика ритуала такође се заснива на ситуацијама искушавања, проверавања и победе младости, формирањем новог друштва и/или изопштавањем старих, негативно профилисаних ликова као персонификација одређених порока (похлепа, блуд).

Семантика ритуалног заплета препознаје се у следећим комедијама: *Отмица*, *Лихварака* (Драгутин Илић), *На станици* (Милан Савић), *Свекрва* (Мита Калић), *Сви смо измирени* (Велимир Ђорђевић), *На позорници и у животу* (Милан Шевић Максимовић), главни заплет *Ђида* (Веселиновић, Брзак), *На муци се познају јунаци* (Марко Цар), *Адам и берберин први људи* (Јаков Игњатовић), интеграциони заплет *Наших сељана* (Мита Поповић), *Шпикуланти* (Михајло Милановић), *Дорћолска посла* (Чича Илија Станојевић), *Цилиндар* (аноним. Б/Ђура Страјић), *Расејани професор* (Коста Николић) и *Конзул* (Лукијан Тривунов Бранковић).

4.1. Радња ритуалног заплета

Код ритуалног заплета нагласак је на сценским чиновима, па ће се зато одвојено анализирати ликови. Издвајају се ситуације које семантизују сазревање, мењање ликова током заплета, што су ређи случајеви у односу на ситуације искушавања, испита, изопштавања, кажњавања, интегрисања. Заплети ће овде бити подељени према завршним ситуацијама и расплетима искључивања ликова, интеграције и сазревања.

Прву групу чине ритуални заплети сазревања личности, па конвенцијално весели завршетак означава слављење преображаја ликова младих (*Свекрва*, *Сви смо измирени*, *Бидо*, интеграциони заплет *Дорђолских послова*). Препреке на које наилазе млади (*Бидо*) или које им се постављају и пројектују одређени циљ (*Свекрва*), семантизују искушавања и испите припремајући их за будући живот. Честе су ситуације које проблематизују на знаковној, културолошкој, генерацијској равни однос млади – стари. Стари у таквим случајевима могу руководити искушењима, утицати на искушења системом забране (табуи), али у кулминативним ситуацијама, ако се не открије ритуал игре, стари се приклањају младима признајући им зрелост.

Свекрва Јуца (*Свекрва*) сведок незрелости брачног пара, поглавито снаје, која више води рачуна о себи него о домаћинству (не зна ништа да скува), поставља тешко решив задатак - да млади сами спреме ручак за угледне госте. Оставши без послуге, затим и узалуд ишчекујући слугу да из кафане донесе ручак, приморава млади брачни пар да покуша нешто да скува како би ублажио бруку пред угледним гостима. Важно је осмотрити симболику делатности гостију – председник суда, парох и кум. Припрема гозбе (обред једења) и излазак пред госте семантизује иницијацијску проверу младог брачног пара пред световним (делокруг суда), верским/црквеним (делокруг пароха) и приватно-покровитељским (делокруг кумства) сведоцима. Чувајући младе од јавне срамоте, неуспешног теста, Јуца је сама спремила гозбу, али иницијација је успела јер су млади схватили поуку.

Ситуација искушавања може бити генератор заплета и театризовати сазревање младића женидбом (*Сви смо измирени*). Опасност од укидања апанаже, губитка наследства иницира превару, а последично (одбијање младића да се ожени, скраси) и нову превару позивањем девојке у собу. Развија се ритуал упознавања и удварања елементима театралности. Сакривање девојке у орману и потом ситуација замене личности (стриц је од газдарице помислио да му је снаја) семантизује обред одвајања и искушавања. Изненадни долазак стрица приморава Владимира да искористи ситуацију и јавно запроси Катицу. Појављивање Катице из ормана пред стрицем симболизује улазак у породични круг (након обреда одвајања) – из затвореног света у јаван, породични. Прихватањем одговорности због двоструке

преваре (лаж да је ожењен, па скривање девојке у орману и лажно представљање) Владимир потврђује зрелост пред старијим чланом породице. Ситуацијом праштања и благослова најављује се обредни прелазак у свет одраслих. Искушење је положила и девојка Катица за коју је врхунац бруке, срамоте да је неко (представници света) затекне у соби са мушкарцем. Преласком прага Владимирове собе, семантизован је Катичин обред прелаза, као први чин одвајања и привременог поништавања важећих друштвених норми (сама са мушкарцем у соби). Долазак, представника власти, Владимировог пријатеља, Милутина, семантизован је обредни/јавни чин веридбе. Прелазак из адолесценције у зрело доба чином веридбе по Генепу „обухвата засебан низ обреда одвајања, прелазног стања и пријема у прелазно стање, док прелаз из зарука у брак подразумева низ обреда одвајања од прелазног стања, секундарног прелазног стања и пријема у брачно стање“ (Генеп, 2005: 16).

Искушење може бити семантизовано системом забране старијих (табуисане радње). Интеграциони заплет комедије *Дорћолска посла* театрализује непоштовање забране. Отац се безуспешно противи синовљевој намери да прода кућу, напусти занат и купи рингишпил. Сложен знаковни систем патријархалне културе (мрежа забрана; обичаји) театрализује ритуални заплет *Ђида*. Препрека младима израста из сукоба очева због избора кмета. Очева забрана крши се и обредом крађе девојке, који је део ширег обреда одвајања (Генеп, 2005: 142-145). Обичај оглашавања добегле девојке пуцњем из оружја кључан је знак иницијације. Здравко устаје против очевог ауторитета, насрће на Маринков пиштољ, одбијајући да пошаље девојку кући. Ситуација напетости (ишчекивање да Маринко изврши претњу – убије сина) семантизована је као завршни испит зрелости младића (провера смелости). Прихватање, девојке, препознавање ђида у сину обележава улазак у свет одраслих, потврђивањем зрелости. Укидањем ситуације троугла (Здравко ↔ Љубица ← Максим), семантизована је и несупешна иницијација супарника Максима. Такав исход припремљен је у експозицији карактеризацијом лика (туњав, кукавица), који остаје под утицајем оца (незрелост, независност).

Маринко (за време говора Здравковог узвикне понеки пут, наједаред се ухвати руком за прса, лице му се разгали, он појури мимо њих, отвори кућна врата и опали пиштољ)

Маринко (враћа се и баци пиштољ на под радосно): Павлија! Павлија! Бабо! (Рашири руке) Овамо! (Грли Павлију и показује на Здравка) Погледај! Ене! Ви'ш! Ово је мој син, моја крв; моја кост! Ово је други ја! Ћидо! Јунак! Ја како! Родила си ми једно, али ваља! Прави ја! Сушти ја! И ја сам 'ваки био! (Здравку) овамо, оди овамо, сине, ћидо мој! Оди љуби оца у руку и да си благословен!

(V,4; 1987: 401)

У литератури је постављено питање веродостојности Павлијиног чина (П. Марјановић, 1987: 46), која се покорава мужевљевој вољи/наредби и доноси пиштољ из собе. Недовољно познавање патријархалне културе и система забрана, може поставити питање учешћа мајке у потенцијалном синоубиству. Међутим, позиција оца и мушкарца је неприкосновена у датом свету, где су жене васпитане на беспоговорну послушност мушкарцу, нарочито мужу и оцу. Поред тога, Маринко је театрализован као јак, каприциозан, смео и неумољиво ауторитаран лик, што је уосталом и основни разлог зашто га сељаци не бирају по други пут за кмета. Савлађујући бес, устукнувши пред синовљевом смеоношћу (позива га да пуца, не пристајући да се одрекне Љубице), Маринко и сам оглашава добеглу девојку. Обичај оглашавања скрива знак признавања синовљеве зрелости, храбрости. Из ситуације напетости развија се ситуација препознавања ћида у Здравку, и ритуално уздизање сина до себе, као и посредно признање пораза (Маринко не остварује претњу). Не треба заборавити ни драмску конвенцију, коју је нарочито Чехов наводио, да ако се пиштољ појави у сцени, треба на крају и да опали. Ритуални заплет усмерава се на слављење победе младости, разума, љубави над старошћу, неразборитости, искључивости и мржњи.

Сазревање, које се тиче социјалне улоге мушкарца може водити преко неуспелог полагања теста, па се иницијација потврђује након самоспознаје грешке и јавним прихватањем, одобравањем оца. Београдски свет *Дорћолских послова* театрализује слабљење патријархалне културе и ауторитета оца. Прво иницијацијско искушење Ђоле није положио. Преписавши имање Ђолету чича

Паун је починио (комичку) грешку. Изненадну позицију материјалне самосталности Ђоле користи да се у потпуности ослободи ауторитета оца. Непромишљеност приликом куповине рингишпила (жеља да лагоднијом путем дође до веће зараде), непоштовање оца и не прихватање савета потврђује незрелост сина. Тек након ситуације несупеха и привођења, долази до самоспознаје незрелости и прихватања заблуделог сина. Ритуално погађање приликом продаје рингишпила (и подваљивања) Наску симболизује одрицање и враћање у „нормалну линију живота“, односно занатлијски живот и увођење у зрелост, свет одраслих.

Радњама сазревања сродне су радње укључивања младих у свет одраслих социјализацијом по хоризонтали (мењање социјалног статуса) и женидбом као ритуалом прелаза. Разлика је што се овде не проверава, нити доводи у питање зрелост младих, већ постојаност љубави која савлађује препреке, забране старијих. Укључивање у свет одраслих може ићи преко ситуација емотивних, карактерних, материјалних искушавања (*Адам и берберин први људи*, *На муци се познају јунаци*, *На позорници и у животу*, *Конзул*) или преко мреже забрана патријархалне културе (*Отмица*, *Цилиндар*, *Шпикулант*). Није свугде сложен ситуациони низ искушавања који обухвата емотивне, карактерне, материјалне и социјалне провере (новац) као што је случај са Игњатовићевом комедијом *Адам и берберин први људи*. Етапни заплет (*Структурална типологија*→) театрализује сва Ђокина искушења да би се укључио у признат друштвени слој, прихватљив мајци и кћери (доктор). Паралелно са ситуацијама удварања, покушајима да освоји Милеву Ђока је у љубавном/емотивном искушењу (изласци, флерт са Саликом). У другом чину драмски фокус је на емотивном, карактерном и материјалном тесту који не успева Милева да положи. Не прихвативши Предићево одбацивање (незрелост, одбијање да усклади понашање са својим друштвеним статусом), ни очеву жељу да се уда за Ђоку, прави нову грешку и бежи у Италију са бароном Штернбергом (поводи се за социјалним стаусом, материјалним богатством). Драмска фокализација у трећем чину подређује се Ђоки и новим емотивним, карактерним и материјалним искушавањима. Ђока улази у везу са Шпицердерком (деле стан), потом, одбија Салику, не знајући да је богата наследница (слабост карактера, као и подређивање интереса емоцијама, сведочи да не одолева инстинктима и искушењима). С друге

стране издвајају се ситуације напредовања лика (образовање), одолевања искушењима која одводе од циља. У завршном чину, доношење дипломе, као и праштање Милеви и прихватање њеног пређашњег живота семантизује се не само зрелост, већ и укључивање у ново друштво (признати социјални слој). Важно је такође и прихватање родитеља посрнуле Милеве – повратак са друштвене маргине у свет моралних вредности.

Искушавања младих у другим комедијама могу бити иницирана постављањем задатка, слично морфологији бајке. Јунак ће добити награду (девојку) уколико изврши тешко остварив задатак, који укључује хронотоп пута (*На муци се познају јунаци*). Да би добио пристанак Анкиног оца, Живан Јунаковић мора својим знањем и образовањем да у свету стекне довољно новца. Тенденција заплета супротна је бајковном исходу у делу афирмације способности и образовања јунака. Открива се развојем и сентенцама у метатеатралној распоућености лика, нови свет, поредак који важи и у Европи (непоштовање образованих и неисплативост науке). Иронизацијом хронотопа пута театрализује се, карневализовано искушавање. Живан ће стећи велики новац, као и друштвене почести уколико у гастрономском друштву, које чине угледни енглески научници, сваког дана буде успео да поједе печеног голуба. Издржавши све до последњег дана, уследило је јавно признање и почести уз преузету новчану награду. Овде није толико важно очево прихватање, потврђивање иницијације, већ потврђивање од стране енглеских високих научних и аристократских кругова.

Материјална искушавања типична су за љубавне заплете. Потискивање љубави на рачун интереса било је условљено патријархалним кодексом који заједницу, породицу уздиже над личним интересима¹⁰³. У већем броју случајева девојке бирају сиромашније, али честитије младиће које претпостављају богатим. Нису занемарљиви ни заплети са искушавањима младића. У Шевићевој једночинки *На позорници и у животу* младић се најпре искушава посредним удварањем богате удовице преко проводацике, затим испитивањем, проверавањем (која девојка је потенцијална вереница) а напослетку љубавном изјавом/удварањем Даници.

¹⁰³ Овде вреди навести запажање о српском патријархалном друштву: „Уместо љубави, у односима су примарни били груби интереси новчане користи и екстремно рационалистички став. Жеља за угледом породице потискивала је сваки лични интерес и тежњу“ (Чолак, 2009: 27)

Увођење у свет одраслих, формирањем новог друштва развија се поступком *театралности театра* (изјава љубави из улоге). Улазак у ново друштво, семантизује и искључење одређених ликова (старих) из средине. Негативно је профилисана аброноша Савета, које се одриче Даничина мајка. Ритуалним заплетом семантизује се прихватање младих (отац) као и избацивање старијих женских ликова (удовица и Петровићка) који не приличе младићу. Ритуал укључивања у друштво свадбом може се семантизовати и обредним играма у току радње (краљице у *Отмици*). Краљице доводе Милицу као краљицу домаћину и певају, чиме се театрализује двоструки карактер обреда – слављење живота, рађања, бујања наговештава и свабено веселје Милице и Радоја, стварања нове заједнице, упркос потенцијалној пререци (обећање Миличиног оца дато Милићу). Слављење љубави, одолевању материјалним искушењима, које је редовно у комедији, може бити допуњено и приклањањем старих/оца. Иако је дао реч, отац без већег отпора пристаје да погази реч, што је важан сигнал у патријархалној култури и ставља појединца (кћер) изнад кодекса колектива. Обред крађе као и у *Лихварки* може бити карневализован (услед забуне, преваре краде се старија девојка/жена). С друге стране систем забрана може принудити ликове да посегну за несвакидашњом сплетком – театрализацијом мртваца (*Шпикуланти*). Искушавање се тиче хтонског света, те пристанком да уда кћер за мртвог младића семантизован је ритуал преображаја из хтонског света (отац добија зета). Овде је младић делимично активан, односно спроводи радњу коју му сугерише помоћник. Део обреда прелаза (одвајање) јесте и фиктивна смрт искушеника, која је гранична фаза иницијације усласка у нови живот. Сплетка може бити и изразито комичка као у *Цилиндру*. Млади се досете да размењују љубавна писма преко очевог цилиндра. Сплетка ће потом обухватити одрасле (развој сумње у брачну неверу). Обред одвајања препознаје се већ у експозицији (ретроспекција, епизација, предрадња), затим табуисан чин, који се крши сплетком. Посебно је фокализована (главни део заплета) ситуација искушавања. Долазак Тихомиља, идентитетски прерушеног, отвара питање искрености љубавних осећања (комика забуне). Део обреда иницијације су обреди искупљења (Генеп, 2005, 16). Овде се отац искупљује

пристанком на брак младих, отклањајући од себе сумњу да је у вези са пријатељевом женом.

Заплети искључивања старих ликова из друштва или ликова као симбола вредности које боље друштво одбацује не морају се заснивати само на подвали, превари (*Лихварка*, *Дорћолска посла*), већ се могу јавити и ситуације провере, надметања (*На станици*, *Конзул*). У кулминативним ситуацијама искључивањем, одвајањем старих (родитеља) од младих браком јавља се обред регресивног прелаза, који окупља ликове старих (*На станици*). Када се старији ликови јаве као препреке, ривали младима, неизбежне су ситуације подвале, у склопу ритуала ослобађања и искушавања младих. У Бранковићевом *Конзулу* надметање младића и старца око девојке театрализовано је одвојеним фокализовањем ликова и семантиком ситуација искушавања (упорност да се освоји девојка; упорност да се пронађе девојка). Семантизује се избацивање старца, тријумф младих, скривање и откривање идентитета девојке, конзула. Ово је редак пример где изостаје подваљивање старцу, али не и ритуални подсмех, којим се повлачи јасна генерацијска граница. Протеривање старог похотника Наска (*Дорћолска посла*) театрализује се завођењем (подвале) и искоришћавањем (измамљивање новаца за тобожње поклоне девојци). Пар старијих ликова зеленаша у *Лихварки* (Ставре, Јецићка) такође се подвалом исмевају и протерују из круга младих. У Илићевој комедији развој се усмерава ка укидању ситуационих троуглова (Савићка → Павле ↔ Јелена; Павле ↔ Јелена ← Ставре) и изопштавању старих, негативно профилисаних ликова зеленаша. Изопштавање се обележава јавном изјавом љубави младих, док у *Дорћолским пословима* подсмевањем Наску позивом на прстеновање.

Посебан је случај са Савићевом једночинком *На станици*. Мајка/ташта жели са младима на свадбено путовање. Заплет се развија у правцу ослобађања младих, освајања слободе уз флексибилнији однос према старијима, без априорног поштовања. Поред зетовљевог ноншалантног односа према ташти и кћерка је отворено на страни мужа и изражава негодовање мајци. Недвосмислена позиција у патријархату и табуисан однос (поштовање старијих, родитеља, повиновање одлукама) сада се у зрелој релистичкој фази детабуише. Неприкосновеност ауторитета доводи се у питање угрожавањем слободе младих. Важна је ситуација

искушавања и испита кад се на станици сретну бивши љубавници, а сад брачни парови. Базична ситуација (намера да се ослободе таште/мајке) семантизује такође обред одвајања. Све ове ситуације симболизују обред иницијације који треба да се заврши одвајањем младих уз једновремено искључивање старих. Повлаче се границе између младости и старости, при чему већина старијих ликова учествује на страни младих. Ситуација сусрета на станици, креће ка регресивном обреду прелаза (реинтеграција таште најавом удаје). Мајка/ташта, услед новог познанства са господином на станици и под утицајем брата одустаје од пута, отварајући могућност да дође до брака. Симболизује се и ситуација испита зрелости (социјализација) сусретом бивших љубавника (прихватање прошлости). Изостаје, за комедију типична, ситуација љубоморе жене на мужевљевој прошлости. Није случајно што се ташта искључује из друштва, јер управо она, као носилац старих вредности, погледа на живот, посредно скреће пажњу да би требало да буде љубоморна.

Димшићка: Твој муж има старија познанства.

Васићка: Па није провео век у манастиру.

Васић: За ову реч, Марице, пољубићу те у руку (*Чини*).

(4; 1905: 11)

Специфична реинтеграција старих, који су потенцијална препрека младима театрализована је у једночинки Косте Николића *Расејани професор*. Посезањем за сплетком, инцестуалне конотације, млади успевају да прикрију своју љубав венчањем родитеља. Уместо примарног односа, радња се заснива на развоју секундарног односа (родитељи). Издваја се обред прелаза из самоће/издвојености (ситуације које театрализују професоров самачки живот, без супруге) и пријема. Стари се јављају као иницијанди, што није довољно искоришћено за хумористичку театрализацију.

Ритуалним заплетима негативно су профилисани само они стари ликови који угрожавају нови поредак, као што то чине и млади супарници, те се стога морају odstrанити, обележити као непожљени које новоформирано друштво око младог пара одбацује. Изопштавање ликова у патријархалном свету, сматрано је иначе најстаршијом казном (Чолак, 2009: 20-23).

4.2. Ликови ритуалног заплета

О ликовима је било речи у претходном поглављу утолико што су основни чиниоци ситуација и семантике обреда. На основу степена активности издвајају се младићи, што је и разумљиво с обзиром и на патријархални свет где не приличи девојци да буде агилнија, нити да се отворено супротставља оцу/родитељу. Главни ликови попуњавају фигуру субјекта, што је итекако важно приликом сврставања одређене комедије у овај тип заплета. Ритуали искушавања морају обухватити учесника, а не заступника, посредника.

