

ИГРА КАО ЛЕК: *НА ЛЕП НАЧИН* МИЛАНА САВИЋА

Комедијом у три чина *На леп начин* (1891), тј. *шалливом ишром у ири чина* како ју је непретенциозно жанровски одредио, Милан Савић се још једном по узору на Косту Трифковића усмерио на свакодневни, обични (новосадски) живот. Определио се да драмску причу гради на веома честој теми брачне љубоморе, популарној још од атинских и римских комедиографа. Слично као и у комедији *Проводације*, где је типична тема удаје и женидбе добила особену разраду концепцијом ликова превараната, и у овој комедији Савић иде од типизације ка индивидуализацији.

Савић је изабрао да тему љубоморе супружника обликује у породицама гимназијских професора, дакле да прикаже страст љубоморе код високообразованих грађана и то уз велики удео театрализма (глума ликова, *драма у драми*). Као гимназијском професору, несумњиво је да му је био и те како познат школски живот, односи међу колегама професорима, а зна се да је и сâм био учесник ђачких и професорских несташлука те му је и отуда био олакшан реалистички приказ професионалног и породичног живота наставника. Савић је добро познавао и љубомору супруга својих колега, које су биле подозриве и према најстаријим ученицама. Из таквих животних искустава он је црпео грађу за драмску причу комедије *На леп начин*.

Савић је од почетка рада на комедији био склон коришћењу лудистичких поступака и мотива (претварања, маскирања/прерушавања, глума ликова, *драма у драми*), чиме ће веома успешно заокружити своју комедиографску поетику у последњој комедији *Ксеније и Ксенија*.¹ Знао је да су аспекти

¹ Видети 5. књигу у овом колу.

театрализма својствени комедиографском писму, али је и увиђао да се они морају на извешан начин прилагодити реалистичкој поетици, да јој морају бити мотивацијски подређени. У настојању да искористи широке могућности театрализма у циљу смехотворних поступака, није се устручавао да их иронизује, као што је то учинио у завршној фази заплета и расплету ове комедије.

Можда се може понекој ситуацији приговорити извесна баналност, наивност, на пример, у приказу односа најбољих другарица Милеве и Анке када се први пут појаве на сцени у другом чину. У целини гледано и ова је Савићева комедија веома вредна пажње, како због симболике њене радње, тако и због поигравања неким типским ситуацијама, концептуализацијом ликова, а посебно иронизацијом сентименталистичког расплета, о чему ће бити касније речи.

Савић је овом комедијом далеко ближи комичком изразу једног Косте Трифковића него Стерији. Њоме он претходи и неким Нушићевим једночинкама (још више се то односи на једночинку *Игра вайром*). У жанровском погледу реч је о комедији заплета иако не оног комедиографског ритма какав одликује Трифковићеве комедије.

У то време ову тему су обрадили у својим једночинкама прво Мита Калић (*Преки лек*, 1886) па Светозар Ђоровић (*Љубомора*, 1891), али оне су слабије уметничке имажинације и невештијег комичког израза него што је то Савићева. Код Калића и Ђоровића театрализован је тип љубоморне, размажене жене, чији навалентни поступци (константна контрола, сумњичење, преслишавање) испровоцирају мужа (тип оданог, часног, смиреног мушкарца) да се послужи грубом шалом, посредно понуђеним материјалом за освету (проналажење фиктивне љубавнице) не би ли излечио супругу од љубоморе (Пејчић 2016: 54).

*

* *

Малобројне сачуване критике изашле поводом штампаног издања 1901, односно коначне редакције комедије *На леј начин*, потврђују само да се у оцењивању Савићевог рада није могло приступати без одређене дозе субјективизма, зависно од

тога да ли је критичар у добрим или лошим односима са њим. Такође, на шта је давно скренуо пажњу и Васо Милинчевић, а поводом Трифковићевог опуса, комедија у српској критици с краја 19. и почетка 20. века није била цењена.

[Н]а комедију као књижевни род гледано је помало потцењивачки, особито ако дело није садржавало изразите сатиричке елементе, сатирички став према друштвено-политичким приликама, или ако није било прожето дневном ангажованошћу.

(Милинчевић 1987: 12)

У нападу на Савића предњачио је опет Данило А. Живаљевић, који је после неколико критика, чак и објављене књиге поводом комедије *Проводације*² једва дочекао да се у часопису *Коло* потцењивачки жустро обруши на њега и након изласка из штампе збирке комедија *Из њивидној свејш*, где се као друга по реду налази *На леј начин*. Он му наизглед не спори таленат, али се, попут многих критичара комедије, позива на то да Савић није систематичан у раду, да су радње његових комедија површне и сл. Ради илустрације типичног вредновања и процењивања српских комедиографа и њихових дела од стране критике, може послужити следећи цитат:

Г. Милан Савић није без дара и идеја, али оно што напише израђено је олако, површно, брзо и алкаво. То се највише огледа на његовим драматима. У томе г. Савић личи на Јакова Игњатовића. Све оно што смета Игњатовићевим романима да буду уметничка и литерарна дела, све се то налази у драматима г. Савића.