Укључивање младих у ново друштво формирањем брачне заједнице праћено је одговарајућим препрекама, проблемским ситуацијама које се превазилазе углавном несвакидашњим радњама. Нарочито се издвајају ликови старијих супарника (*Лихварка*, *Конзул*) у односу на углавном типски профилисане младе ривале (*Бидо*, *Отмица*, *Шпикулант*). Народно веровање да су и на самој свадби присутни демони, као и током обреда одвајања, који би да спрече срећно склапање брака (С. Петровић, 2000: 461) корелира са ритуалним заплетима. Злог духа у комедијама семантизује супарник, младић (*Отмица*) или чешће старац (*Лихварка*), који се подвалом, подсмехом протерује или му се показује његово друштвено место (*Конзул*).

Учитељ Живан сусреће се са задатком који индиректно и сам поставља (*На муци се познају јунаци*). Тражи да му Анкин отац дâ рок од годину дана како би уз помоћ науке стекао десет хиљада талира. Као у бајковној структури, извршење (не)могућег задатка стоји на путу браку/срећи младих. Промена места радње, семантизује обред одвајања, удаљавања искушеника (у непознатом свету). Живанов опширан ретроспективан монолог почетком другог чина потврђује Ставрину сумњу о новом материјалистичком добу где је образовање обезвређено. Живан подлеже искушењу, скрхан неуспесима, спознајом света, намерава да се убије. Изабрана је крајња тачка драмске напетости да се развој заплета преусмери. Газда хотела јавља се као посредни помоћник. Следи нов искушенички пут (експеримент са голубијим месом). Спознајући прагматички свет лишен идеала, Живан се доказује и пред собом и пред Ставром да је спреман за брак. Како би оправдао

зараду, користи се преваром. Преко пријатеља новинара пустио је вест у новинама о својим тобожњим научним достигнућима у Лондону. Пређен је пут у развоју личности – од честитог до сналажљивог младића, који је зарад циља спреман да посегне и за нечасним средствима. Пред Ставром се појављује као победник који је одржао реч. Сличан пут, само без директно постављеног задатка прелази и Игњатовићев Ђока Глађеновић (*Адам и берерин први људи*). Неуспех у удварању, нарочито брука (уочи прстеновања Милева је побегла), покреће Ђоку да напусти Нови Сад и оде на школовање (обред одвајања). Стекавши диплому, постаје друштвено признат, уважаван чак и од покондирене Феме, Милевине мајке и тек тада заслужује девојку. Игњатовићева комедија критички кореспондира са Царевом, јер у војвођанском свету наука је цењена и представља друштвени статус (иницијација по вертикали). У заплетима сазревања (мењања ликова) унутрашња фокализација усмерава се на ситуације искушавања, спознаје. Млади брачни пар у *Свекрви* у Јуциној сплетки сплетки види искључиву злу намеру, све до расплета. С друге стране у *Ђиду* није дат већи простор Здравку, који тек након крађе девојке, суочен са очевом неумољивошћу, сазрева бранећи девојку и освајајући слободу одлучивања промовише себе у оца породице.

Радњама изразитијег ритуалног карактера прибегавају ликови *Отмице Драгутина Илића* и *Шпикуланата* Михајла Милановића. У *Отмици* развија се откривање/изјављивање љубави преко фолклорног знака јабуке. Загризавши јабуку тек да остави траг зуба, Милица шаље јабуку Радоју да је поједе, што је симболички пољубац и знак спајања. Приликом сусрета младих долази до типске изјаве љубави, карактеристичне за сеоски свет са одређеним знаковним системом комуникације (стид, замуцкивање, чупкање дела одеће) и сиромашном реториком - сведеном на фразе (прирасла за срце, одвојила и сл). Песма се користи као посредован говор за саопштавање осећања, намере. С друге стране у *Шпикулантима*, лик уз помоћ помоћника прибегава несвакидашњој радњи – театрализацији смрти. Тек након исцениране смрти, патетичне ситуације, отац ће прихватити Марка за зета. Повољан расплет по младе припремљен је ситуацијом препознавања. У сусрету са својим фаворитом за зета, Риста схвата да су жена и кћер биле у праву (Божих жели мираз). Након избацивања Марка Божића из куће

носачи доносе мртвачи сандук. Страх од одговорности и великог издатка, приморава Ристу да пристне да уда кћер за мрвог Марка. Риста припада заблуделим ликовима, које ситуација и дејство других ликова враћа у равнотежу.

Ликови могу бити изложени и драматичним искушењима унутар интерног света који се хумористички театрализује. Искључивање ликова старих може водити преко ситуације забуне. У *Лихварки* објекат сатиричке фокализације је Савићка која мисли да је њој Павле послао љубавнио писмо, а не њеној младој рођаци Јелени. Ни након ситуације препознавања, не долази до враћања лика у равнотежу, те се последично развија нова ситуација забуне кад Павлови пријатељи уместо Јелене, украду Савићку. Суочавање са стварношћу (одбијање) ликови доживљавају као велику увреду. Слична је ситуација и са Наском у *Дорћолским пословима*. Међутим, у Станојевићевој комедији, театрализује се успостављање правилног поретка парова ликова, односно раздеобе светова младих и старих најавом вишеструких венчања. Систем препрека или проблемских чворова утицаће на степен активности ликова младих. Што је изразитија препрека, и радња лика ће бити агилнија. Кад постане свестан сплеткарења Петровићке, Душан ће се осмелити да изјави љубав Даници (*На позорници и у животу*). Душан је редак мушки лик, пред кога се поставља изазов да ожени богату удовицу, односно да новац претпостави осећањима. Стога ће искористити ситуацију да се поигра удовицом и њеном проводациком, као што то чини и Каја са Наском у *Дорћолским пословима*. Исмевање старих ликова завођењем једно је од обележја ритуалног заплета. Основни проблемски чвор Бранковићеве комедије *Конзул* (или ће се отац оженити или кћи удати) семантизује уједно агон (надметање младости и старости) и искључење и укључење у друштво (освајање права на слободу и зрелост). Вишеструким венчањима ритуално се потврђује припадност групи, као и маркирање генерацијских граница (млади са младима).

Ликови старих углавном су типски профилисани. Поред старог похотника (Наско, *Дорћолска посла*; Ставре, Јецићка *Лихварка*), ауторитативног родитеља, који испољава моћ утицајем на синовљев живот (Маринко, Андрија, *Бидо*), родитељ покушава да контролише своје дете и у браку (Димшићка, *На станици*). Издваја се и посебан случај мајке која преко ауторитета, утицаја жели да доведе до

осамостаљења и сазревања младих (Јуца, *Свекрва*), што може бити и жеља старатеља (Пера Барић, *Сви смо измирени*). Драмском фокализацијом театризирана заводи да је у Јуциној радњи реч о стереотипном односу (комички потентном) свекрве и снаје (*Свекрва*). Иако је развој усмерен ка дидактичком расплету, не може се искључити ни таква конотација, поготово у ситуацијама кад сценски чиновници (отпуштање куварице пред снајом, отварање прозора) контрастирају говорним чиновима (брига, пажња). Однос Димшићке и зета Васића (*На станици*) већ припада стереотипном ривалству зета и таште (обостана нетрпељивост) која се развија у чину надметања за утицај на жену/кћер, али и за право одлучивања/превласт. Типски су и ликови родитеља који након противљења вези младих, руковођени материјалним разлозима, преиначују одлуку (*На муци се познају јунаци, Адам и береберин први људи, Шпикуланци*). Воља родитеља семантизована је као тест искушења, постојаности младих у својој љубави.

4.3. Театралност ритуалног заплета

Позориште у тексту нарочито је својствено ритуалном заплету. Ритуали по себи већ имају театрални карактер, али су овде драмске ситуације сложеније, јер се у њиховој семантици препознају одређени ритуални облици. Фолклорне комедије (*Отмица, Ђудо*), поред специфичног посредног комуникацијског система (знак знака) богате су и одређеним обичајним радњама (краљице, крађа девојке, прело). Очита је театралност краљичких игра (костим, песма, одређене улоге, фиксирана радња), као и обичај крађе/отмице девојке (прерушавање, оглашавање/објављивање, фиксирана улога помоћника, долазак на измирење родитеља). Унутар развоја заплета може се јавити драма у драми (*На позорници и у животу*), затим глума (*Дорћолска посла, Шпикуланци*), игра, дијалогичност и метатеатрална располаженост лика (*На муци се познају јунаци*).

Само се у *Отмици* Драгутина Илића јавља обред – краљичке игре. Кристина Митић у календарским песмама препознаје позоришну форму. У краљичким песмама, извођених у славу култа плодности, издвојени су „описи ритма кретања и радњи, сцене и костима с мушким обележјима (мач, барјак на

копљу), строго су одређене сталне улоге учесника (краљ, краљица, барјактар итд)“ (2010:286). Краљичка песма унутар радње антиципира везу младих, претходећи стереотипној ситуацији удварања, просидбе. Када се у заплету јави форма која симболички кореспондира са позоришном уметношћу, нарочито се наглашава степен театарности. Театрализује се прожетост света ликова обредом, те је и ритуална сематика радње очигледнија. Инкорпориране песме средство су посредне комуникације у фолклорном свету. Оно што се не може због обзира, стида, обичаја рећи директно, говори се песмом. Таква је ситуација удварања, изјава љубави између Радоја и Милице.

Радоје: Ја те љубим, душо мила!

Милица: Ја сам увек твоја била!

Радоје: Голубице, моја красна!

Милица: Мој, Радоје, звездо јасна!

(6; 1887: 246)

Песма ослобађа младе од правила интимне комуникације у патријархалном свету¹⁰⁴ и знак је такође театарности удварања. Певање у отвореном простору јавности, пред потенцијалним сведоцима, идентично је јавном наступу. Слични обредни карактер песама присутан је и у *Дорђолским пословима* (нарочито у четвртом чину приликом прстеновања Катице). Овде се може поново указати на истраживање Флоренс Дипон, која проблематизујући Аристотелово читање трагедије, тумачи трагедију, нарочито римски комедију у контексту ритуала игара не одвајајући музичко такмичење од текста драме (Дипон, 20119).

Обредној форми припада и крађа девојке (*Отмица, Бидо, Лихварка*) као и ритуално рађање из смрти – циклични обред (*Шпикуланти*). У ситуацијама кад девојка пристане на крађу семантизује се идентитетско рађање, потврђивање. Прелази се иницијацијски пут ослобађања од родитеља и препуштања под власт будућег мужа (*Бидо*). Успешност прелаза маркира се сценским знаком – објава пуцњем из оружја. У патријархалном свету тај знак је граничник којим се прекида веза девојке са родитељима и озваничава улазак у нови живот. Крађа девојке такође

¹⁰⁴ „Мушкарац у патријархалном друштву није смео да на отвореном простору покаже своју емоцију, нити бол (могућност за исказивање постојала је само у затвореном простору)“ (Чолак, 2009: 28)

кореспондира са позоришном/драмском формом. Издваја се улога младића/младожење, затим помоћници-крадљивци, родитељ, ситуација оглашавања. Међутим, отмица може бити и хумористички театрализована, за разлику од комедије *Бидо*, поступком преваре или замене девојке/жене. У Илићевој *Отмици* баба-Анђа прерушавањем, преваром спречава да Милић украде Милицу и осрамоти је. Комичка ситуација забуне заснива се скривености идентитета (вео који скрива лице има функцију маске) и исмевању отмичара. Касније у *Лихварки*, Илић ће искористи слични комички образац отмице, само са промењеним објектом смеха. Помоћници-отимачи грешком украду Јецићку уместо Јелену. Љубавне изјаве такође следе док је отета девојка/жена маскирана. Демаскирање млади/жена у обе комедије води различитим препознавањима. У *Отмици* комички се открива заблуда, неуспех лика, објекат подсмешљивог смеха (Проп), а у *Лихварки* спознаја заблуде, забуне (Јецићка). Прекривање лица (вео) такође има вредност обреда одвајања и пријема, прелазног стања (Генеп, 2005: 194). Хумористички је наглашено прелазено стање када отмичар разговара са маскираном девојком. Ситуацијама препознавања симболизује се изопштавање ликова из новог друштва. Подсмех има овде ритуални карактер искључивања, маркирања протеривања ликова.

Семантика подвале у Милановићевим *Шпикулантима* отвара се ка цикличком ритуалу – смена смрти и рађања. Мртвачи сандук је средство грубе шале (девојка није упућена у подвалу) и театрализације самоубиства. Марко најпре прети Ристи (отац) да ће испити отров ако не добије Вукосаву, а потом га Митар театрализује као мртваца (сандук у Ристиној кући). Излазак из света мртвих симболизује потврђивање идентитета (очево одобравање брака) и рађање кроз обред најављеног венчања, што је уосталом и циљ овог комичког заплета. При томе, театрализацијом мртваца, симболизује се и смрт Ристиног кандидата за зета, који се такође зове Марко (семантизација двојништва - један Марко мора нестати). Како Вукосаву и брак посматра кроз интерес, било је потребно да се симболички сахрани негативн вредност коју пресонификује Божић.

Елементи *позоришта у тексту* уобичајени су у ситуацијама удварања кад младићи нису сигурни у успех, па се заклањају иза игре. Семантика драме у драми

препознаје се Ђорђевићевој комедији *Сви смо измирени*. Радња удварања структурирана је малим заплетом (Владимир жели да освоји Катицу, препрека је њена стидљивост, судржаност, морални обзир), који се одвија у одређеном простору и времену (једна сцена), али без сведока. Удварање се заснива на знаковној равни *театралности живота* (живот као позориште, односно живот саображен позоришном моделу интеракције). Користећи се псеудоглумом и тобоже хипотетичком ситуацијом удварања позоришним конвенционалним знацима (клечање) и реториком (емфаза, хиперболе, поређења), Владимир посредно изјављује љубав. Средства театралности семантизују ритуал удварања, завођења, али и искушавања. Владимир, користи љубавне изјаве у форми игре (као-не-за-стварно), премештајући позицију удварача у сферу игре. Катица прихвата игру из лудичке перспективе, док Владимир користи игру да уђе у стварност удварања. Двочасни карактер игре и растегљивост њених граница, редовно у комедији покреће питање стварности (Катица примећује излазак из игре, односно стварност љубавне изјаве).

Катица: Али, господине, ваше речи звоне као -

Владимир: Да истину говорим. – Па клекнем поред вас, па да вам стиснем ручицу и да је пољубим. (*Клекне пред њом и пољуби јој руку*) Па да кажем: Злато, дико моја, гле како те водем, како гинем и венем за тобом – хоћеш ли и ти мене љубити као што ја тебе љубим, реци ми, хоћеш ли бити за увек моја?

(5; 2003: 30)

Пристанак на љубавну игру чува и углед морално осетљиве Катице, која у другим приликама театралне изјаве, пуне емфатичког набоја презире.

Драма у драми може бити и формално издвојена означеним простором игре и семантизовати *театралност театра* (*На позорници и у животу*). Душан користи пробу представе и Змајеве *Ђулиће* да изјави љубав Смиљани. Театралност театра (иманентни приказ стварања представе, метатеатралност) наглашена је најпре расправом о уметности глуме. Међутим, питање глумачког израза недовојиво је од скривене Душанове намере (изјава љубави). Тражи да као глумци деле осећања са улогама које тумаче, односно да у датој љубавној сцени буду реалистички уверљиви (глума проживљавања).

Душан: (...) Видите, глумац или глумциа онда играју најбоље као и осећају оно што играју. Ако пак ми и не осећамо оно што играмо, јер сад смо и ми парче глумца и глумице, ми ипак ваља у то тако да се уживимо, да и нама самима изгледа, да то осећамо, па постојало то у истини или не (...)

(15; 1886: 33)

Током пробе завршне сцене удварања јављају се метатеатрални искораци (Душан и Смиљана повремено искачу из улога), па долази до преплитања првостепене и другостепене фикције, односно кретања из првостепене у другостепену фикцију (игра улоге), па опет ка првостепеној фикцији (свет ликова). Самосвест комедије/драме недосмислена је у овом моделу драме у драми који структурно и семантички обједињује све чиниоце заплета и радње ликова (Душан). Ситуација из другостепене фикције (несигурност у успех удварања, изјаве љубави) преклапа се са ситуацијом у првостепеној фикцији (Душан и Смиљана). Преклапање идентичних ситуација маркирано је двосмисленим репликама и невољним искакањем из улоге. Нарочито је важна функција дидаскалија (пантомимичне, персоналне, интерпретативне), којима се сугерише невербална комуникација, као и метатеатралност.

Смиљка (*доста узбуђено*): (...) ја сам у вас заљубљена.

Душан (*исто тако*): Сасвим је тако, госпођице, ал' и ја сам у вас.

Смиљка (*заборави се*): Заиста?

Душан (*збуњено*): Да, према улози (...)

(15, 1886: 33)

Кодификована позоришна реторика користи се као маска осећања ликова (уколико се наиђе на одбијање лик се може заклонити иза улоге, односно позвати на погрешно перцепирање фикције). Метатеатрални искораци су све чешћи како се игра развија све до момента кад Душан у улози Младена треба да изјави љубав на позив девојке. Тада Душан свесно напушта улогу, рушећи илузију, позивајући Смиљку да и она изађе из улоге.

Душан: Имате право! (*За себе*) Сад збогом улого! (*Гласно*) Смиљка, ја вас љубим.

(...)

Душан (*ухвати је за руку*): О, Смиљка, ја те љубим на позорници и у животу! Сађи и ти за часак с позорнице, али реци ми у животу оно што на позорници. Ти ме љубиш, је ли да ме љубиш?

(16; 1886: 37)

Изјава љубави театрализује се типизираном ситуацијом пред сведоком загрљаја младих (отац). Девојка чита поезију што је шлагворт за покретање питања осећања. Недореченост, двосмисленост провоцира младића да се отвори (директна изјава љубави), на шта девојка потврдно одговара падањем на груди. Позоришна форма (представа) ритуализује граничну ситуацију заплета, али и води и до потврде идентитета напуштањем улога, улазак у нову стварност.

Театралношћу наглашава се ритуална семантика заплета, која подразумева читаоце/публику као сведоке радње. Комедија Марка Цара *На муци се познају јунаци* издваја се семантизовањем *театралности тетра* метатетралном располућеношћу ликова. Директно обраћање лика публици означава посебан дидактички расплет. Лик/глумац експлицира ауторове намере, ставове, означавајући успешност иницијације (прелазак из идеалистичке у прагматичку позицију лика). Игра није само процес сазнања, већ у овим заплетима инструмент спознавања.

У ритуалним заплетима долази некад до идентитетске игре, промене (*Наши сељани*, *Конзул*, *Цилиндар*) какво се среће још код Стерије. *Зла жена* је редак пример идентитетског преозначавања од зле ка доброј жени опирањем наметнутој улози слушкиње. Овде је лудичка семантика подређена ритуалној. Обред прелаза у брачном заплету води сазревању личности супруге преко тестирања, изоловања. С друге стране лудички заплети једночинки *Љубомора* (Ђоровић) и *Преки лек* (Калић) усисавају обред промене, јер се фокализацијом заплет театрализује из позиција мужева док су жене по страни. Љубоморне супруге су само сведоци лудичког чина који поучно делује и условљава промену перцепције.

4.4. Простор ритуалног заплета

Ритуални заплет подразумева јаван простор, који је најчешће смештен у отворен архитектонски простор. Ситуације изјаве љубави, заветовања младих, могу бити тетрализоване било у архитектонски отвореном (*Бидо, Отмица*) или затвореном простору (*Сви смо измирени*). Издвојеном фокализацијом семантизује се приватан простор, који може бити театрализован режијом погледа у односу на антагонисту/супарника (*Отмица, На позорници и у животу*). С друге стране ситуације искушавања увек су театрализоване у јавном простору архитектонски отвореном или затвореном, јер се чин потврђивања идентитета, сазревања, интеграције вреднује у односу на сведоке. Ситуација искушења и сазревања у *Дорћолским пословима* театрализована је на вашару (Ђолетов неуспех). Неуспех новог посла (изнајмљивање рингишпила), спознаја преваре пред сведоцима, води самоспознаји лика. Исти је случај и са избацивањем ликова приликом формирања новог друштва или реинтеграцијом (*На станици, Конзул*). Бира се некад транзитни архитектонски отворен простор (*Лихварка, На станици, Отмица, Дорћолска посла*) да би се нагласила јавност изопштавања ликова и подсмеха, као и тријумф новог друштва окупљеног око пара младих. Када се театрализује интеграција по хоризонтали и сазревање лика, може се јавити архитектонски и семантички затворен простор (*На муци се познају јунаци, Адам и береберин први људи*). У тим случајевима присуство једног родитеља у функцији је сведока успешности иницијације и потврђивањем тријумфа младих (благослов везе). Главни заплет *Дорћолских послова* све време се одвија у отвореном и јавном простору. Закључна подвала са Насковим присуством Кајином прстеновању, фокализована ситуацијом заблуде, води спознаји лика, изопштавању, али и реинтеграцији (најава венчања Наска са женом која му приличи).

Током заплета долазиће и до активирања приватних простора, као и сменом отвореног и затвореног простора и то у ситуацијама неизвесног исхода искушења (*Цилиндар*). Учитель Живан (*На муци се познају јунаци*) у хотелској соби, спознавши своју немоћ да знањем/образовањем дође до новца, одустаје од борбе и планира самоубиство. Слично очајава и Здравко (*Бидо*) у интимном простору пред

пријатељем. Неиздрживост искушења театрализује се у приватном простору и ту је кључна функција помоћника, који искушеницима помажу да не одустану (*Цилиндар, Лихварка, Шпикуланти*).

Уколико се ритуални заплет тиче сазревања ликова ослобађањем од ауторитета родитеља, може се цео заплет театрализовати у затвореном приватном простору (*Свекрва*). Једини сведок искушавања брачног пара, као и њихове бруке јесте мајка/свекрва. Простор јавности припада простору скривене радње (долазак пароха, кума, председника суда) пред којима ће се Јуца младе театрализовати као зреле, одговорне и способне, а снају као изврсну куварицу и домаћицу.

5.0. ЦИКЛИЧНИ заплет

За циклични заплет карактеристично је ступњевито кретање преко поновљивости препрека, проблемских чворова ка срећном завршетку, односно успостављању складног поретка, чије нарушавање и не мора бити фокализовано експозицијом. У српској комедији семантика цикличних смена и поновљивости одређених радњи, ситуација није бројна. Препознаје се само у комедијама: *Тера опозицију* и *Честитам* Косте Трифковића, *Срећа и људи* Илије Вукићевића и *Потера* Станојевића и Веселиновића. Ретки су примери *позоришта у тексту* у овим комедијама, а и тада се свде на дијалогичност. Нису шаролике ни теме и обухватају само породичне (*Тера опозицију, Срећа и људи, Потера*) и брачне односе (*Честитам*). Касније у Нушићевим цикличним заплетима театрализоваће се друштвена и политичка тематика.

5.1. Радња цикличног заплета

Троделна структура лако је препознатљива у једночинкама *Честитам, Тера опозицију* и *Срећа и људи*, за разлику од комедије *Потера*. Експозицијама театрализован је стабилан и складан поредак (*Тера опозицију*) или уобичајен неповољан амбијент (*Честитам, Срећа и људи*), који се мења додатним

нарушавањем (*Честитам*) или привидним преокретом/побољшањем (*Срећа и људи*), несмотреношћу одређених ликова. У комедији *Потера* експозицијом се театрализује нарушен поредак (одбегла кћи са слугом) и потеря коју предводи отац. Општа структура једночинки придржава се АБАа обрасца. Тачку А обележава свакодневно-просечан амбијент, који је театрализован сиромаштвом, радом који није адекватно плаћен (*Срећа и људи*), брачним (*Честитам*) или љубавним и социјалним проблемима (*Тера опозицију*). Тачка Б развија нарушавање амбијента, промену поретка повољним и/или неповољним ситуацијама. Напуштање нормалне, свакодневне линије живота, несмотреношћу, искакање из равнотеже театрализовано је ситуацијама забуне, априорности (*Честитам*, *Срећа и људи*), владавином страсти, каприциозности (*Тера опозицију*). Враћање у свакодневно-просечан амбијент обележава спознаја заблуде, угушена нада, ново искуство лика - Аа. У *Потери* повратак у почетну тачку је хронотопичан (повратак у Београд, место почетка потере). Експозиција већ отвара нарушен поредак, неповољну ситуацију и по прогонитеља (отац) и по прогоњене (млади). Цео заплет театрализује смену повољних и неповољних ситуација по чланове породичне потере. Поновљивост ситуација тиче се обилазака појединих крајева по Србији и сусрета са мештанима. У свим ситуацијама даје се фокализацијом исечак одређеног свакодневно-просечног дана/амбијента техником *ин медиас рес*, којем отац и синовац присуствују као гледаоци/посматрачи, ретко учесници. У граничној ситуацији, са упознавањем палилулског амбијента долази до промене лика (отац) самоспознаје и благослова младих. Упознавање Србије током путовања, нарочито особености света где друштвена хијерархија и новац не би требало да буду пресудни приликом склапања брака, води промени лика, нарочито након расправе са газда Маринком.

Унутар овог општег модела, одређене ситуације семантизују циклични карактер заплета. Искакање из нормалне линије, рушење поретка узроковано заблудом, априорним закључивањем подразумева устаљени поредак ситуационог низа. Зато су честе технике грудве снега и домино-ефекта, као и консекуција, најприсутније у водвиљу. Тако у једночинки *Честитам* од почетне неповољне ситуације која театрализује поновљивост радње (муж се редовно задржава у кафани

ноћу) развој креће ка покушају разрешења проблема (напуштање мужа), али забуном и априорним закључивањем гомилају се неповољне ситуације, које се истржу контроли. Кретање обухвата све ликове. Муж јури жену и фиктивног љубавника, стриц бежи, а жена трчи за мужем, мислећи да ће се убити. Динамички изласци и уласци семантизују кружење ликова међусобним потерама. Свака нова информација коју собарица прослеђује (фигура интригант) подиже ниво комичке напетости и ритма цикличног кретања. Сусрет ликова у граничној ситуацији заплета води самоспознаји у расплету (каприциозност, неозбиљност, неодговорност). Кретање од неповољне ситуације ка све неповољнијим узрокованим заблудама, може се поновити. Враћање у почетну тачку само је техничко. Повратак обухвата прожетост ликова новим искуством, али и, што је важно за евентуалну поновљивост радње, прећуткивање побуда потраге (муж скрива да је био у кафани, жена да је планирала да га напусти). Понављају се ситуације кад собарица ненамерно даје двосмислене информације, које провоцирају априорна закључивања. Такође понављају се уласци и изласци ликова током потере/јурњаве.

За разлику од Трифковићеве једночинке, у Вукићевићевој *Срећа и људи* цикличност је семантизована повратком у почетну ситуацију. Новчани проблеми породице и поред тога што су и отац и син запослени, изненада се мења тобожњим добитком на лутрији. Синовљев превид приликом прегледа бројева добитника, консекутивно развија ситуације техником грудве снега (нарастање). Страст постепено обухвата готово све ликове. Закономерно понављање препознаје се у ситуацијама гомилања (наруцбине и смењивања пословних планова). Оквир радње заплета представља очев излазак и долазак. Вративши се, отавц не препознаје свој стан и открива сину заблуду, односно да ипак нису ништа добили на лутрији. Враћа се почетни финансијски проблем (дуговања, оскудице), који је сад делом и увећан, нарочито наруцбином кожа. Пређен је круг у чијој путањи је фиктивно проживљен живот у изобиљу, у уверењу да су сви материјални проблеми решени. Такође, приликом измештања из нормалне линије живота наглашене су и потенцијалне промене ликова брата и сестре према својим љубавним партнерима (уздизање, уображење).

Искакање из нормалне линије живота у Трифковићевој једночинки *Тера опозицију* театрализовано је очевом каприциозношћу (владавина страсти). Сви који су равнодушни према изградњи позоришта или се противе томе, долазе у немилост мајстор Ћире. Разлоге понашања мајстор не открива, претежно су театрализовани рефлексивним и антиципативним монолозима (кажњава сваког ко с њим не дели идеолошки видокруг). Овде се кружност заплета уоквирује дејством спољње радње (престанак, па наставак градње позоришта). Понавање ситуација неповољности иде преко противљења вези младих (своје кћери и момка Мише), одбијања да послужи муштерију, затим се понавља ситуација просидбе, па поновног сукоба са женом због кћерине удаје (претња разводом). Гомилање неповољних ситуација завршава се појавом пандура (пријава због чизама). Потврда о наставку градње техничко је средство завршетака кретања и враћања у стабилан поредак (срећан због наставка градње мајстор Ћира пристаје на све, најпре на брак младих). Такође и у овом расплету, наглашава се потенцијална поновљивост каприциозног понашања мајстор Ћире у поентирајућој привилегованој реплици.

Ћира (...): Одсада пак, како је позориште дозвољено, одсад ћу тек да терам опозицију!

(16; 1933: 26)

Циклични карактер *Потере* препознаје се у епизодичком поретку чинова, ситуација које театрализују живот у Србији. Низање слика прекида се такође техничком поступком – Живорад, вођа пута одлучи да преусмери пут ка Београду, врати Ђуку и Нецу одакле су и пошли. Током кретања јављају се неповољне ситуације по Ђуку и Нецу. Замена идентитета, сумњичавост Шумадинаца обележи их као мађарске лопове за којим је расписана потерница. Хронотопом пута семантизује се мењање лика (Ђука) под утисцима, новим искуствима, сазнањима. Симултано са потером, врши се обред припреме венчања младих на Палилули, који улази у завршну фазу са повратком Ђуке и Неце у Београд. Фолклорни хронотопи епизода (Крстоноше, Копачи, Паланачка механа, У бањи, Премлаз, Плетење) фокализовани су цикличном сменом ноћи и делова дана (јутро, подне, ноћ). Унутар епизода препознају се ритуални и обредни елементи који осликавају живот Србије. Да је драмска прича театрализована спољашњом фокализацијом у

односу на младе, добио би се ритуални заплет. Међутим, ритуални елементи смештени су у последњој слици која театрализује обред (обичај) плетења косе и припреме младе за венчање са кодификованим обрасцима понашања (одвајање младе и девојака, зачињавање). Мотиви потере, брањене љубави, бежања младих (отмице) јављају се и у секундарним радњама, којима се повезују епизоде. Цикличном сменом дана и ноћи семантизује се прикривање љубавне жеље (дан) и буђења либида (ноћ). Издваја се епизода Премлаз (обичај мешања оваца, колективне муже о Ђурђево дану) са ситуацијама удварања младића и девојака, одвајања од старијих. Символика слика кореспондира са Ђукиним искуством/ситуацијом о одбеглој кћери. Хронотопом пута фокализују се мотиви љубави младих (брањена љубав), потере, бежања. Ђука најпре пролази фазе од сазнања да и у Србији млади беже (обред одвајања), преко ситуације кад је предмет критике (мера вредности није у богатству нити у положају) до ситуације кад се и сам нађе у позицији прогоњеног (бежање због сумње да су мађарски лопови).

Цикличним заплетима ових комедија семантизован је кружни ток смена неповољних ситуација, повољних које припремају срећан расплет и афирмацију стабилног и складног поретка. Слављење природног поретка, односа (идеологија расплета) театрализовано је сазревањем ликова, иницијацијском провером (*Честитам, Потера*). Враћањем у почетну ситуацију уобичајеног поретка сатирички је означен одређен проблем (страст, сиромаштво), који се стално враћа, доводећи до неравнотеже у свету комедија *Тера опозицију* и *Срећа и људи*.

5.2. Ликови цикличног заплета

Кретањем у простору и времену, преживљавањем или доживљавањем одређених ситуација ликови богате своја искуства. У заплетима где страст обузима ликове, долази до наглог искакања из свакодневице. У Трифковићевој *Честитам* муж након непреспаване ноћи, коцкања, алкохола осећа делом грижу савести због занемаривања жене. Стога је очекивана сумња на прељубу када му собарица саопшти да је жена отишла са неким господином. Други Трифковићеви лик мајстор Ђира (*Тера опозицију*) тип је инације, контраша који се противи преовлађујућем

мишљењу, уједно и опозиционар. Код њега изостаје препознавање, већ се утврђује намера да противречи другима, као острашћен политичар. Отуда се лако може претпоставити нови заплет. У случају Аце (*Срећа и људи*) погрешан увид доводи до пометње (добитак на лутрији) и то у тренутку кад је породици неопходно петсто динара. Уједначеност нивоа знања екстерног и интерног комуникацијског нивоа прикрива заблуду ликова и театрализује хипотетичку ситуацију (изненадни добитак велике суме новца). Откривање превида у граничној ситуацији семантизује напуштање сна, света игре. Ликови младих доживљавају изненадни добитак као средство за потпуну промену живота, трансформацију карактера (неуспешну), простора (успешну) и односа (делимичну, наговештену). С друге стране Ђука (*Потера*) приликом потере за кћерком суочава се са новим, мање познатим светом. Прихватањем другог и другачијег заокружује се хронотоп пута и затвара круг. Вративши се у Београд Ђука је ревидирао своје ставове, погледе и намеру (најпре је хтео да врати кћер, казни слугу). Мењање ликова, спознаја нужности промене део је расплета свих заплета. Пролазивши кроз фазе ликови сазревају, мењају се, усвајају нове погледе (*Потера*) или се лишавају страсти (*Честитам*). Примећују се елементи ритуалног заплета (укључивање у друштво, сазревање, иницијација). Млади брачни пар у једночинки *Честитам* пред стрицем полаже тест брачне зрелости прихватањем супружника, кориговањем својих навика. Расплетом се сугерише компромисни однос (жена да пригуши жељу за спутавањем мужевљеве слободе, муж да се понаша као одговоран отац породице). Облик сазревања, укључивања у друштво препознаје се и у *Потери*. Млади најпре беже, одвајају се као у обреду иницијације (бежање и скривање припада искушавању), а потом се театрализује обред припреме венчања, формирање новог друштва (палилулски свет). Такође и Ђукина радња води реинтеграцији у друштво – прихватање новог времена, препуштање избора брачног партнера младима.

5.3. Хронотопичност цикличног заплета

Хронотопичност драмске ситуације луцидно је испитала Андреј Инкрет полазећи од Бахтинове теоријске платформе. „У драми је посреди густина времена.

Симболичко време драмског/позоришног догађања увек је конкретизовано у *простору* и концентрисано у *ситуацији* а простор и ситуација су, као што знамо, увек непосредни, чулно опажајно презентни, дакле, увек су актуелни: зато говоримо о драмском *хронотопу*. Управо у тој непосредно презентној и актуелној *ситуацији* као хронотопу, према томе, конкретизовано је и згуснуто свеколико време представљених ликова и приказаног догађања уопште; у њој су и прошлост и будућност конкретно присутни и згуснути у фокусу непосредне физичке и симболичке садашњости“ (Инкрет, 1987: 111). До сад је, нарочито у претходном поглављу, било речи о хротопичности цикличног заплета, која се може запазити и у ритуалном заплету. За циклични заплет нарочито је важна категорија времена. Може се фокализovati радња као сегмент шире целине (драмске приче), наглашавањем поновљивости (*Честитам*) или се фокализovati цео круг већег временског опсега (*Потера*). Свођењем радње на одређени тренутак и простор наглашава се значај темпоралности за поступке ликова (*Срећа и људи*, *Тера опозицију*). Одлагањем ситуације спознавања, враћања у тачку Аа, може произвести одговарајуће последице, односно гомилање/понављање неповољних ситуација.

6. 0. ЕНИГМАТСКИ заплет

Семантика енигматског заплета прилично је ретка у комедији изучаваног периода. Јавља се у главном заплету Калићевог *Максима* (Тематска типологија, социјални заплет →), затим и у Калићевој сентименталној комедији *Обмана* (Брачни заплет) и у Татићевој једночинки *Колера* (Породични заплет). Стилски различити заплети пружају могућност различитих интерпретација тајне. Елементи позоришта у тексту присутнији су у овом типу заплета, нарочито *Максиму*. Театрализација тајне, потенцирање напетости зависна је од драмске фокализације, нарочито од унутрашње фокализације (режија погледа, измештена фокализација) за дистрибуцију информација.

6. 1. Радња, семантика тајне

Различита тематика заплета (социјални, брачни, породични), као и различити мотивски корпуси приморавају да се технике театрализације засебно испитају. Најсложенији је пример главног заплета *Максима*. Од експозиције радња је усмерена на хватање злогласног лопова, али фокализацијом потенцира се мистификација Максима. Његов идентитет захваљујући вештини прерушавања театрализује се као неухватљив. Унутрашњом фокализацијом епских тачки гледишта театрализује се поетика гласова (преувеличавање, преношење гласина, приписивање свих кривичних дела Максиму). Тајна о непознатом идентитету лопова постепено окупира све ликове. Прерушавања, маскирања издвајају се као не мање важан интеракцијски модел. Способност трансформације нефокализованог лика, кључан је мотив агоничког (интеграционог) заплета (љубавни троугао). Ђурица користи коинцидфенцију да је капетан Љубинковић дошао истога дана када је се пронела вест да је Максим убио пензионисаног официра да под његов тањир подметне цедуљу/Максимов идентификациони знак, не би ли се ослободио тобожњег супарника (погрешан увид). У ситуацији сплетке долази до спајања два заплета и подизања напетости. Енигматским заплетом обухватају се друштвени, породични и љубавни односи. Таква разноврсност још је делом присутна у другој Калићевој комедији *Обмана*, у оба њена заплета. Парадигматички наслов сентименталне комедије кореспондира са семантиком тајне. Обмане и самообмане генеришу логику ситуационог низа. У главном заплету проблематизује се женска еманципација (муж жени брани да привређује иако су у дуговима) развојем радње који доводи у питање верност супруге. Жеља за сазнањем, најпре покреће Миливоја, а тек у кулминацији мужа Младена (откривање односа Зорке и учитеља музике Бранка). Семантика тајне интеграционог (љубавни) заплета препознаје се у радњи сплеткашице Шашићке. Желећи да се ослободи супарнице и освоји Бранка Шашићка користи ситуацију непотпуног увида (затекла Бранка и Зорку у поверљивом разговору) да суптилно пренесе глас Бранковој вереници. У овом другом случају, заплет се фокализује у односу не лик сплеткашице. Фокализују се ликови обмањивачи (Зорка, Шашићка) и ситуације самобомане ликова (Миливој,

Младен), као и ситуације у чијем су средишту жртве обмане (Младен, Ружица). Специфична је позиција мужа. Младен обмањује себе да му је жена послушна, а потом, прочитавши лажну дојаву, олако доноси суд о Зоркином браколомству. Издвојена је супериорна Лазина позиција. Карактеристично за драму, Лаза је једини лик чије знање превазилази интерни свет и доминира и читалачким. Судржавање, задржавање знања Лаза (фигура интригант) остварује учинак карактеристичан за сплеткароша (површинска структура), који контролише игру, али то не значи да се може подвести под тај тип.

Посебно место заузима Татићева комедија *Колера*. Самообмана је доминантни генератор ситуација. Добро изабрана мотивација забуном и аутосугестијом директно отвара радњу. Прочитавши вест о колери Ђорђе Трпић поверује да је заражен. Препознаје се мотив/тема уображеног болесника, али овде није реч о хипохондру (нема недвосмислених доказа у тексту), али се не може ни одбацити с обзиром на парноичну и патетичну реакцију.

Трпић: (...) (*Пусте новине*) Сто му мука! А ја сам мало час попио пу бокал воде. (*Прави кисело лице*) Ух!... Нешто ми није добро. (*Устане*) Јаој!... (*Стење*) Ијао!... Ала чупа! Ала завија!... (*Грчи се и превија*) Ијаој! Већ брбоће!... (*Оде до врата и виче*): Маро!... Марице!... Брзо!

(1; 1918: 7)

Ово је типична комичка ситуација невероватности и преувеличавања. Одговарајућом фокализацијом заплет заводи проблематизовањем болести (да ли се заиста ради о обичној аутосугестији) све до граничне ситуације и посете лекара. Открива се да Трпић није заражен и да је новинска вест застарела, као и да се односила на београдску средину. Откривање самообамне увод је у семантизацију тајне на којој се у ствари структурира заплет. Трпић има стомачне тегобе због пића и ноћног живота (у таштиној оптужби јасна је и сексуална конотација).

Загорчићка (*у иронији*): Да, да, седницу је имао и то још у женској добротворној задрузи.

(...)