(Живаљевић 1901: 188)

Није ни редак случај да српски критичари уједно оспоре и драматичара и неког романсијера, приповедача. Наравно да су Живаљевића време, књижевни историчари а пре свега читаоци демантовали поводом Игњатовића. Ревалоризација Савићевог комедиографског опуса тек је започета овим издањем *Драмске баштине*.

² Видети 1. књигу у овом колу.

Живаљевић је и неаргументовано оспорио сваку драматуршку и естетску вредност ове комедије, као и других у том издању. Он, као и слични критичари без духа за хумор и способност схватања принципа комичког, очито није правио разлику између жанрова комедије, није увиђао особеност њеног света, система мотивације, посебно не у погледу карактеризације када захтева психолошку продубљеност, те животворност својствену друштвеној драми. Посред тога проблематично је и запажање да у овој комедији нема заплета.

За драмат „На леп начин“ може се рећи да је сасвим прекардашио. Заплета, расплета, психолошких момената, истинитости ситуација, верности карактера, свега тога нема ни у овим драматима, као ни у ранијим г. Савића.

(Живаљевић 1901: 191)

Анонимни критичар мостарске *Зоре*, у приказу издања *Из њривидној свешта*, такође је на линији Савићу ненаклоњених позоришних рецензената, те се приликом негативног вредновања његовог опуса позива и на то да су ти комади лоше прошли на сцени, да су брзо скинути са репертоара. Чињенице ипак нешто друго говоре. Комедије *Добре воље* и *Цар ѡроводација* са успехом су постављене и играње и репризиране и у Новом Саду и у Београду. *На лей начин* је играна само у Београду, али не може се закључити с каквим успехом, јер је сачувана само једна рецензија. Анонимни критичар *Зоре* се позвао само на оне позоришне критике које су негативно оцењивале ове представе не узевши у обзир и судове других. Оно што свакако дискредитује тај и сличне написе јесте и опаска да код Савића нема хумора (Аноним 1901: 150), јер читање ових комедија јасно показује да у већини такви критичари нису ни могли перцепирати хумористичка дела. Исто се може рећи и за критичара, Лазара Д. Ђокића. који је у приказу објављеном у *Српском књижевном гласнику* покушао да образложи став да у Савићевој, додуше слабијој комедији из те збирке, *Добре воље*, нема хумора, односно да има тек једна комичка ситуација, што је на основу радње комедије неутемељено. Међутим, општу негативну оцену те комедије он преноси и на друге две, *Цар ѡроводација* и *На лей начин*, што се никако не може

прихватити као критички/научно релевантан естетски суд (Ђокић 1901: 315–316).

*
* *

Разматрајући тематски план конструисаног заплета у комедији *На лей начин*, може се уочити једна подврста *брачној зайлеји*, типске радње (жена сумња у мужевљевој верност, муж у женину; тражење доказа, манипулација, освета, „лечење“ љубоморног супружника игром, преваром), типског проблемског чвора (несношљива љубомора), типских ситуација (прогањање супружника, искушавања, сукоби, ситуација замке, априорности), као и типских ликова (љубоморна жена и/или муж, прави или фиктивни супарник или супарница).³

Савић је ове типске одлике *брачној зайлеји* даље разradio динамичним сижеом, укључујући два брачна пара у ситуацији у квадрату,⁴ са паралелизмом ситуација (љубомора, контрола) и паралелизмом ликова (муж, жена), при чему је одступио од типичне концептуализације супружника жртгава љубоморе. Глишићка, иако теже подноси сумњичење мужа, спремно дочекује његове параноичне испаде, а Илић, напротив, сасвим у лудистичком кључу љубомору своје супруге хумористички перципира (чести комички коментари).

У погледу теме заплета и изабраног жанра комедије заплета/интриге, није се могло очекивати да се театрализује⁵

³ Више о *зайлеји брањене љубави* у епоси српског реализма видети у: Пејчић 2016: 54–56.

⁴ Пол Жинестје ситуације у квадрату одређује као „затворене ситуације саграђене на четири лица, понајчешће два пара“. Према његовом исцрпном истраживању оне „су богатије од ситуација у троуглу пошто представљају комбинације од четири уместо три лица“. Због тога и имају једноставне расплете „јер пружају само једно драмско решење – пермутацију“ (Жинестје 1981: 136).

⁵ Подсетио бих да под термином *теаирализација* означавам двоструку природу драмског текста, као кохерентан систем *приказивања* радње и ликова и као *начин* склапања радње и заплета (начин представљања), а што укључује и аспекте театрализма (глума ликова, игра, драма у драми). Опширније о дефиницији термина и аспектима театрализације видети у: Пејчић 2019: 67–96.