Загорчићка: (...) И господин доктор каже да сте пореметили стомак. (*Приђе му корак ближе*) Сигурно сте гимнастике и сувише употребљавали.

Трпић (*за себе*): Ијајој!... Ала погађа!

(9; 1918: 22-23)

За разлику од других комедија/заплета, овде се не фокализује жеља лика за (са)знањем све до завршне фазе заплета. Ташта Загорчићка је у привилегованој позицији знања (упућена је у зетовљев ноћни живот). Заплет се најпре фокализује у односу на Трпића, а потом већим делом из Марине позиције (откривају се тајне мужевљеве ноћне седнице). Семантика енигматског заплета открива се тек у граничној ситуацији за разлику од заплета других комедија.

6.2. Напетост

Формирање и/или театризовање тајне зависно је од комичке напетости. Напетост се постиже рестрикцијом знања ликова, неуравнотеженим знањем читалаца/гледалаца и света ликова. Треба правити разлику између примарне (некад и банализоване) напетости чија је улога у буђењу знатижеље (процес рецепције), развоја емоционалне заинтересованости код читалаца/гледалаца¹⁰⁵ и секундарне напетости унутар света ликова¹⁰⁶. Секундарна напетост обухвата ситуације интерперсоналне заинтересованости за објављивање/откривање одређених информација које могу погоршати однос (ређе побољшати). Типичне су и комички веома богате ситуације кад један лик случајно или намерно (жеља за сазнањем) открива неке појединсти које другог лика дискредитују или доводе у неповољни положај пред сведоцима. Такође и ова секундарна напетост утиче на примарну напетост. Примарна напетост подиже се и драмском фокализацијом, нарочито унутрашњом (измештање, прегруписање ликова, монтажа, режија погледа, одлагање сазнања, погрешни увид, априорност).

¹⁰⁵ „Тако, примјерице, напетост у рецепијента расте с његовим индивидуалним идентификацијским ангажманом за лик и ситуацију, а смањује се с одвраћањем његове пажње кроз неке унутрашње или вањске ометајуће факторе“ (Пфистер, 1998: 157).

¹⁰⁶ Најближе мом одређењу секундарне напетости одговарала би Пфистерова дефиниција унутрашње напетости. „Потенцијал напетости као категорија структуре одвијања текста у линеарној секвенци произилази притом увијек из дјеломичне информисаности ликова и/или рецепијента о наредним секвенцама радње“ (1998: 157).

Неизвесност исхода одређене ситуације (буђење заинтересованости за драмску перспекцију), може се постићи и једноставном техником епизације (епска и когнитивна тачка гледишта одређеног лика). Грађење, развој тајне у *Максиму* зависи од вишеструких тачки гледишта (допуњујући подаци чиниоци су мистификације лопова). За криминалистички, социјални заплет карактеристично је прослеђивање информација из одређене позиције (лик, случајност, погрешан увид) или навођењем на погрешан траг, извор, што преусмерава развој и ликове трагаоце. Погрешним увидом, заслепљен љубомором Ђурица подметне цедуљу под Љубинковићев тањир. Ретроспективним сазнањем (откривање сплетке) театрализује се стварање и разрешење тајне. Мотивација енигматског заплета заснована је на рестрикцији фокализације. Мозаичким склапањем чињеница – изненадни долазак непознатог капетана, оптужба сељака да га је неки човек у униформи присилио да га ноћу повезе, службена вест да је истог дана убијен неки официр, опште уверење о Максимовај вештини прерушавања и напослетку фамозни папир испод капетановог стола, недвосмислено локализује осумњиченог. Све до ове ситуације знање екстерног и интерног нивоа је уједначено. Развој се даље креће ка покушају да се Љубинковић ухапси. Додатној мистификацији доприноси режија погледа – Бранко је обукао капетанову униформу како би се неометано ноћу састао са Милком. Ситуација се позиционира у односу на Ђуричину психолошку тачку гледишта. Надаље се нижу оптужујуће чињенице, али се постепеним епским прослеђивањем информација проблематизује оптужба (Љубинковићев монолог открива да се заиста ради о официру).

Капетан: (...) од официрских џепова слабо се ко помогао, па неће ни он. (...) Не могу да схватим тежњу – какву би шалу Бранко са мном проводио што ми остави своје грађанске хаљине, а однесе моје? (...) не знам ни да идем у овом цивилном оделу у ком сам неспретан и неук као нови попа кад први пут мантију обуче (...)

(II, 14; 1896: 93-94)

Како се шири знање екстерног комуникацијског нивоа, тако се постепено развија напетост у правцу комичког разрешења, које кулминира хапшењем повереника безбедности услед забуне.

Изразитија манипулација унутрашњом фокализацијом заводи екстерни комуникацијски ниво у *Обмани* да се Зорка служи нечасном радњом. Театрализују се различити углови, прерцепције ликова (Бранков пријатељ, сплеткашица; Структурална типологија, степенести заплет →). Секундарни ниво напетости постепено се диже већ од завршне ситуације првог чина (испитивање, супериорност знања).

Шашићка: (...) Зар може остати још каква тајна а да се не прокљиви? Та свет нам погађа и шта мислимо. (*Ласкаво*) Зато боље признај, тичице моја, па ћеш олакше проћи (*Смеје се*).

(I, 11; 2011:48)

Драмска напетост подиже се укрштајем тежњи – Миливоја, који је уверен у неверство и Лазе који са подсмехом одбацује такву оптужбу. Потом се укршта радња – Миливоје настоји да докаже Младену Зоркину неверност, што води свађи, сукобу пријатеља. Секундарна напетост делом је умањена, што ће мотивисати развој заплета у правцу оптужбе (Зорка је тражила од Бранка да се ништа не открије). Завет ћутања, скривања, производи, ретроспективно се открива, главну тајну, која води драмским ситуацијама брачног сукоба. Са откривањем писама, доставе (погрешан увид), радња скреће у неповољном правцу по Зорку. Важна секундарна напетост театрализује се дуо сценом техником неспоразума кад Младен испитује Зорку одакле јој новац (тражи, моли да порекне да је од Бранка), убеђен у превару, а она не може да побије ту информацију, јер је посредно од учитеља примила новац. Различите комуникацијске равни воде продубљењу тајне а не само драмској напетости са неповољним исходом. Тајна се открива интервенцијом учитеља музике и Лазиним сведочењем да је Зорка давала часове и стога је одсутствовала из куће у одређено време.

Секундарна напетост најизразитија је у кулминативној ситуацији једночинке *Колера*. Ради се о наведеној ситуацији кад ташта оптужујући зета што их је све препао, открива ироничким коментарима разлоге Трпићевих стомачних проблема. Секундарна напетост може бити синхронизована са примарном. Развија се од директне експозиције (аутосугестивна рекција лика) и протеже се све до доласка доктора. Градирање комичке напетости постиже се Трпићевим патетичким

репликама и паничним реакцијма, гестовима, примитивним реакцијама слугу (бежање, мистификовање – арапска колера).

Трпић: (...) (*Пође десно у собу*) Ајаој!... (*Окрене се*) Збогом, жено, збогом свима. Сад кад легнем ко зна да ли ћу више и устати.

(...)

Трпић: Зар да умреш?

Мара: Заједно с тобом.

Трпић: Е, то је онда сасвим нешто друго. Онда ћу (*поново је загрли*) да те сасвим околерицим (*пољуби је у оба образа*). Ако ту не пређе, а овде ће зацело прећи. (*Пољуби је у уста*) Тако, сад зови и лекара и маму и цео свет зови не марим.

(4; 1918: 12)

Секундарна напетост појачава се са таштиним оптужбама, потом и Мариним прекореванем, претњом да ће га напустити. И кад изгледа да ће се измирити, стигне рачун из кафане. Кратким Мариним и Трпићевим репликама напетост се назначује, али у изведби може се нагласити сценском паузом (ташта исплаћује рачун). Енигматским заплетом колера се метафоризује као напаст, неизбежна пошаст, страдање.

Триша: Дошћ је момак од „Беле лађе“ и донео неки рачун.

Трпић (*За себе*): Ијаој!... То је колера.

(10; 1918: 25)

Теником монтаже напетост може дати различите исходе у интерном свету. У тренутку кад Зорка и Бранко поверљиво разговарају, изненада се појаве Миливоје и Лаза, па се игром унутрашње фокализације, режије погледа развија драмска напетост (*Обмана*). Монтажом се може комички одложити или рашчланити расплет. Таман кад се супружници измире, пристиже рачун из кафане, што прети да погорша однос и покрене нови спирални развој (*Колера*). Такав је случај и у *Максиму* кад Ђука приведе маскираног лопова (прекривено лице шеширом), односно свог газду Здравка, повереника безбедности и похвали се пред капетаном. Монтажом су се преклопиле две радње – Ђукина ревност да се као послужитељ укључи у свеопшту потрагу и Здравкова одлука да се маскира како би лакше ухапсио Максима. Монтажа је важно техничко средство стварања и

откривања енигме. Успешност драмског и комичког учинка ипак зависи и од система мотивације монтажног поступка. Иако је комедији иманентна монтажа, у енигматском заплету она мора бити мотивисана као у овом случају о хапшењу у *Максиму*.

Ситуацијама напетости може се одлагати сазнање (*Колера*, интеграциони заплет *Обмане*) или се дијаметрално скретати од сазнања (*Максим*, *Обмана*). Потенцирањем ситуација напетости у *Колери* (расправа супружника, мирење, очајавање, ширење вести), нарочито са одвојено фокализованим слугама, њиховим когнитивним тачкама гледишта, те доласком лекара, таште, одлаже се сазнавање тајне Трпићеве болести. Јавља се фокализацијом и унутарпросторна напетост (сцена, простор собе, улице) сценском и аудитивном театрализацијом (преплитање реплика, коментара).

Мара: Ходи брзо!

Глас Зоркин: Не смем, милостива.

Мара: Зашто?

Глас Зоркин: Од колере.

(5; 1918: 14)

Са демистификацијом, напетост се развија у правцу семантизована основне тајне (ноћни живот, девојке). У Калићевим комедијама (*Обмана*, *Максим*) напетост преусмерава развој заплета ка привидним разрешењима тајне. Очигледне истине (Зоркино неверство, Љубинковић прерушени Максим) конвенционални сигнал су драмске, комичке заблуде која удаљава ликове трагаоце од решења енигме.

6.3. Комичка препознавања (спознавања)

Финална препознавања, сазнавања ликова не јављају се само у граничној ситуацији, већ и током развоја. У тим ситуацијама реч је о привидним препознавањима. Привидна сазнавања заводе на погрешан траг. Драмска напетост појачава се у *Обмани* сазнавањем да је Зорка неверна (Младен, Миливоје), што отвара заплет ка драмском расплету. Интеграциони заплет такође разликује привидно препознавање (Шашихка је уверена да је Зорка неверна, што користи за

сплетку). Изразита хумористичка привидна сазнавања, препознавања динамизују радњу *Максима*. Ђуричином сплетком преовлада мишљење у интерном свету да је капетан Љубинковић уствари злогласни Максим. У *Колери* театрализује се права ситуација сазнавања кад лекар прегледа Трпића (нема болести, застарела вест паланачких новина), а потом, како се заплет током развоја позиционира у односу на супругу, долази до комичког сазнања о мужевљевом ноћном животу.

Финална препознавања, сазнавања ликова нису с подједнаким успехом театрализована. У *Обмани* се јавља сентиментално препознавање кад Лаза открије истину Зоркиног и Бранковог односа. Младеново кајање и молба за опроштај следи након драмске напетости (обрачун мужа и жене, претња разводом, одузимањем деце). Поред дискурса у овој судској ситуацији ефекат сазнавања појачава и кореспонденција.

Лаза: Ти су састанци били код моје сестре, пред мојом матером, при којим састанцима је Бранко усавршавао твоју жену у свирци да тим боље може друге учити. А ако и томе не верујеш (*даје му сведоџбе*), ево ти на, па се увери сам.

Младен: Шта је то? Сведоџба од жупана и начелника да им је моја жена децу гласовиру учила? (...)

(III, 31; 2011: 126)

Откривање сплетке са подметнутом цедуљом избацује Ђурицу из круга привилегованих код тетке Лојде (*Максим*), али препознавање нема одговарајући учинак, те се расплет разлаже као и у *Колери*, монтажним поступком. Ђука последњи сазнаје да Љубинковић није Максим, али комичко препознавање достиже врхунац, кад се након хвалисања, открије ко је тајновити ухапшеник (Здравко, повереник безбедности). Фокализована комичка грешка, семантизује моћ заблуда, обмана које извиру из игре. У финалним ситуацијама препознавања, спознавања когнитивне тачке гледишта функционишу као поетирајуће реплике. Чешћи је случај да након ситуације препознавања, спознавања уследи поентирирајућа привилегована реплика лика са стране (*Колера*) или лика који није обухваћен ситуацијом препознавања, сазнавања (*Максим*).

Трпић и Мара (*Радосно грле и љубе Загорчићку*): Живила мама! Живила мама!

Триша (*Одлазећи*): И мамин џеп! Тај лечи од колере.

(10; 1918: 25)

6.4. Позориште у тексту

Постојање тајне, затим формирање тајне, покушаји да се дође до сазнања, разрешења неодвојиво је од ситуација обмана, забуна и најједноставнијих облика *позоришта у тексту* – физичког прерушавања и вербалног/реторичког претварања. Јавља се такође и дијалогичност, али на нивоу преноса информација, формирања тајне и није нужно везана за процесе сазнавања, демистификовања, па се овом приликом неће анализирати.

Реторичко маскирање готово је редовно у комедији, али оно наравно не семантизује лудички заплет иако припада једном од глумачких аспеката. Овим средством користе се сплеткароши, односно обмањивачи како би убедили објекат подвале у истинитост дискурса. Стратегија обмањивача јесте да се представи као пријатељ, убеди другог у своју наклоност, стекне поверење, а затим да алузивним говором изазове емотивну реакцију код слушаоца, жртве (подизање секундарне напетости) или, ако у томе не успе да се делом демаскира, позивајући се на неодређено мноштво (свет, гласине). Ове типичне манипулаторске стратегије користи Шашићка (*Обмана*) најпре у разговору са Зорком (кушање, покушај сазнања) и потом у конструкцији нове сплетке (тобожње Бранково љубавно писмо) у разговору са Ружицом на забави. Секундарна напетост појачава се наговештајем, па суздржавањем дистрибуције информација. У дидаскалијама није увек забележен претварачки чин (правећи се, чинећи се и сл), те се мора пажљиво читати намера лика (начин обраћања).

Шашићка (*Злобно. За себе*): Ха, сад те имам у власти. (*Одведе Ружицу на страну. Тихо*) Ваш вереник Зорку љуби.

(II, 22; 2011: 85)

У Татићевој *Колери* радња лика кореспондира са глумачким обрасцем. Иако код Трпића изостаје претварачки чин (радња инспирисана аутосугестијом, умишљајем болести), лекарева реакција карактеристична је за посматрача

претварачког чина (смех). Будући повлашћеник знања, лекарева когнитивна тачка гледишта је супериорна у односу на остале ликове, те Трпићево понашање (незнање, необразовање, приглупост) инплицитно доводи у везу са дечијом претварачком формом (ситуација фокализована у односу на лекареву позицију знања). Ситуациони однос (ван сцене и на сцени) између лекара и Трпића аналоган је односу детета и старијег, који различито гледају да дечију радњу. Другачијом фокализацијом, дистрибуцијом знања, могла се још у експозицији активирати глума. Овако остаје отворено питање о лудичком чину (сценски се може тако реализовати), јер се радња лика креће између аутосугестивне реакције и смишљене аутотеатрализације и прихватања улоге (изазивање саосећања код жене). Ово читање се проблематизује јер у говору за себе Трпић верујући да је заражен, размишља да ли да позове ташту или не. Претварачки чин јавиће се тек у кулминацији, ситуацији кад ташта преслишава зета. Кад запрети да манипулација кћерком, односно подстрекавање свађе пређе у радњу за стварно (напуштање мужа), Загорчићка ауторитативно омеђава игру. Смена гласног и тихог говора (за себе) театрализује претварачки, манипулаторски чин (прихватање мушког света уз осуду не за стварно).

Загорчићка (*За себе, усхићено*): Шта рече! Слатка и добра, пунице! Лола један како уме да тепа (*Гласно правећи се строга*) Што се тиче мене, ја...

(9; 1918: 24)

Физичка прерушавања у *Максиму* основа су забуна, обмана, априорних закључивања, преусмерења развоја ка мистификацији тајне. Одећа, као костим у позоришту знак је идентитетске промене, преозначавања. Појавити се без свог одела, костима, значи довести у питање идентитет, учинити га нејасним, неодређеним. Парадигматичан је сусрет Ђуке и капетана Љубинковића у цивилу. Ђука га не препознаје, тражи лозинку. Касније ће ова ситуација сусрета бити уљубљена са осталим информацијама о капетановом идентитету (сумња, конструкција о прерушеном Максиму). Исто тако прерушавањем/коришћењем капетанове униформе Бранко преозначава свој идентитет (реалистичка мотивација; режија погледа; ноћ). Да одећа јесте знаковни систем интеракције, идентификације комички потврђује апсурдна ситуација кад Ђука у току дана ухапси

прерушеног/преобученог Здравка, не препознавши га. Комику препознавања појачаће реверзибилно читање ситуације да је „лопова“ Ђука довео Здравку да се похвали и покупи награду.

Ђука (*С пушком у руци, који човека у лоше грађанско одело обучена, коме је шешир с великим ободом на главу натучен, везана пред собом тера. Радосно*): Ево Максима! – Где је наш господин да му предам лов што сам га уловио, па да ми пред читавом војском колајну на груди придене. Где је?

(III, 4; 1896: 166)

Прерушавања у комичком свету *Максима* семантизују, не увек реалистички верно, моћ обмане и идентитетске промене. Док је реалистички уверљиво да замена одеће (костима) у току ноћи може довести до забуне, погрешне идентификације, дотле је мање појашњена таква забуна у току дана.

6.5. Простор енигматског заплета

Јавни и приватни простори, затим отворени и затворени простори недвосмислено кореспондирају са тајном и важан су чинилац структуре енигматског заплета. Фокализацијом простора појачава се напетост различитих нивоа знања. У зависности од радње заплета отворени и затворени архитектонски простор може бити простор безбедности (*Максим, Колера*) или простор који скрива тајну (*Обмана*).

Приватни, затворени и отворени простор у *Максиму* штити ликове од фамозног лопова, али и развија тајну (ко је капетан). Такође и покушај разрешења тајне, провоцира ликове (Здравко) да изађу у архитектонски отворен и јаван простор. Излазак води до нове забуне (хапшење глумца, Здравка), комичкој мистификацији. Уколико је тајна омеђена, приватним и архитектонски затвореним простором, напетост између простора може се даље развијати рашчлањивањем. У *Колери* игром унутрашње фокализације појачава се напетост између сценског и скривеног простора собе (оба затворена, приватна) приликом доласка лекара и прегледа Трпића. Поздравивши се са Маром, лекар одлази у собу код Трпића, одакле се аудитивном театрализацијом објављује да нема болести (Марина

потврђујућа реплика). За време прегледа на сцени је служавка Зорка. Зоркин биографски монолог (напустила школовање, кајање) ту је да временски попуни трајање скривене радње. Позиционирање испред – иза, простор скривене радње метафоризује тајну (преглед, испитивање, откривање истине), наспрот простору испред (на сцени) који означава моћ аутосугестије (и собарица уображава да је заражена). Чини се ипак да би и са драматуршког и хумористичког становишта боље било да је ситуација прегледа театрализована. Укључивањем метонимичног простора јавности преко ликова, нарочито слуге Трише мистификује се болест, шири гласина и појачава напетост. Са демистификацијом болести у затвореном, приватном простору заплет се преноси на откривање тајне у затвореном јавном простору (присуство таште, слугу).

Семантизовањем тајне у архитектонски затвореном и јавном простору сале за забаве у *Обмани*, чинилац је драмске напетости. Уверен да га је Зорка преварила са учитељем музике Бранком (погрешан увид, техника неспоразума), Младен је одводи на забаву, отворено прикривајући тајну (бруку, бол) пред званицама (песма, пиће, гласан смех). Простор јавности унутрашњом фокализацијом обједињује радње главног и интеграционог заплета. Издвајањем ликова, преносом поверљивих информација унутар јавног простора означава се приватни простор (сплетка). Другим речима, унутрашњом фокализацијом издвајају се Шашићка и Ружица из мноштва званица чиме се означава простор приватности омеђен јавним. Стога, иако је разговор поверљив (допуштена је отвореност), спутана је реакција на примљене информације. Како се заплет удаљава од комичког учинка и тајна се везује за скривени простор радње. У *Обмани*, супротставивши се индиректно мужу, Зорка најпре тајно усавршава свирање, потом држи часове по кућама угледника и тако исплаћује мужевљеве дугове. Скривени простори припадају простору јавности (присуство ликова изван породичног круга, затим неутрално позиционирани ликови). Рестрикцијом драмске фокализације изједначено је знање читалаца/гледалаца и света ликова, па се тиме и функционализује Зоркина тајновита радња.

Бројни архитектонски отворени и затворени простори у *Максиму*, највећим делом семантизовани су као приватни. За тематски заплет кључна је ситуација

тајхоскопског погледа кад се Ђурица посматравши разговор капетана и Милке, зариче да ће се осветити. Театрализује се напетост различитих простора. Радња се одвија у архитектонски отвореном простору баште. Иза сцене је баштенски сто, капетан, Здравко и Милка, а на сцени, у предњем делу, Ђурица и тетка Лојда. Погледом из своје позиције (приватни простор) као јавном твори напетост. Прерушавања ликова изразито су хронотопична - преобучени, идентитетски преозначени појављују се ликови током вечери у башти (Бранко у официрском оделу, капетан у Бранковом цивилном).

Семантичке опозиције (отворено – затворено, јавно – тајно, приватно, испред – иза, светло – тама) театрализоване су као покушаји да се допре до тајне, затим да се дође до знања. Откривање тајне, долажење до (са)знања театрализује се у јавном простору, који у зависности од заплета може бити у отвореном или затвореном архитектонском простору. У случају да је тематика енигматског заплета социјална, до сазнања, разоткривања долази у јавном простору (*Максим*). Семантика јавног простора може бити више (*Обмана*) или мање наглашена (*Колера*) у брачним заплетима у зависности од развоја енигматског заплета. У *Обмани*, покреће се питање брачне невере и дозвољене еманципације, уз укључивање других ликова као сведока, заинтересованих, док је у *Колери*, немарност мужа, потенцијална неверност алузивно назначена и сведена на породични круг уз присуство слугу. Осим тога, у патријархалној култури женина неверност равна је друштвеном инциденту, преступу који, за разлику од мушкарчевог/мужевљевог, мора бити јавно жигосан. Међутим, у *Обмани* се и огрешење о жену, сумња у невереност, такође мора јавно порећи.

7.0. ЗАПЛЕТ стицања

Необично је да комедиографи овог периода нису користили потенцијал заплета стицања. Вероватно се није ни довољно промишљало о значењима радњи и заплета и симболизацији. Међутим, Симо Матавуљ (*На слави*) и Петар Крстоношић (*Божихње прасе*) на особен начен обрадили су архетипску драмску причу. Основу радње чини извесна материјална вредност и фокализација драмске приче у односу

на лик који настоји да сачува и/или поврати својину. Уколико се не обрати пажња на све семантичке чиниоце, може доћи до погрешене квалификације одређене комедије. Рецимо, Вукићевићева једночинка *Срећа и људи* тематизује добитак (на лутрији) и губитак новца (Циклични заплет →). Да се ради о лажном, непостојећем добитку и губитку (базична ситуација заблуде, погрешног увида) открива се у граничној ситуацији (препознавање, спознаја), па се не може довести у везу са заплетом стицања, јер лик ништа није ни поседовао, нити је и један лик покушао да му својину преотме, већ се радња вратила у почетну проблемску ситуацију (материјална оскудица). Најближи овом типу заплета био би главни заплет Илићевог *Новог доба*, јер се овде донекле метафоријизује функција посланика као извор ванредних материјалних могућности поред политичке функције (права грађана, социјална једнакост, општа добробит). С обзиром на то да се драмском фокализацијом бира радња суђења (пресуда, па опозив одлуке) посланику Тутимраку и да није наглашена материјална добробит од функције, која ће код Нушића бити у првом плану, не може бити говора о заплету стицања, премда одређени ликови рачунају на одређену корист од посланичке функције. Тутимрак се не буну да остане без мандата, већ га погађа начин на који се односи према њему опозиција (сујета, страх од гласа јавности, односно јавне срамоте). У *Лихварки* намера младића јесте да се ослободи зеленашице Јецићке и ожени њену рођаку, а не да дође и до богатства (цепање признаница није преваром наметнут чин, већ резултат забуне).

7.1. Радња

Време радње у Матавуљевој и Крстоношићевој комедији смешта се током великих хришћански празника Божића (*Божихње прасе*) и Никољдана (*На слави*) не само да би се истакао нов начин слављења Београђања (пуне кафане на Божић, опијање, преждеравање, свођење хришћанског празника на фолклорни обичај), већ и десакрализовао празник, хришћанска духовност бригом и борбом око материјалности. Драмском фокализацијом метафоризовано је богатство, односно фокализована је радња без класичног типа тврдице иако ка таквом лику гравитира Матавуљев Тривун. Оба заплета, различитим путевима, усмеравају се ка склапању

веридбе. Различито су структуриране подвале - у средишту радње (*На слави*) и на почетку у иницијативној ситуацији која пројектује заплет (*Божихње прасе*).

У основи заплета комедије *На слави* налази се традиционална комедиографска прича о превареном шкрцу (и варалици) који остаје без свог златног ћупа. Код Матавуља метафоричку вредност златаног ћупа има Перино наследство које Тривун не успева да сачува. Прву фазу радње покреће мотив корупције (жеља да се обезбеди останак на положају до пензије), а потом се у другој фази заплет преусмерава ка превари, односно ка новом циљу – ловљењу богатог наследника. Динамика радње и њена комика заснивају се и на „јурњави“ Тривуна и Пере. Парадокс представља околност да када се сценски сусретну, ликови се у радњи разилазе – Пера се верио, самим тим напушта Тривунову кућу, а Тривун остаје без свог „златног ћупа“.

Епским тачкама гледишта ликова (Мирко, Перин школски друг, Мита Оров) откривају се елементи драмске приче (Тривунова сплетка приликом обезбеђивања туторства над Перином имањем, подстицање хипохондрства), који сведоче колико је Тривуну стало да остане вечни тутор и посредни власник богатства. Тривунова основана намера јесте да се Пера не ожени, те га је убедио да би женидба шкодила његовом здрављу.

Мита: (...) Ево укратко: Тривун има богата, врло богата кобајаги рођака, коме је био тутор, и данас му је тутор икао је млади човек одавно пунолетан. Зове се Пера Поповић. (...)

(II, 2; 2008: 81)

Мирко: (...) Уверен је да би за њега женидба била смрт! О томе га је доиста уверио теча Тривун, а већ, разуме се зашто (...)

(II, 6; 2008: 87)

Назначена је материјална добит – златан ћуп који метафоризује хипохондар Пера. Од другог чина драмски фокус се помера у правцу преотимања Пере, односно усмерава се радња ка превари (удајом своје кћери Ангелине за Перу, Риста Опалић добија велико имање). Преваром Тривун добија и потом губи имање/златан ћуп. Пера само мења татора, у овом случају озакоњеног (утицај преко жене). Драмском фокализацијом театрализоване су оделите радње губитка, добитка.

Посећивање слава и преждеравање није само због комичког учинка (сатира слављења Београђања, карневализација дана), већ је мотивациона радња која ће повезати сусретање и мимоилажење ликова. Трећи чин театрализује тријумф једних и пораз других превараната (Тривун и Перса). Таквом фокализацијом негативних ликова имплиците је истакнута Перина позиција (инструмент стицања богатства). Нефокализовање Ангелининог освајања Пере и веридбе потом, заплет стицања отвара се ка сатиричким импликацијама (тријумф друштва превараната). Веридба симболизује позитивну вредност, која је овде преваром обезвређена (средство је преваре).

Радња комедије *Божихње прасе* не семантизује најдоследније заплет стицања, јер се материјалност метафоризује мотивом гастрономије. Перцепирање Божића као дана када је дозвољено преждеравати се, доводи у питање разлог поста (Пост најпре подразумева духовно подвижништво, а не само суздржавање од мрсне хране. Међутим, изгледа да је у свету ликова као у примитивном друштву мрсна храна табуисана, па се у одређеном периоду након истека забране могу задовољавати хедонистички пориви).

Фокализује се превара, која ће иницирати ситуације губитка и повраћаја, односно нагомилавања (прасићи). Младићев отац, гостионичар Тома послужио је гостима газда Вулово прасе, па и самог Вула, а његовој кући послао главицу купуса писмено обавестивши да је управо појео своје божихње печење. Ритуална брига, потом и бес због празне трпезе (обред гошћења) као и због преваре, иницира забрану виђања младима (Вулова кћерка и Томин син). Овде изостаје радња очувања, штедње материјалног добра, као и покушај да се дође до туђе својине отимањем. Издвојен је ефекат преваре, шале, док је губитак привремен, а добитак градацијски фокализован. Прасе, као и ритуални доживљај најрадоснијег хришћанског празника, семантизује материјалност света ликова, где је печење знак богатства (трпезе, домаћинства). Жеља да се придобије, стекне поново материјално добро, води семантизовању карневалског дана. Завадивши се међусобно, сваки члан породице наручује по једно прасе, а притом пристиже и газда Тома да објасни пошалицу, носећи Вулово прасе. Ситуација гомилања комички кулминира доношењем ћурана и доласком жандарма (тражи министарско прасе прочитавши

Бен Акибину козерију као дневну вест). Друга линија радње овог заплета тиче се готово извесне веридбе, а након преваре Вуле брани кћери да се виђа са Томином сином. Овде је такође семантизована радња стицања, повратка. Елементи ритуалног заплета нарочито су присутни у овој комедији (искушавање, одвајање младих, табу). Гомилањем прасића семантизује се и похлепност, материјалност која опседа Београђане, уједно и удаљавње од хришћанских начела (зрела реалистичка фаза), сатирички театрализована појединим репликама (амалин и жандарм ни не знају божићни поздрав).

Вуле: (...) Данас је Божић... Данас се цели дан само једе, једе и пије!

(19; 1909: 51)

7.2. Ликови

Овде ће се указати само на ликове преваранта и објекте превара. За разлику од првог типа заплета стицања са типом тврдице у средишту радње, овде је такође драмска фокализација приче подређена лику објекту преваре и преваранту, али се унутрашњом фокализацијом знатан простор даје другим ликовима. Типизација у Крстоношићевој комедији уступа индивидуализацији. Карактеризација газда Вула, као и преваранта гостионичара Томе независна је од патријархалног света где су јасно кодовани профили домаћина. Газда Вуле као домаћин редован је кафански гост, чак и на празник, немаран према свом домаћинству, као и према осећањима своје кћери. У овом последњем случају немарност је део комичког кода. Вербално-ситуациона комика излази из атрофије емоција услед обузетости материјалним добрима и интересима.

Кајка: Ако се не удам за Јанка, ја ћу себи одузети живот. Обесићу се.

Вуле: Зашто да се обесиш? Боље се обеси другом о врат!

(9; 1909: 31)

Не бирајући средство и моменат пошалице/преваре (шала као облик игре) гостионичар Тома, десакрализује празник. Циљ (не)намерне преваре јесте задовољство које претпоставља последицама (његов син Јанко воли Вулову кћер). Издваја се споредан кабаретски лик Амалин (глагољив, шаљивчина, помало и

хвалисавац), чија епска тачка гледишта износи важане делове предрадње (опис кафанског друштва).

Објекат хумористичке театрализације Матавуљеве комедије је преварант Тривун, али фокализацијом обухваћени су и други ликови преваранти (Мита Отров, Риста Опалић), па и женски ликови који учествују у превари/преотимању Пере (Ангелина и Јованка). Типу тврдице Тривун се приближава грчевитим чувањем богатства (Перино имање, наглашен страх да га не изгуби), као и наговештеном штедљивошћу која је театрализирана споредним комуникационим каналом (ситуација причања).

Мита: (...) Можете замислити колико се Тривун нагумао за неких дванаест година, од кад управља тим! А живи као прави цебрак, а тај грешни Поповић цркава поред њега! (...)

(II, 2; 2008: 81)

Матавуљев шкртац занимљив је и због снобизма (посећивање угледних и претпостављених), али и облапорности, која је карактеристична за тип паразита, слуге. Радња превараната Мите Отрова и Ристе Опалића сведена је на прављење сплетке (Мита Отров) и нарочито потом на потврђивање изненадне веридбе (Риста и Јованка). Сама сплетка остала није случајно остала нефокализована. Сплеткарош Мита Отров такође гравитира ка типу паразита (поред преваре, похлепе, жеље да науди, ту је искоришћавање, узимање новца на зајам, примање мита).

Динамична појава Тривуна (улазак на сцену), карактеристична за комедију, нарочито водвиљски тип заплета (живост, покрет, сударање ликова, нагли изненадни уласци), даје импулс радњи и имплицира напетост унутар света ликова срачунато да код читалаца/гледалаца изазове смех¹⁰⁷. Бојазан од шлога (I, 5) антиципира крај комедије, односно завршну реплику после које театрализатор спушта завесу, остављајући екскламативну реакцију сематички отвореном, што је итекако важно премда комедији не приличи истинско страдање ликова.

Тачке гледишта ликова претежно су у функцији карактеризације (субјективни коментари, дескрипција, односно негативна атрибуција других) и ређе

¹⁰⁷ Изненадни напади грчева услед преждеравања театрализатор користи да помпезно уведе, потом и изведе (други чин) Тривуна.

су изоловане посредством апартеа или монолога. Радњу отвара монолошко обраћање Маре (слушкиње) нефокализованом лику (Крста) које експозиционе информације обогаћује елементима карактеризације ликова („шмокљан“, „старкеље“) уз задржавање на анегдотском конструкту портрета Пере из типично женске визуре (бежи од жена, срамежљив, смотан). Атмосфера сплетке, подвале гради се оговарањем, описивањем, коментарисањем других ликова. После Трибуна највише се прича о Пери, који је једини остао неразвијен што је и разумљиво јер је конципиран по моделу *лутке на концу* (Бергсон). Што се тиче спољашње карактеризације Пере преклапају се све тачке гледишта ликова.

7.3. Позориште у тексту

Глума ликова, симулација живота основни је интеракцијски модел комедије *На слави*, који се може препознати и у неким приповеткама Симе Матавуља. Глуми се брига за другог, ближњег која се демаскира у интерном комуникацијском нивоу („стрина“ жели да Пера што пре сконча). Фалсификују се родбински односи, веридба се склапа без узајамне љубави, а пријатељства су инспирисана интересима. Није стога случајно за поднаслов изабрана жанровска одредница (шаллива) *игра*.

Мита Отров слично радњи режисера организује представу у чијем средишту ће се као жртва наћи инфантилни хипохондар Пера. Престава је скицирана, најављена, али није театрализована. Стога се овај заплет не може сврстати у лудички тип. Истина је да би у тој ситуацији још више до изражаја дошли карактери (Риста, Јованка, Ангелина), али управо што је „остала иза кулиса“, нефокализована, посредно је истакнут парадигматски карактер игре. Иако се сплетка (игра) одвија у јавности (славски дан), самим склањањем њеног процеса (ловљење наивног Пере) од читалаца/гледалаца сатирички се наглашава нечасни, неморални чин. Не треба осим тога занемарити ни иронички отклон. Матавуљ је изгледа рачунао на малограђанску љубопитљивост (ово је потенцијално најзанимљивија ситуација) и зато је није театрализовао. Такође овим путем јаче се истичу прелази – планирана радња и њен исход (веридба).

Управни говор у реплици, дијалогу, као и дијалог у дијалогу подређује елементе приче театрализацији. У другом чину управни говор у дијалогу, односно принцип дијалогичности функционише као знак знака (долазак Тривуна и Персе на честитање). Индикативне су Персине реплике (примитивност, малограђанштина, бапско тумачење снова, позивање на сан као модел тумачења, доживљавања стварности). Симулира се глас другог, других (не)именованих ликова из њеног сна и преовладава форма упитних реченица као генератора приче.

Перса: (...) Рећи ћете, можда: „Како си могла сањати о човеку кога ниси познавала?“ (...)

(II, 4; 2008: 83)

Семантика њеног приповедања (полтронисања) знак је којим се недвосмислено рачуна на одговарајуће ударје. Персино кодовано причање поентира се сведочењем о мужевљевом прегалаштву на послу.

Перса: (...) И увек мисли о канцеларији. Каже: „Шта ћеш, жено, увек сам био савестан и трудољубив, па сам рад и ових пет година, па да напуним четрдесет непрекидне службе.“

(II, 4; 2008:84)

Псеудочитирани говор знак је тобожње аутентичности, искрености, па и фамилијарности, карактеристичан за патријархални свет, на који присно одговара Риста (обећавање ордена Тривуну). Ова комичка ситуација кореспондира са сатиричком структуром ситуације из Нушићеве *Протекције*¹⁰⁸. У трећем чину Таса ће извештај о инциденту на слави употпунити тобожњим својим и туђим репликама, чиме се свакако сценско причање динамизује. Извештаји о прошлим догађајима не доприносе толико развоју радње колико су у функцији епске експликације. Ово нарочито важи за Митино причање, извештавање о Периној просидби. Комичка напетост подиже се алузивним дискурсом, непотпуним информацијама по доказаном смехотворном поступку околишања/одуговлачења.

¹⁰⁸ Жена долази код министра и моли га да њеном мужу да орден с тим што користи псеудоиндиректни говор приликом описа мужа као беспрекорног радника (II, 5).

Тек потом ће употпунити вест приповедањем о вечери код Опалића. Овде цитирање Ангелининог говора (претпоставља се да се не ради о псеудоцитату) рачуна на поражавајући ефекат по Тривуна.

Мита: (...) Најпоследње, ... тако око три сата полсе поноћи, ... одједаред, девојка врисну и паде матери на груди вичући: „Мама, мама! Господин Поповић ми је изјавио љубав! Господин Поповић ме проси!“ По томе видите колико је девојка безазлена!

(III, 5; 2008: 94)

Код Крстоношића издваја се кабаретски лик амалина. Живо причање о пуној кафани на Божић, својој биографији (упоређује се са Марком Краљевићем по пићу), сусрету са газда Вулом, употпуњено је дијалогизацијом – цитирање, имитирање говора других.

Амалин: Па после се окрете мени и вели ми: „Знаш ли, бре, где ми је кућа?!“
Не знам, рекох, господине, здравља ми не знам док ми не кажеш.

Цајка: И тако те упути овамо.

Кајка: А после?

Амалин: Па после су певали (*дере се*) „Дај да пијемо да се веселимо!“

(4; 1909: 14)

Дијалогизам је присутан и код других ликова кад се преноси скривена радња (слуга Мићун). Други облици позоришта у тексту назначени су у предрадњи (глума гостионичара приликом преваре). Препознаје се семантика театралности која моделује театралност живота интертекстуалношћу. У исходу радње преваре инкорпорира се Нушићева козерија *Министарско прасе* (другостепена фикција). Преплитање фикционалних равни и стварности позиционира жандарма као објекат сатире (и он се дао у потрагу за министарским прасетом, као и ликови из Нушићеве козерије). Театралност живота семантизована је и наглим променама расположења (Вуле најпре грди Томиног сина, а потом кад угледа прасе, прелази на присан однос), емфатичким реакцијама саображеним кодованој позоришној интеракцији (интерпретативне, пантомимичне дидаскалије).

Вуле: (...) Да когод учеван ово све узме у перо и тури у новине, нпр. „Мали журнал“, то је онако популаран лист, па да пуца моја брука и кроз новине! Просто

да ту целу ствар назове нпр. овако: „Љубав и прасе“, а може се назвати и „Купус и љубав!“ а најпосле што се не би могао назвати и „Прасе, главица купуса, развод брака и – мотка!“ (...)

(10; 1909: 31)

Безазлена шала/превара јасно упућује и на дечији лудички образац (невођење рачуна о последицама, превенство игре, задовољства у шали). Томина игра изазива породични драмски сукоб, који се објективистичком театрализацијом хумористички сагледава. Основа комичке театрализације су различите перцепције преваре, односно опречне когнитивне тачке гледишта – за Тому је то шала која треба бити смехом прихваћена, а за Вула брука и драма. Као и у свакој игри кад је један учесник дистанциран и игру тумачи из стварносне перспективе, чиме је фокализован као објекат смеха, мора се игра прекинути тумачењем, објашњењем, некад и скидањем одговорности у зависности од последица игре. Тома правда шалу/превару пребацавањем одговорности на неидентификовано друштво (шерети).

8.0. Полифункционалност типолошких одлика заплета

На крају ове типологије заплета остало је да се укаже на полифункционалност типолошких одлика заплета и на семантичке структуре које су присутне у различитим типовима заплета, као подређеним радњама.

Најпре је издвојен лудички заплет који се у потпуности структурира на поступку *позоришта у тексту*. Иако је игра/глума семантички доминантна, зависна је од предмета интерпретације. У сваком лудичком заплету препознаје се симболика одређене радње и заплета. Иако синкретизује све остале типове заплета, лудички се издваја на основу преовлађујуће форме позоришне игре. Лако се у појединим радњама препознају ритуални, енигматски, судски, агонички модели. Такође и облици *позоришта у тексту* присутни су у готово свим типовима заплета, изузев у судском и цикличном заплету ових комедија. Нарочито се прожимају лудички и ритуални облици, који су уосталом и културноисторијски

условљени. Новија истаживања, доказују ритуално порекло римске комедије (Дипон, 2011), али ни грчка комедија није без таквог утицаја. На нивоу симболике радње ритуални облици препознаће се и у савременој драми и комедији.

Структуре ритуалног заплета – иницијација, обреди прелаза (табуи, одвајање, припремање, искушавање, тестирање, укључивање и искључивање у заједницу) присутне су у лудичком (*Госпођица као сељанка, Игра ватром, Преки лек, Љубомора, Мандарин, На угледу или муж преудао жену, Међу официрима*), цикличном (*Честитам, Потера*), агоничком (*По команди, Заробљени сватови*) и нарочито судском заплету (*Како се ко роди, Еманципована, Несуђени, Наши сељани, Два весеља, На Бадњи дан*). Елементи судског заплета такође су распрострањени, па поред лудичког (главни заплет *Подвале, Проводаџије, Божији суд на Мендином брду, У резерви, Капетан-Пантелијина посла*), налазе се нарочито и у агоничком (*Шаран, По команди*, оквирни заплет *Подвале, Поремећен план*, интеграциони заплети *Бида* и *Два цванџика*) и ритуалном (*Лихварка, Бидо*, интеграциони заплет *Наших сељана, Цилиндар, Расејани професор, Дорћолска посла, Шпикулант*). На прожетост елемента заплета већ је делом указано током анализе. Овде ће се ближе осматрити граничне позиције где се јавља колебање између семантике појединих радњи.

Подређене семантичке одлике присутне су граничним ситуацијама заплета и расплетима, нарочито се то односи на полифункционалност судских и ритуалних семантичких чинилаца. Овде се задржавам на заплету, не заобилезећи ни расплет.

8.1. Семантика судског у ритуалном заплету

Искључивање из друштва неизоставно је у *ритуалном заплету* отвореном ка суђењу/пресуђивању. Формирање новог друштва симболички окупљено око младог пара истовремено повлачи искључивање одређених ликова (стараца, супарника), који су се супротстављали младима. Протеривање лика симболизује и жртвени обред (отклањање нечасних, мрачних сила, злих духова, које персонификује антагониста). Већ је преусмерењем заплета ка повољном, парадигматичком расплету активирана функција резонера, али се јавља и функција

судије, неретко и пороте (*Лихварка*, *Наши сељани*). Семантика суђења подређена је семантици ритуала, односно део је ритуалне радње. Зато треба обратити пажњу да ли се драмском фокализацијом прослеђују информације чији је семантички потенцијал ритуални или судски. Кад је реч о протеривању одређеног лика и формирања нове (брачне) заједнице, пресуда се јавља у расплету, при чему током заплета могу бити театрализовани оптужујући докази инкорпорирани у ритуалне радње. Тако се у *Лихварки* јавља ситуација кад Јецићка позајмљује новац Павловим пријатељима. Ситуација третира опшет место заплета са ликовима зеленаша (зеленаш се жали на оскудицу, не тера никог да узјми ако је велика камата, већ се позива на добру вољу) и симболизује доказни материјал¹⁰⁹. Театрализација варања важна је за комичку дистанцу (заслуженост патње, кажњавања лика), као и непосредну карактеризацију лика. Другачији је однос ритуалних елемента у *судском заплету*. Пресуда ликовима, односно кажњавања симболизују и ритуал истеривања, изопштавања појединца који угрожава заједницу или не поштује одређене кодексе, крши табуе. Такав је случај у главном заплету Поповићевих *Наших сељана* (кажњавање/хапшење и протеривање из комичког света Давида). Зеленаш Давид угрожава заједницу (високе камате, отимање имања, пропадање породица, домаћинстава). Парадоксално, било је потребно да Анти дође добош пред кућу да би се комшије измириле и опријатељиле (жене додуше невољно). Симболика протеривања из заједнице облежена је и одузимањем права на говор. Након што је нотарош саопштио одлуку суда, уследиће реторско питање и ритуални подсмех присутних (функција пороте и јавног мњења).

Давид: Каки ли је то суд?

Нотарош: Одведите га!

Сви: У бовару с њим! У бовару! Ха,ха,ха! (*Давида одведу*)

(III, 11; 1996: 78)

Тема женске еманципације ставља једночинку Данице Бандић (*Еманципована*) и комедију краља Николе (*Како се ко роди*) техником театрализације у граничну позицију. У обе комедије драмска прича фокализује се у

¹⁰⁹ С овим у вези треба још једном подсетити на двојну природу драме, која подразумева учешће гледалаца (читалаца), као активних рецепијента. Није необично да се и у модерној драми публика третира као порота у појединим ситуацијама.

односу на ривалску позицију два интерпретативна модела еманципације. Идеологија фокализације јасно фаворизује модел који еманципацију саображава традицијском начину мишљења. Тежња ка објективистичкој театрализацији отвара заплет ка судским и ритуалним структурама. Преовлађују ипак елементи судске радње – изношење аргумената, оптужујућих доказа (извитопереност еманципације, помодност, изрођеност), тужитељи (ликови старијих, представници патријархалне заједнице), јавност колектива функционише као порота (*Како се ко роди*). Ритуални облик присутан је у радњама тестирања (седељка у другом чину *Како се ко роди*; сусрет старог Борића са потенцијалном младом Видом, *Еманципована*). Директна процена модерног облика понашања из когнитивних тачки гледишта старијих (ауторитативних) представника патријархата јасно припрема пресуду већ приликом сусрета (физички изглед, начин држања, говора, садржина говора). У граничним ситуацијама, као и у расплетима семантизује се протеривање из заједнице (Јанко и Настасија; *Како се ко роди*) или полагања теста, успешности иницијације (Милева; *Еманципована*).

Извесни ритуални облици, додуше иронизовани, део су експозиционе радње једночинке *На Бадњи дан*. „Има неког лирско-ироничког шегачења и са светињама чак, око Бадње вечери као обреда, као обичаја, где се људи раскраве и разнеже, подсети детињства и родитеља“ (Милинчевић, 1968: 228). Ритуализацијом божићње радње (ритуал није канонозован, део је паганизма) открива се на дубинском нивоу радње заплета ритуал укључивања у заједницу, формирање заједнице (присутни су сви елементи за породично славље, сем жене). Укључивање у заједницу води преко искупљења Вујића. Њушкало има функцију сведока јавности обреда прелаза.

8.2. Семантика судског у лудичком заплету

У лудичким заплетима чешћи су елементи судског. Игра не мора увек бити безазлена, условљена задовољством, већ може, што доказује драма у драми Савићеве *На леп начин*, бити у служби пресуде. На граничну позицију лудичког заплета Ибровчеве комедије *Божији суд на Мендиниом брду* и Савићеве *На леп начин* већ је посебно указано.

Главни заплет *Подвале*, театрализује оптужујеће доказе (варање, подваљивање, пљачкање Живана), па се у граничној ситуацији кад Пупавац упадне у Сретенову кућу театрализује ситуација оптужбе и хапшења. Помоћник Петко семантизује функцију судије, док присутни ликови на челу са Вулом и Серетеном семантизују функцију пороте. Ради се о парадигматичном заплету синкретизма семантичких структура заплета (у лудичку структуру инкорпорирани су судски и ритуални елементи). Изопштавање Неше из друштва и протеривање Пупавца ритуализовано је подсмехом (аудитивна театрализација). Током ситуације пресуђивања, препознаје се, откривање и изношење доказа (пасквила), дискурс тужитеља и оптуженог.

(Долази Видак. Напољу граја, смех и узвици: „Уха, Пупавац! Уха, иш, Пупавац!“) (V, 11; 1987: 268)

Слични синкретизам семантичких чинилаца може се запазити у Савићевим *Проводацијама*. У граничној ситуацији театрализује се демаскирање лика у интерном свету (Јуцина сестра умрла због Севера). Добро је изабран моменат (техника монтаже) да се на вратима појави Радићка у тренутку кад Север покуша да подмити Јуцу како би ћутала. Јуца фигурира као судија (изношење доказа и посредно пресуђивање – демаскирање пред Радићком), семантизовани су сведок (Илија) и тужилац (Манојло, Радићкин брат). Већ у комедији *Капетан-Пантелијина посла* издваја се семантика судског заплета већ од експозиције. Полицијски апарат олако износи пресуде на основу неоснованих сумњи (априорни судови), непозданих доказа или се доказни материјал темељи на основу критичког мишљења (сви који критикују власт подлежу сумњи, оптужби). Пресуда неидентификованим хајдуцима (глумачка трупа) на основу непоздане гласине (сељак доушник), театрализује се у ситуацији препознавања као пресуда полицијском апарату.

8.3. Агонички елементи у лудичком заплету

Глума је сродна игри надметања, па некад може цела радња лудичког заплета бити заснована на надметању ликова. Издвајају се парадигматични

примери комедија Косте Трифковића *Француско-пруски рат*, *Пола вина, пола воде*, али и Калићева *У резерви*. Ситуације надметања могу иницирати лудички заплет (*Француско-пруски рат*) и тада се води рачуна која је радња надређена. Из идеолошког сукоба Петровића и Поповића развиће се породични сукоб који се комички театрализује глумом младих, који лудучки миметизују понашање родитеља. Ситуације надметања актуализују социјалне, економске, културолошке разлике, али и сличност родитеља (тврдоглавост и искључивост) наспрам љубави младих. Агон се не завршава победом, већ се прекида игром младих која враћа ликове у равнотежу. Семантички јаснија је радња једночинке *Пола вина, пола воде*. Замена улога слугу и газда надметање подређује игри. У овом случају, слуге знају да је радња фиктивна, те се препуштају игри надметања, не штедећи своје улоге. Аутотеатрализација се креће ка тоталној дисквалификацији вишег друштвеног слоја (аљкавост, немарност, расипништво, коцка). Стихомитија посебно семантизује лудички образац, па се примарна радња (жеља по налогу газда да представе све могуће мане), током ситуација преозначава у сатиричком правцу (критика вишег друштвеног сталежа). Аутотеатрализација се заснива на преносу гласова, који се тобоже побијају. Театрализује се комуникацијски систем знак знака (тобожње побијање гласина о себи означава посредно предочавање/потврђивање/аутентичност информација).

Јован: П' онда се на ме и то потвара,

Да љубим ћерку неког пивара.

Ал' могу вам рећи: истина није. (*Пљуцне*)

Софка: Идите, молим вас, лудорије!

Злобан је свет, хоће да дира,

И мени намећу неког официра. (*Шмрче*)

Јован: П' онда још кажу – много је већем,

Да силне новце на лутрију мећем. (*Пљуцне*)

Софка: Е вид' те, за то – морате знати –

И последњу пару могла бих дати. (*Шмрче*)

(5; 189?: 19)

Слична симболизација надметања игром улога (преваром доћи до иметка) присутна је и у комедији *У резерви*. Током игре улога препознаје се надметање у интерпретацији идентитета барона (Голић) и баронеса (Урзула и Пефика). Одвојеним фокализацијама, нарочито Голића, театрализује се самозадовољство тумачењем улоге. Не сумњајући у идентитет друге стране, ликови упадају у сопствену фикционалну замку. Такође и у овим ситуацијама надметања изостаје победа. Игра која има циљ превару води поразима ликова (*У резерви*) или промени почетног плана (*Пола вина, пола воде*). Надметање је семантизовано и у промени ситуационе позиције кад Голићев стриц најави свој план. Међутим, није развијено надметање супарника.

8.4. Ритуални елементи у агоничком заплету

Надметања ликова, сукоби могу бити блиски ритуалним тестирањима, искушавањима, као потврда зрелости. Најсложенији је пример Калићеве комедије *По команди* (агонички заплет; лепезасти заплет). Надметање браће Шарић пројектује радњу у троуглу (Меланија – Григорије – Алексић). Семантика ситуације у троуглу упућује на ритуал сазревања, искушавања (обред прелаза) и укључивања у друштво (веридба). Драмском фокализацијом пажња је усмерена на сазревање и мењање Меланије (обред прелаза) од мушкобањасте, некултивисане ка женственој, сензибилној девојци. Унутар ове линије радње, семантизован је и агонички однос Григорија и Алексића (надметање за Меланијину наклоност). Томићева једночинка *Заробљени сватови* базичну ситуацију заснива на обичају кумовског права. Међутим, на симболичком нивоу театрализује се обред откупа младе (млада не може напустити свој дом док се не да одређен поклон, новац, такође уколико се младожења не покаже).

8.5. Агонички наспрам енигматског заплета

Надметања ликова могу бити заснована на семантизовању тајне. Обично ситуације препознавања откривају одређену непознаницу, ликови долазе до

сознања. Нарочито су надметања супружника отворена ка откривању тајне, при чему лик који покушава да дође до (са)знања не мора изаћи као победник. Опречни су примери једночинки *Балска ноћ* и *Шаран*. У *Балској ноћи* супруга жели да се увери колико је стало њеном мужу до ње, али и да открије о каквом изласку је реч (друштво девојака). С друге стране у Змајевом *Шарану* Панта покушава да сазна где се крије шаран којег је ископао. Сазнање о жениној сплетки услов је да јавно благослови младе. У овом случају кретање ка сазнању води до пораза лика у надметању.

Надметање може бити и последица незнања. Фокализована је радња која семантизује агонички заплет израсла на непознаници. Не ради се о заблуди, обмани, већ о априорном суду. Тако у Ћоровићевој једночинки *Издаје стан под кирију* долазе потенцијалне кирајџије и удварачи заведени огласом (млада и лепа удовица). Изједначеност знања ликова и публике/читалаца рачуна на комику препознавања, односно на сазнавање (уместо младе и лепе, појављује се старија, непривлачна газдарица и сви се ликови/такмичари разбеже изузев старог професора). Слична ситуација препознавања затвара заплет и Томићеве једночинке *Старословен* (открива се да чувени женомрзац иде на брачно путовање).

Полифункционалност семантичких чинилаца радње отвара велике интерпретативне могућности инсценације, али и књижевне анализе. Овде је само назначена мрежа појединих односа, која се при појединачној анализи комедије мора исцрпсти (тема, структура, семантика заплета). Осим тога, премда постоји колебање између појединих типова заплета, неопходно је пажљивије читање структуре датог заплета. Води се рачуна о активности фигура, нарочито субјекта, затим и о техници театрализације (фокализације, тачке гледишта ликова, комуникацијски канали) да би се прочитала примарна радња, која не мора бити доследно фокализована, што се може приписати и невештој драмској техници писца.

Пример полифункционалности семантичких чинилаца заплета јесте Нушићев *Покојник*. Семантичка сложеност заплета (елементи судског, лудичког,

ритуалног у заплету стицања) може навести на погрешну квалификацију уколико се не води рачуна о међуструктури и радњи субјекта. Од предигре која има свој заплет током наредна три чина структуриран је заплет стицања. Ликови су преотели имање и труде се да сачувају плен. Нарочито се у граничној ситуацији и кулминацији синкретизују ритуални, лудички и судски чиниоци (преокретање ситуације на Марићеву штету; пресуда да напусти земљу под другим идентитетом, рађање нове личности, сахрана Марића, наметање и прихватање улоге).

Динамички развој заплета

На основу анализе видело се да структурална анализа може бити и отежана уколико је површинска структура драмског текста драмски неразвијена. С обзиром на велики корпус текстова, није се могло дубље залазити у анализу појединих поглавља (регулатори заплета, фокализације), нити су се могла заобићи поглавља везана за комику ситуација и експозиције.

Динамика развоја заплета зависи од степена активности интриганта и коректора, чак и у случајевима са веома активним субјектом (коректор води побољшању, а интригант погоршању радње заплета). Велики динамизам постиже се уколико су ове фигуре одмах иза субјекта и уколико их наизменично попуњавају различити ликови. Тако у етапном заплету *Родољубаца* динамика развоја препуштена је окидачу уз коректора (судар различитих сила), што има идеолошке последице. Ликови су марионете судбине, случаја, а покушавају да се другачије поставе, да контролишу и предупреду ситуацију. Следећи преоблем јесу техничке фигуре које се, изузев код Трифковића углавном неправовремено активирају. Проблем је свакако што не постоји одговарајућа матрица, схема развоја заплета, која је неопходна без обзира да ли се бирају гранични облици затворене или отворене форме. Мора постојати јасан систем развоја заплета, који ће поред главне регулишуће фигуре субјекта активирати и техничке фигуре. Техничке фигуре, које обављају стриктне задатке подупирања развоја, не морају попунити само споредни ликови, што је случај у највећем броју комедија. Тако је интригант доминантан у спиралном заплету премда изостаје фигура субјекта, из ког је коректор. Другим

речима, стално погоршање, компликовање радње заплета пресеца се повременим динамичким псеудопобољшањима, померањима у првим план фигуре коректора, чиме се даје све већи замајац развоју.

Српска комедија између Стерије и Нушића

Када се на крају погледа пређен пут у анализи српске реалистичке комедије, неизбежно је постовљање питања – у каквој позицији су ове комедије према ранијој традицији, Стерији у првом реду, и нарочито према Нушићу? Погледа ли се површинска структура, начин театрализације, не може се оповргнути ранији суд да се од аутора једино и то равноправно издваја Коста Трифковић. Ако би се упоредили начини театрализације Трифковићевих комедија са Стеријиним недвосмислено је да Стерија у том погледу заостаје. Међутим, драмски текст не чини само занатска вештина, већ и садржина (избор теме, мотива, ликови, карактери, психологија, идеје). Видело се током анализе да још има комедија поједних аутора које уметнички не заостају за Трифковићевим и Стеријиним, и које, што је итекако важно, најављују на известан начин Бранислава Нушића. Свакако да комедије Милана Савића *На станици*, *Игра ватром*, *На леп начин*, Мите Калића *Свекрва*, *По команди*, Милутина Илића *Ново доба*, Милуна Ибровца *Божји суд на Мендином брду*, Светозара Ђоровића *Издаје стан под кирију*, Симе Матавуља *На слави*, Велимира Ђорђевића *Сви смо измирени*, Илије Вукићевића *Срећа и људи*, Лукијана Бранковића *На угледу*, *Мандарин* и Павла Татића *Колера* заслужују већу пажњу не само књижевне историје. Уочљиво је да овом низу недостаје Милован Глишић, односно бар његова комедија *Подвала*. Остави ли се по страни социјална (веома важна) тематика, ауторски ангажман и усмери ли се пажња на начин театрализације, јасно је да се ради о тексту невелике позоришне вредности. Ни у једном тренутку приликом анализа драмских текстова не сме се заобилазити њихов мултимедијални карактер, нарочито позоришне условности. Иако се ради о делима књижевности, она су, исто важи и за дела усмене књижевности, стварана за јавно извођење. Стога се морају поштовати одређене законитости жанра иманентне позоришном дискурсу. Ако се дело усмене

књижевности не тумачи као написано, већ се узима у обзир и извођачки карактер, још мање би такав приступ требало имати кад је реч о драмској књижевности.

Овде се долази до Стеријине драматургије. Кад сам изнео оцену да су Трифковићеве комедије драматуршки конзистентније од Стеријиних, имао сам на уму услове извођења. За разлику од Трифковића, Стерија није имао одређену институционализовану позорницу, сем путујућих дилетантских дружина. Писање за позориште подразумева познавање основних законитости сцене, сусретање са њеним могућностима. Стерија је више учио читајући европске класике, Молијера у првом реду, него радећи (и гледајући) са дилетантима. За разлику од каснијих аутора, осећао је да драмски начин театрализације мора подредити епску технику, што се не може рећи за многе ауторе чије су комедије овде анализирани. Што се тиче типова заплета, они су већ наведени у теоријском делу и нису разноврсни, али је зато позиционирање фигура далеко умешније. Стерија није издашан у броју ликова, већ код њега и споредни ликови имају јасно одређену покретачку функцију. Детаљнија анализа типова заплета код Стерије и Нушића изискивала би такође обимну студију, стога у овом завршном поглављу посвећујем пажњу аспектима театрализације површинске структуре. Уколико се наведе за одређену комедију, рецимо Стеријину једночинку *Помиреније*, да је заплет социјални (тематска подела), вертикални (структурална подела) и судски (структурално-семантичка), нужно је аналитички исцрпније потврдити тезу.

Развојни процеси заплета српских комедија условљени су овладавањем драмском техником и усавршавањем реалистичког драмског писма. Почев од Стерије, преко Трифковића највећа конфронтација са реалистичком драмском поетиком иде преко монолога и говора за себе, који опстају готово све до Нушића. Монолози и говори за себе уједно су очити примери релативне овладаности драмским писмом. У поглављу *Комедија у епоси српског реализма* указао сам да реалистичку комедију одликује верни миметизам сценског света: гранична позиција рампе, одсуство монолога, говора за себе, колоквијаланост, вероватност која гравитира ка драмској, типичност, амбијенталне сцене, реферирање на савремен тренутак. С обзиром да су многи аутори били уједно и приповедачи или да су се огледали и у приповеци, донекле се може разумети тенденција ка

епизацији. Један од такође озбиљних проблема јесте фокализација драмске приче – разграната радња, обимна грађа, неселективан избор фаза догађаја, одређивање позиције театрализације. Иако у Стеријиној драматургији опстаје монолог, говор за себе, они су подређени драмском развоју. Драмске приче брижљиво су фокализоване, па се бирају преломни моменти драмског потенцијала, условљени класицистичким канонозованим јединством места, радње и времена (напуштено у *Родољупцима*). Од Стерије аутори преузимају тенденциозност, која им је делом и судом критике наметнута, а с друге стране и сами аутори писали су критику, међу којима је најугледнији био Милан Савић, поред Мите Калића, Милана Јовановића Морског, програмски се залажући за утилитарност позоришта и комедије. Такође пре Трифковића Стерија уводи на позорницу типове из свакодневног грађанског живота (захваћени готово сви социјални слојеви), актуализује типичне брачне, породичне односе (женидбе и удаје преовладавају), а социјалне проблеме више у назнакама (*Тврдица*) и ту линију ће нарочито наставити потоњи аутори. Обавезна је била поука, која је многе комедије таквим расплетима тривијализовала умањујући уметничку вредност. Премда се у анализи није већа пажња поклањала расплетима, јасно је да је идеологија заплета била пројектована у односу на семантику расплета. Стога се јасно може уочити да развој заплета зависи од идеологије расплета, те се јавља проблем театрализације (доминација епске технике).

У литератури није постављано имаголошко питање у вези са Стеријиним комичким световима. Мултикултуралност комичког (војвођанског) света наметнула је и проблем идентитета, па и односа према другима. Срби и српска култура у Стеријиној Војводини у сталном су односу самеравања (вредновања, превредновања, потценивања) како према странцима, иновернима, тако и према сопственој традицији (Пејчић, 2012). Театрализација другости у Стеријиним комедијама препознаје се као криза идентитета која се потврђује у два категоријама; на једној страни као измештен, нестабилан и на другој као угрожен идентитет. Визура странаца, других условљена је малограђанским одушевљавањем њиховом материјалном културом. Своју инфериорност у односу на друге Стеријини ликови настоје да премосте лудичким путем што је уједно и основни извор комике. Касније ће се проблем другости донекле актуализовати у неким

комедијама (Мита Поповић, *Наши сељани*; Марко Цар, *На муци се познају јунаци*; Петар Крстоношић, *Божјиње прасе* и Станојевићев/Веселиновиће, *Потера*).

Сад се поставља у каквој позицији је Нушић према старијој традицији? Изолован, не само због доминантне тематике политике, власти, друштва (драмског ангажмана), него и драмске технике, одсуства утилитарности, развијеној мотивацији из биографије ликова, карактера, који нису само типске функције, већ полазећи од кодованих типова, Нушић развија индивидуалност, узима реалистичке типове. Посебан је и афористички дискурс прилагођен карактеру, усмерен ка вредновању ситуације.

Нушић отвара радњу распоредом фигура слично шаховском отварању. Избацује важне фигуре/ликове/мотиве – потенцијалне фигуре субјеката, при чему се не открива одједном који ће лик попунити фигуру субјекта. Радња комедије потенцијално се може наставити не само како предочава Бора Глишић, већ и структурно, активирањем других ликова као фигура субјеката, окидача, интриганата, коректора и дефинисањем других апстрактних или конкретних циљева. Почев од комедија *Протекуција*, *Обичан човек* и *Сумњиво лице* ослобађа се монолога и говора за себе, заснивајући радњу на перспекцији, драмском начину театријализације.

Занимљиво је навести да се, за разлику од Стерије и Нушића, аутори ових комедија издвајају разноврсним начинима фокализације, доминантном техником режије погледа од најједноставнијих облика прислушкивања до сложенијих као што је позиција сведока или регруписавања ликова унутар једног сценског места семантизацијом два сукобљена простора. Такође, чешће прибегавају легитимној комичкој монтажној техници далеко више него Стерија и Нушић. Код Нушића је чак и монтажа подробније мотивисана, а негде као у *Сумњивом лицу* инкорпорирана у форму заплета (истог дана стиже телеграм из министарства и Ђока; Јеротија телеграм помете па не саслуша кћер).

Еволутивност српске комедије може се пратити и на основу тематике заплета, технике карактеризације. Док је социјална, па и политичка тематика начета код Стерије (*Лажса и паралажса*, *Покондирена тиква*, *Тврдица*, *Београд некад и сад*, *Родољупци*), код Нушића незаобилазна и може се рећи централна, дотле је код ових

аутора углавном игнорисана, нарочито тема власти/политике. Уместо доминантне карактеризације са стране код претходника и савременика у Нушићевим комедијама преовладава посредна карактеризација (путем сценских чинова радње) и аутоатрализација (имплиците глумачки модел самопредстављања пред другим ликом). Стога и индивидуализација стоји наспрам типичности – узимају се одређени друштвени типови, моделују референтне нарави, карактери, подређујући се индивидуализацији (Пејчић, 2012: 181-183). Изузев неколико комедија међу које се свакако убраја Глишићева *Подвала*, Матавуљева *На слави*, већина образује засебну, аутономну целину. Избегавајући аганжман на нивоу тема, мотива, аутори су црпили похрањен ритуални потенцијал у традицији, затим и симболику радње, нарочито лудички принцип. Лудизам је адаптиран према захтевима времена, реалистичке поетике. Док се за Стеријине комедије може рећи да припадају драмском позоришту, дотле реалистичке комедије, закључно са Нушићевим гравитирају ка позоришту игре каквим га дефинише Флоренс Дипон (2011).

Драмске приче пажљиво су фокализоване, подређене развоју. Иако некад могу бити шире засноване (*Покојник*) епске тачке гледиша ликова контекстуализоване су, па ситуације причања не заустављају радњу, већ су етапа у развоју. Динамику радње Нушићевих заплета треба тражити у великој семантичкој и функционалној покретљивости ликова који попуњавају различите јасно позиционираних фигуре. Ретка су код Нушића померања регулишућих фигура. Кад и дође до померања, оно је подробно мотивисано и извршено већ у првој фази (Јеврем од тренутка кандидатуре све мање својевољно ради те попуњава фигуру блокираног субјекта).

Теме, мотиви, ситуације у српској комедији дугују традицији која сеже до античких времена. Тања Поповић је убедљиво показала тај развојни пут до Стерије, издвајајући кодификове ситуације, типичне карактере, које се срећу код Плаута, Теренција, Молијера. Преузимање одговарајућих сижера, типова и њихова комбинација није страна драмској, нарочито комичкој традицији, али зачетке оригиналности треба тражити у начинима њихове обраде (2007: 54). Лако је уочити колико ове комедије посуђују од традиције, чак и више него од Стерије. Најдоминантнији су сижери брањене љубави (љубави млади опире се

старији/родитељи) и љубавног троугла, који су присутни и у подређеним линијама радње заплета. „Актуелизација савремених прилика и јунака у позајмљеним сижеима управо је један од суштинских поступака у комедиографским прерадама свих времена“ (Т. Поповић, 2007: 55).

9.2. У нашој култури, готово све до данашњих дана, приметно је неразумевање драмске књижевности. Театролози се окрећу од текста ка представи, док књижевни критичари и историчари углавном запостављају извођачку одлику драме. У историјама драме, позоришта редовно се заобилазе текстови који нису извођени, поготово мање познати аутори. Драма је писана за извођење, али она је и књижевни текст, и мерило вредности не мора бити сценска поставка. Као што извођење једног текста не значи да он поседује високу уметничку вредност, тако ни неизвођење не подразумева да текст не поседује квалитет. Ипак, треба уважавати оне текстове који су имали више извођења и више поставки, а таквих је било на репертоару не само националних позоришта, већ и путујућих дружина и на те текстове, данас заборављених аутора, треба рачунати (Илија Станојевић, Драгомир Брзак).

Популарност комедија сведочи о укусу, публике, стручне јавности, репертоарској политици, тенденцијама у позоришту, утицају друштвених околности (политика, власт) итд. Ако текст драме није опстао на позорници, разлог томе може бити у режији, глуми, затим и у друштвеној клими, неуметничким разлозима (реакцији одређених друштвених, државних чинилаца). Ако драмски текст није постављен, не значи да се ради о тексту мале уметничке/незнатне вредности, већ такође могу бити посредни неуметнички разлози. Индикативно је да су извођене комедије без веће литерарне вредности можда најпре захваљујући ауторитету аутора. Тако су редовне биле на репертоару комедије и драме Милана Савића, утицајног матичиног критичара и позоришног посленика. Међутим, текстови приближне вредности (неки и вреднији) других мање утицајних аутора нису похвално дочекивани.

САЖЕТАК

Александар С. Пејчић

Заплет у комедији српског реализма

између Јована Стерије Поповића и Бранислава Нушића

Радњу драмског текста чине експозиција, заплет и расплет. Заплет је дефинисан у односу на покретачке чиниоце (лик, жеља, намера, препреке, циљ). Основни чиниоци заплета су фигуре међуструктуре: субјекат, коректор, интригант, режисер, објекат, окидач. Распоредом фигура динамизује се развој заплета. Изузев фигуре субјекта, друге фигуре не мора доследно попунити одређени лик. Неретко један лик током развоја заплета попуњава две до три динамичке фигуре. Једноставан заплет чини радња лика, који наилази на одређене препреке или проблемске ситуације. Више фигура субјеката у радњи образује сложен заплет. Један заплет обједињује радња лика који попуњава фигуру субјекта, те стога радња одређене комедије може разликовати и више заплета. Заплет је анализиран у односу на тематику, структуру и семантику. Трипартитна типологија се надопуњује, тумачећи заплет из различитих углова. У структуралној типологији анализиран је начин театрализације драмске приче техникама фокализације. Издвојени су: спирални, степенести, линеарни, вертикални, етапни, лезасте, звездасти и паралелни заплет. У структурално-семантичкој типологији истражена је семантика радње, архетипски сужеи који од античких времена опстојавају у драмској књижевности. Уочени су: лудички, ритуални, судски, енигматски, агонички, циклични и заплет стицања. Тематска типологија је најсиромашнија у српској комедији овог периода. Препознати су: љубавни, брачни, породични, социјални и политички заплети. Квантитативно посматрано, преовладава љубавна, породична и брачна тематика. Социјална и политичка тематика биће далеко заступљенија са појавом Бранислава Нушића. Такође су подробно испитани заплети у контексту ритуала и културних истраживања. У српској комедији уочени су различити развојни периоди, зависни и од успореног развоја драмске технике. Све до почетка двадесетог века опстају епски комуникацијски канали (говор за

себе, говор у страну, монолози). Ако се српска реалистичка комедија може похвалити разновршношћу заплета, не може техником театрализације заплета.

Кључне речи: комедија, заплет, тема, структура, семантика, театрализација, фокализација.

SUMMARY

Aleksandar S. Pejčić

Plot In Serbian Realistic Comedy

Between Jovan Sterija Popović and Branislav Nušić

Action of a drama text comprises exposition, plot and denouement. The plot is defined according to actuating factors (character, wish, intention, obstacles, aim). The basic factors of a plot are the figures of interstructure: subject, corrector, intrigant, director, object, trigger. The development of the plot is made more dynamic by the disposition of figures. The subject figure aside, other figures are not obliged to fulfill a certain character consistently. It is not a rare case that one character fulfills two to three dynamic figures during the development of the plot. A simple plot is made by the action of a single character, who meets certain obstacles or problematic situations. More subject figures in the action form a complex plot. A single plot is integrated by the action of the character who fulfills a subject figure, therefore the action of a certain comedy can comprise more plots. The plot has been analyzed according to the themes, structure and semantics. A three-part typology is being complemented, and it interprets the plot from various angles. In structural typology, the method of a drama text theatricalisation through the techniques of focalization has been analyzed. A spiral, gradual, linear, vertical, phased, fan-shaped, star-like and parallel plots were singled out. In structural-semantics typology semantics of action has been analyzed, as well as archetype summaries that have survived from antique times in drama literature. The following types of plot have been noticed: ludic, ritual, judicial, enigmatic, agonic, cyclical and the plot of acquiring.

The thematic typology is the poorest in Serbian comedy of this period. Love, marital, family, social and political plots have been recognized. In terms of quantity, love, family and marital themes are prevailing. Social and political themes were far more represented with the appearance of Branislav Nušić. The plots in the context of rituals and cultural explorations have also been thoroughly analyzed. Different periods of development have been noticed in Serbian comedy, dependant also on the slow development of the drama technique. Until the beginning of the twentieth century, epic communication canals survived (*talking to oneself, talking aside*, monologues). If Serbian realistic comedy can be proud of its plots' diversity, the same cannot be said for the technique of plot theatricalisation.

Key words: comedy, plot, theme, structure, semantics, theatricalisation, focalization.

ЛИТЕРАТУРА

Примарни извори

1. **Аноним. (Б), Страјић, Ђорђе 1878:** *Цилиндар*, Јавор, бр.4, Нови Сад.
2. **Аноним. (ЈСП) 1888:** *Јогунице*, Јавор, бр.1, Нови Сад.
3. **Бандић, Даница 1895:** *Еманципована*, ЛМС, књ. 182, св. 2, Нови Сад.
- 1923: *Еманципована*, Књижара „Славија“, Нови Сад.
4. **Бранковић, Лукијан Т. 1901:** *Међу официрима*, Књижарница Светозара Ф. Огњановића, Нови Сад.
- **1903:** *На угледу или муж преудао жену*, Земун.
- **1925:** *Мандарин*, „Застава“ деоничарско друштво за издавање српских књига и новина, Нови Сад.
- **1934:** *Конзул*, Књижара „Славија“, Нови Сад.
5. **Веселиновић, Јанко; Брзак, Драгомир 1987:** *Ђидо*, Комедије и народни комади XIX века, Нолит, Београд.
- **Веселиновић, Јанко; Станојевић-Чича, Илија 2004:** *Потера*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд.
6. **Вукићевић, Илија 19?:** *Срећа и људи*, Целокупна дела, књ.2, Народна просвета, Београд.
- **1994:** *Лена була*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд.
7. **Гавриловић, Андра 2003:** *Двобој*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд.
8. **Глишић, Милован 1963:** *Подвала, Два цванцика*, Сабрана дела, књ.2, Просвета, Београд.
9. **Давичовица, Лела Х. 1887:** *Балска ноћ*, Отаџбина, књ. 17, Београд.
10. **Ђорђевић, Велимир 2003:** *Сви смо измирени*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд.
11. **Ибровац, Милун Т. 1994:** *Божји суд на Медином брду*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд.
12. **Игњатовић, Јаков 1987:** *Адам и берберин први људи*, Комедије и народни комади XIX века, Нолит, Београд.

13. **Илић, Драгутин 1887:** *Отмица*, Отаџбина, св. 62, Београд.
- **1895:** *Лихварка*, Нада, бр.22, Сарајево.
14. **Илић, Милутин 1987:** *Ново доба*, Комедије и народни комади XIX века, Нолит, Београд.
- **2003:** *Два весеља*, Зборник Матице српске за књижевност, књ.51, св. 1-2, Нови Сад.
15. **Јевтић, Стеван Ј. 1887:** *Четири милиона рубаља*, Српска напредна странка, Београд.
16. **Јовановић-Змај, Јован 1987:** *Шаран*, Комедије и народни комади XIX века, Нолит, Београд.
17. **Јовановић-Морски, Милан 2011:** *Несуђени*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд.
18. **Калић, Мита 1887:** *Мој џеп*, Штампарија српске књижаре Браће М. Поповића, Нови Сад.
1887: *Преки лек*, ЛМС, књ.150, св. 2, Нови Сад.
1888: *Свекрва*, ЛМС, св.2, књ.154, Нови Сад.
- **1896:** *Максим*, Штампарија Фердинанда Битермана и сина, Сомбор.
- **1900:** *По команди*, Штампарија Фердинанда Битермана и сина, Сомбор.
- **2009:** *У резерви*, Зборник Матице српске за књижевност, бр.57, св. 3, Нови Сад.
- **2011:** *Обмана*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд.
19. **Крстоношић, Петар 19?:** *Божихње прасе*, Књижарница Свет. Ф. Огњановића, Нови Сад.
20. **Малетић, Ђорђе 2005:** *Вучићевци и књажевци*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд.
21. **Милановић, Михајло 189?:** *Шпикуланци*, Књижарница Михајла Милановића, Сарајево.
22. **Николић, Коста 1887:** *Расејани професор*, Јавор, бр.2, Нови Сад.
23. **Матавуљ, Симо 2008:** *На слави*, Разни спис, Завод за издавање уџбеника, Српско културно друштво „Просвјета“, Београд, Загреб.
24. **Округић-Сремац, Илија 1870:** *Саћурица и шубара*, Платонова штампарија, Нови Сад.

25. **Петровић Његош, Никола 2009:** *Како се ко роди*, Дrame, Светигора, Цетиње.
26. **Поповић-Шапчанин, Милорад 1995:** *Госпођица као сељанка*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд.
27. **Поповић, Мита 1996:** *Наши сељани*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд.
28. **Поповић, Тодор Љ. 2000:** *Капетан-Пантелијина посла*, Театрон, бр. 113, Београд.
29. **Савић, Милан 1879:** *Фрише фире*, Књижара браће М. Поповића, Нови Сад.
- **1879:** *Наживио се*, Јавор, бр.1. Нови Сад.
- **1883:** *Неће да се противи*, ЛМС, св. 3, Нови Сад.
-**1884:** *Проводације*, Књижара браће Јовановић, Панчево.
- **1901:** *Добре воље, На леп начин*, Из привидног света, Српска књижара Браћа М. Поповић, Нови Сад.
-**1905:** *На станици, Игра ватром*, Одсудни тренутци, Штампарија српске књижаре Браће М. Поповића, Нови Сад.
30. **Станојевић-Чича, Илија 1922:** *Дорђолска посла*, Време, Београд.
31. **Татић, Павле 19?:** *Колера*, Издавачка књижара Ф. Огњановића, Нови Сад.
32. **Томић, Јаша 2006:** *Старословен, Заробљени сватови*, Дrame, игрокази, сцене, Прометеј, Нови Сад.
33. **Трифковић, Коста 2005:** *Француско-пруски рат, Честитам, На Бадњи дан, Школски надзорник, Избирачица, Љубавно писмо, Пошто-пото посланик*, Изабрана дела, Футура публикације, Нови Сад.
- **1933:** *Тера опозицију*, Књижара „Славија“, Нови Сад.
- **190?:** *Пола вина, пола воде*, Књижара З. И В. Васића, Загреб.
34. **Ђоровић, Светозар 19?:** *Љубомора, Поремећен план, Издаје стан под кирију*, Целокупна дела, књ.7, Народна просвета, Београд.
35. **Цар, Марко 1889:** *На муци се познају јунаци*, Коло, бр. 25, Београд.
36. **Чекић, Милутин 1906:** *Ноћ иза кулиса*, Електрична штампарија С. Хоровица, Београд
37. **Шевић, Максимовић, Милан 1886:** *На позорници и у животу*, Штампарија А. Пајевића, Нови Сад.

Секундарни извори

- Абот, Х. Портер 2009:** *Увод у теорију прозе*, Београд, Службени гласник, Београд.
- Амон, Филип 1990:** *Дискурс подређен правилима*, Трећи програм Радио Београда, бр. 82, Београд.
- Анђелковић, Сава 2002:** *О апартеу и монолошким репликама на примеру Стеријиних комедија*, Сцена, бр. 3-4, Нови Сад.
- **2003:** *Стеријиних 80 комичних ликова*, КОВ, Вршац.
- **2004:** *Шта се, заправо, догађа у Стеријиним Родољупцима?*, Повеља,3, Краљево.
- Аноним (н) 1905:** *О Змајеву Шарану*, Српски књижевни гласник, књ.14, св. 4, Београд.
- Аноним (М.Ш.М) 1886:** *Српско народно позориште*, Јавор, Београд.
- Аристотел 1983:** *О пјесничком умијећу*, Аугуст Цесарец, Загреб.
- Арчер, Виљем 1977:** *Стварање драме*, Универзитет уметности, Београд.
- Бал, Мике 2000:** *Наратологија*, Народна књига, Београд
- Барт, Ролан 1971:** *Књижевност митологија семиологија*, Нолит, Београд.
- **1990:** *Ефекат стварног*, Трећи програм Радио Београда, бр.82, Београд.
- Беловић, Мирослав 1994:** *Уметност позоришне режије*, Универзитет уметности, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд.
- Бергсон, Анри 2004:** *О смеху*, Вега медија (лат), Нови Сад.
- Бечановић, Зорица 1998:** *Хеременеутика и поетика: теорија приповедања Пола Рикера*, Геопоетика, Београд.
- Бити, Владимир 1992:** *Сувремена теорија приповедања*, Глобус, Загреб.
- **1997:** *Појмовник сувремене књижевне теорије*, Матица хрватска, загреб.
- Брукс, Питер 2000:** *Фројдов „мастерплот“*, један модел приповедања, Реч, бр. 57, Београд.
- Буњевац, Милан 1978:** *Структурални прилаз књижевности*, Нолит, Београд.
- Гавриловић, Светозар 1886:** *Наше оригиналне нове шаљиве игре*, Гусле, Београд.
- Глишић, Милован 2008:** *Репертоар и приходи Народног позоришта у Београду 1898-1894*, (прир. Јелица Рељић), Архив Србије, Београд.

Ван Генеп, Арнолд 2005: *Обреди прелаза* (прир. Александар Лома, Мистерија прага), СКЗ, Београд.

Влатковић, Драгољуб 1994: *Нушићево „Сумњиво лице“ према „Јазавцу“ Косте Трифковића и комедији „Капетан-Пантелијина посла“ Тодора Љ. Поповића*, Зборник радова Јубилеј Косте Трифковића, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад.

Волк, Петар 1995: *Писци националног театра*, МПУС, Београд.

Волкенштајн, Владимир 1966: *Драматургија*, Уметничка академија, Београд

Вујановић, Ана 2004: *Разарајући означитељи/е перформанса*, СКЦ, Београд.

Вукићевић, Драгана 2006: *Писмо и прича*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд.

Вуловић, Светислав 1879: *Из позоришта*, Државна штампарија, Београд.

Гадамер, Ханс Георг 1978: *Истина и метода*, Веселин Маслеша, Сарајево.

Говедаровић, Петар 1994: *Особености смешног у Трифковићевим комедијама*, Зборник радова Јубилеј Косте Трифковића, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад.

Грант, Нил 2006: *Историја позоришта*, Завод за уџбенике, Београд.

Грол, Милан 2007: *Позоришне критике и есеји*, Народно позориште, Београд.

Грчић, Јован 1885: *Најбогатији, Сваком своје, Подвала*, ЛМС, св.4, бр. 144, Нови Сад.

- 1887: *Мој џеп*, ЛМС, књ.151., св.3, Нови Сад.

- 1888: *Свекрва*, ЛМС, књ.154, св.2, Нови Сад.

- 1898: *Сезона Српског народног позоришта*, ЛМС, Нови Сад.

- 1903: *Историја српске књижевности*, Српска штампарија Браће М. Поповића, Нови Сад.

- 1932: *Такозване посрбе на репертоару Српског народног позоришта од 1861 до 1914*, ЛМС, бр.333-34, Нови Сад.

Дидро, Дени 1954: *О уметности*, Култура, Београд.

Дикро/Годоров 1987: *Енциклопедијски речник наука о језику*, Просвета, Београд.

Дипон, Флоранс 2011: *Аристотел или вампир западног позоришта*, Клио, Београд

Долежел, Лубомир 2008: *Хетреокосмика*, Службени гласник, Београд

Ђокић, Љубиша 1989: (прир.) *Основи драматургије*, Универзитет уметности, Београд.

- Еко, Умерто 2001:** *Границе тумачења*, Паидеја, Београд.
- Женет, Жерар 1985:** *Фигуре*, „Вук Караџић“, Београд.
- **2002:** *Фигуре V*, Светови, Нови Сад.
- Живковић, Драгиша 2001:** *Речник књижевних термина*, Романов, Бања Лука.
- Здравковић, Милован 2006:** *Речник основних позоришних појмова*, Народна књига, Београд.
- Иберсфелд, Ан 1982:** *Читање позоришта*, Београд, Вук Караџић.
- 1996-1997: *Речник кључних термина позоришне анализе*, Сцена, бр. 5-6, 1996, Сцена, бр. 1-2, Нови Сад.
- Иванић, Душан 1996:** *Српски реализам*, Матица српска, Нови Сад.
- **2002:** *Поетика гласова (од гласа до приче)*, Књижевна историја, бр. 116-117, Београд.
- **2006:** *Комедиографски свијет Јована Стерије Поповића*, Сабране комедије, СКЗ, Београд.
- **2008:** *Књижевна периодика српског реализма*, Матица српска, ИКУМ, Нови Сад, Београд.
- Илић, Александар 1984:** *О реализму* (прир), Просвета, Нолит, Завод за уџбенике, Београд.
- Илић, Драгутин 1888:** *Госпођица као сељанка*, књ. 18, Отаџбина, Београд.
- Инкрет, Андреј 1987:** *Предмет и принцип драматургије*, Стеријино позорје, Нови Сад.
- Исаков, Миодраг 1983:** *Одјеци комедија Косте Трифковића*, Српско народно позориште, Нови Сад.
- Јанкелевич, Владимир 1989:** *Иронија*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци.
- Јовановић-Батут, Милан 1887:** *Преки лек*, ЛМС, св.2, књ.150, Нови Сад.
- 1887: *Мој џеп*, књ. 151., св.3, Нови Сад.
- Јовановић, Зоран Т. 2000:** *Капетан-Пантелијина посла Тодора Љ. Поповића*, Театрон, бр. 113, Београд.
- Кајоа, Роже 1965:** *Игре и људи*, Нолит, Београд.
- Калић, Мита 1895:** *Српски књижевници, IV*, МС, Нови Сад.

- Карлсон, Марвин 2003:** *Отпор према театралности*, (час.) ТкХ, бр. 5, Београд.
- Клоц, Фолкер 1995:** *Затворена и отворена форма у драми*, Лапис, Београд.
- Ковачек, Божидар 2006:** *Талија и клио*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад.
- Ковачевић, Иван 2001:** *Семиологија мита и ритуала, 1,2,3*, Српски генеалошки центар, Београд.
- Ковијанић, Гаврило 1991:** *Драгутин Ј. Илић*, Стручна књига, Београд.
- Компањон, Антоан 2002:** *Демон теорије*, Светови, Нови Сад.
- Костић, Чедомир 1893:** *Ђидо*, Босанска вила, бр.18, Сарајево.
- Краљ, Владимир 1966:** *Увод у драматургију*, Стеријино позорје, Нови Сад
- Краљ, Ладо 2002:** *Радња*, (час.) ТкХ, бр.3, Београд.
- Кулунџић, Јосип 1965:** *Фрагменти о театру*, Стеријино позорје, Нови Сад.
- **1966:** *Драматуршки принципи*, Српска драма (прир. Рашко Јовановић), Нолит, Београд.
- Лемаје, Даниел 1997:** *Према поетици водвиља*, Градина, бр. 3-4, Ниш.
- Леман, Ханс-Тис 2004:** *Постдрамско казалиште*, Центар за теорију и праксу извођачких уметности, Београд, Загреб.
- Лешић, Зденко 1977:** *Теорија драме кроз столећа I*, Свјетлост, Сарајево.
- **1979:** *Теорија драме кроз столећа II*, Свјетлост, Сарајево.
- **1990:** *Теорија драме кроз столећа III*, Свјетлост, Сарајево.
- Лешић, Јосип 1981:** *Нушићев смијех*, Нолит, Београд.
- Лома, Александар 2002:** *Пракосово*, Балканолошки институт САНУ, Београд.
- Лотман, Јуриј 2001:** *Структура умјетничког текста*, Алфа, Загреб.
- Лукач, Ђерђ 1978:** *Историја развоја модерне драме*, Нолит, Београд.
- Максимовић, Горан 2002:** Српске књижевне теме, *Милутин Илић као комедиограф*, Слободна књига, Романов, Београд – Бања Лука.
- **2003:** *Тријумф смијеха*, Просвета, Ниш.
- **2003:** *Пред рукописом комедије „Два весеља“ Милутина Илића*, Зборник Матице српске, књ. 51, св. 1-2, Нови Сад.
- **2007:** *Комедиографски смијех Косте Трифковића*, Зборник за српски језик, књижевност и умјетност, Бања Лука.

- **2009:** *Пред рукописом комедије „У резерви“ Мите Калића*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, бр. 57, св. 3, Нови Сад.
- **2009:** *Комедиографски смијех Мите Калића*, Књижевна историја, бр.139, Београд.
- **2009:** *Комедиографски смијех Милована Глишића*, Глишић и Домановић 1908-2008, САНУ, Београд.
- **2010:** *Комедиографски орфеј*, Алтера, Београд.
- **2011:** *Комедиографски смијех Милана Јовановића Морског*, *Philologia mediana*, бр. 3, Филозофски факултет, Ниш.
- Малетић, Ђорђе 1884:** *Грађа за историју Српског народног позоришта у Београду*, Чупићева задужбина, Београд.
- Малетић, Ђорђе 1887:** *Наши сељани*, ЛМС, књ.151, св.3, Нови Сад.
- Марјановић, Петар 1987:** *Комедије и народни комади XIX века*, Нолит, Београд.
- Марјановић, Петар 2005:** *Мала историја српског позоришта*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад.
- Маркус, Солумун 1974:** *Математичка поетика*, Нолит, Београд.
- Мелетински, Е.М 1983:** *Поетика мита*, Нолит, Београд.
- **2011:** *О књижевним архетиповима*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци.
- Миљинчевић, Васо 1964:** *Заједнички комедиографски мотиви Косте Трифковића и Бранислава Нушића*, Зборник Бранислав Нушић (1864-1964), МПУ, Београд.
- **1968:** *Коста Трифковић – Живот и дело*, Филолошки факултет, Београд.
- **1977:** *Трагом наше баштине*, Слово љубве, Београд.
- **1987:** *Сценски артизам Косте Трифковића*, Комедије и драмолети, Нолит, Београд.
- **1994:** *Лирско-иронични театар Косте Трифковића – некад и сад*, Зборник радова Јубилеј Косте Трифковића, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад.
- Милутиновић, Зоран 1994:** *Метатеатралност*, Студентски издавачки центар, Београд.
- Миочиновић, Мирјана 1978:** *Осврт на теорије драмских ситуација*, Књижевна критика, бр.4, Београд.
- **1981:** (прир.) *Модерна теорија драме*, Нолит, Београд.

- 1990: *Позориште и гиљотина*, Свјетлост, Сарајево.

Мисаиловић, Миленко 1983: *Комедиографија Бранислава Нушића*, Универзитет уметности, Београд.

- 2002: *Креативна драматургија II*, Нови Сад, Стеријино позорје.

- 2008: *Значења српске комедиографије*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад.

Михајловић, Душан 2003: *Из српске драмске баштине*, ФДУ, Београд.

Млађеновић, Миливоје 2003: *Говорни чиновни и драмске ситуације*, Норма, бр.1, Сомбор.

Московљевић, Милош 2000: *Речник савременог српског језика с језичким саветником*, „Гутенбергова галаксија“, Београд.

Недељковић, Данило 1887: *Позоришни преглед*, Отаџбина, Београд

Ниче, Фридрих 1991: *Књига о филозофу*, Модерна, Београд.

Павис, Патрис 1985: *Из позоришног речника*, Сцена, бр.5, Нови Сад.

- 1985: *Драмски текст према позоришном*, Сцена, бр.5, Нови Сад

- 2002: *Речник позоришта*, ТкХ (лат), бр.3, Београд.

- 2003: *Комика*, Улазница, бр. 184-185, Зрењанин.

- 2004: *Дискурзивна структура (интрига)*, Улазница, бр.189-190, Зрењанин.

Пејчић, Александар 2008: *Фокализација у драми*, Књижевност и језик, бр. 3-4, Београд.

- 2009: *Фокализација у Глишићевим комедијама*, Зборник радова Глишић и Домановић 1908-2008 (Научни скупови Српске академије наука и уметности, књ. СХХIII, Одељење језика и књижевности, књ.19)

- 2008: *Позориште у комедијама Милована Глишића*, Књижевна историја, XL, бр. 136, Београд

- 2010: *Матавуљев(и) београдски свет(ови)*, Књижевно дело Симе Матавуља, Зборник Филолошког факултета, Београд.

- 2012: *Театрализација Другости у Стеријиним комедијама*, научни скуп Срби о другима, други о Србима, Филозофски факултет, Ниш, 12. 13. децембар 2009.

- 2012: *Театрализација власти: комедије Бранислава Нушића*, Чигоја, Београд.

Перишић, Игор 2010: *Увод у теорије смеха*, Службени гласник, Београд.

Перишић, Предраг 2005: *Комично као елемент драмске форме*, Зборник радова ФДУ, бр. 8/9, Београд.

- Петровић, Сретен 2000:** *Културологија*, Лела, Београд.
- **2006:** *Јован Стерија Поповић – Класик који нам се обраћа*, Зборник радова, прир. Сава Анђелковић и Пол Луј Тома, Вршац.
- **2007:** *Јован Стерија Поповић (1806-1856-2006)*, Зборник радова, САНУ, Београд.
- Поповић, Павле 2001:** *Српска комедија у 19. веку* (прир. Горан Максимовић), Мали Немо, Панчево.
- Поповић, Стеван В. 1885:** *Сваком своје, Најбогатији, Подвала*, ЛМС, св.4, бр.144, Нови Сад
- Поповић, Тања 2007:** *Стерија и европска комедиографија*, Потрага за скривеним смислом, ЛогосАрт, Београд.
- **2007:** *Речник књижевних термина*, Логос арт (лат.), Београд.
- Принс, Цералд 2011:** *Наратолошки речник*, Службени гласник, Београд
- Проп, Владимир 1982:** *Морфологија бајке*, Просвета, Београд.
- **1984:** *Проблеми комике и смеха*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад.
- Пфистер, Манфред 1998:** *Драма, теорија и анализа*, Хрватски центар ИТИ, Загреб.
- Рапаић, Светозар 1998:** *Дечја игра – зачетак драмске игре*, Зборник радова ФДУ, бр. 2, Београд.
- Рикер, Пол 1993:** *Време и прича*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци.
- Римон-Кенан, Шломит 2007:** *Наративна проза*, Народна књига, Београд.
- Рифатер, Мајкл 1990:** *Референцијална илузија*, Трећи програм Радио Београда, бр.82, Београд.
- Рњак, Душан 1995:** *Позориште комедије дел арте*, Академија уметности, Нови Сад.
- Ромчевић, Небојша 1994:** *Француско-пруски рат Косте Трифковића*, Зборник радова Јубилеј Косте Трифковића, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад.
- **2004:** *Ране комедије Јована Стерије Поповића*, Музеј позоришне уметности Војводине, Нови Сад.
- Савић, Милан 1885:** *Најбогатији, Сваком своје, Подвала*, ЛМС, св.4, бр. 144, Нови Сад.

- **1895:** *Хумор и хумористе у српској књижевности, II Јован Стерија Поповић*, ЛМС, књ.183, св.3, Нови Сад.
- **1898:** *Из српске књижевности*, Нови Сад.
- Савковић, Нада 2010:** *Проблем оригиналности посрба Косте Трифковића*, Зборник Матице српске за сценске уметности, бр. 43, Нови сад.
- Саразак, Жан-Пјер 2009:** (прир.) *Лексика модерне и савремене драме*, КОВ, Вршац.
- Сонди, Петер 1995:** *Теорија модерне драме*, Лапис, Београд.
- Скерлић, Јован 1967:** *Историја нове српске књижевности*, Просвета, Београд.
- Стојковић, Боривоје 1978:** *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опера)*, МПУС, Београд.
- Столић, Ана 2006:** (прир): *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку*, Клио (лат.), Београд.
- Стриндберг, Аугуст 1953:** *Госпођица Јулија, Игра снова*, Ново покољење, Београд.
- Сурио, Етјен 1982:** *Двеста хиљада драмских ситуација*, Нолит, Београд.
- **1999:** *О смешном и комичном (I)*, Књижевност, бр. 11-12, Београд.
- Томашевски, Борис 1972:** *Теорија књижевности*, СКЗ, Београд
- Фергасон, Френсис 1979:** *Појам позоришта*, Нолит, Београд.
- Фрајнд, Марта 1973:** *Драмска шлузија у енглеској ренесансној комедији*, ИКУМ, Београд.
- **1994:** *Једночинке Косте Трифковића – квалитет и корени*, Зборник радова Јубилеј Косте Трифковића, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад.
- **2003:** *Комично стваралаштво Драгутина Илића*, Породица Илић у српској књижевности, ИКУМ, Београд.
- Фрај, Нортроп 1991:** *Мит и структура*, Свјетлост, Сарајево.
- **2000:** *Анатомија критике*, Голден маркетинг, Загреб.
- Фрејденборг, Олга 2011:** *Поетика сижеса и жанра*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци.
- Фридман, Норман 1982:** *Облици заплета*, Република, бр.4, Загреб.
- Харвурд, Роналд 1998:** *Историја позоришта*, Клио (лат.), Београд.
- Хартман, Николај 1986:** *Комично*, Естетика, Бигз, Београд.

- Хегел, Георг Вилхелм Фридрих 1975:** *Естетика III*, БИГЗ, Београд.
- Хојзинга, Јохан 1970:** Хомо луденс, Матица Хрватска, Загреб
- Христић, Јован 1986:** *Студије о драми*, Народна књига, Београд.
- Цар, Марко 1886:** *Оригиналност позоришних дела и „Проводацџје“ Милана Савића*, Стражилово, Нови Сад.
- Цветковић, Сава В. 1966:** *Репертоар Народног позоришта у Београду (1868-1965)*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд.
- Чолак, Бојан 2009:** *Роман патријархалне културе*, ИКУМ, Београд
- Шаулић, Јелена 1954:** *Милутин Ј. Илић*, Дело, Београд.
- Шевић, Милан 1932:** *Прилози животу и раду Косте Трифковића*, ЛМС, бр.333-34, Нови Сад.
- Шефер, Жан-Мари 1998:** *Драмски акт исказивања*, Повеља, бр.1, Краљево.
- **2001:** *Зашто фикција*, Светови, Нови Сад.
- Штајгер, Емил 1978:** *Умеће тумачења*, Просвета, Београд.