друштвени амбијент, али је Савић зато указао на тај вечити проблем брачне љубоморе, и на један, за патријархални свет, нов и другачији однос између професора и ђака, у првом реду професора и ученица/матуранткиња. То јесте био тада велики морални проблем. Алузије на извесне симпатије професора и ученица, нису нешто што је било непознато у војвођанској средини (и Савић је својевремено био емотивно наклоњен једној својој матуранткињи), али јесте било ново на позорници. То је можда један од разлога због чега само ова Савићева комедија није никад постављена у Српском народном позоришту него је премијерно изведена после осам година у Београду (1899).

*

* *

Савић је у процедурама карактеризације добро користио три уобичајена драматуршка решења: *експлицијно нејосредну* (аутокоментари, коментари једног лика о другоме), *имплицитно нејосредну* (појава на сцени, изглед, понашање у датој ситуацији) и *експлицијно ауторску карактеризацију* (коментари и опис лика у персоналним дијалогима).⁶ Успешност комичке театрализације, као и развоја заплета препознаје се у томе што је Савић успео да уједначи употребу и *експлицијно нејосредне* и *имплицитно нејосредне карактеризације*. Другим речима, колико се ликови самодетинишу, карактерно испољавају на сцени, толико се о њиховим особинама, поступцима, одликама сазнаје и из перспективе других ликова. У најмањој мери је искоришћена *експлицијно ауторска карактеризација*, и то не баш инвентивно. Први улазак сваког лика на сцену пропраћен је у дијалогима сажетим карактеролошким описом (какве је нарави).

С обзиром на изабрани жанр и тему, у концептуализацији и процедурама карактеризације ликова Савић није могао театрализовати сложеније карактере, какве сусрећемо у комедији нарави и још више у комедији карактера. Сагласно поезији реализма, он је бирао поједине особине, поступке ликова који ће се драмски посредно у ситуацијама издвајати као

⁶ Ову поделу техника карактеризације утврдио је чувени немачки теоретичар драме Манфред Пфистер (1998: 271–285).

индивидуални детаљи у приказу супружника. Рецимо, Глишић у првом приказу експозиције, кад добије позив од директора гимназије да дође и замени болесног колегу, отворено негодује, одбија да се одазове, а после коментара школског послужитеља (испосредовано упозорење на последице неодрживања), пристаје да пође јер је тобоже таква његова воља. Уочава се јасно ђудљива нарав и још више један степен гордости, те и непослушност према надређенима, али, што ће се посредно сазнати у следећој ситуацији, и комика безразложног страха да остави супругу саму код куће.

СИМА

Како је по вољи, господине. 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)

Непостојаност карактера препознаје се и у чврстој Глишићевој решености да ђака Косту казни, обори на матурском испиту, али ипак попусти, одустане од тога (скривена радња), а на сцени, у *јовору за себе*, он рационализује промену своје одлуке (кад га пусти на матурском испиту, удаљиће потенцијалног удварача од своје жене). Савићу је било важно да истакне ту несигурност лика, затим и његов мањак самопоштовања, што је заправо извор љубоморе. Професор преза од свих мушкараца, а највише од свог добродушног и духовитог колеге Илића.

Код другог заблуделог лика, Илићке, запажа се потреба за апсолутном контролом свога супруга, жеља да се доминира, што је било необично за тадашњи патријархални образац, те је то био и погодан мотив за комедиографску обраду. Илићка

није несигурна, напротив. У ситуацији када су њу и Глишића затекли у тајном склапању договора, Глишић и она се првобитно збуне, уплаше, али се Илићка брзо тргне, те од оптужене постаје тужилац (II, 13). Оно што је могло постати очигледно за њеног мужа Илића, када би он био љубоморан (да га жена вара), Илићка преокреће у своју корист нападајући га како то да је он заједно, у истом тренутку дошао са Глишићком. Илићка ређа контрапитања, оптужбе, не дозвољавајући мужу да дође до речи, јасно се постављајући изнад њега као господар. Савић је добро конципирао глагољиву супругу, вешту у манипулацији која је способна да у краћем времену изражава различите емоције.

ИЛИЋКА

Прибере се, брзо.

А шта ћеш ти мени показати?! А кад ћеш ти мени показати?! А где ћеш ти мени показати?! Мислиш ти мене збунити?! О, још си ти мали! (*Приближује му се већма.*) Откуд ти одмах за Маријом? Је л'? Шта радите заједно? Где сте били? Хоћу да знам, 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 –

(I, 13)

Изузев Косте, који је и из драматуршких разлога конципиран другачије, ликови ђака нису удаљени од типске карактеризације, па и извесне предвидљивости у деловању. Карактеризација Косте дата је из спољашње позиције (коментари других ликова, њихове етичке, когнитивне тачке гледишта) и сценски, непосредним деловањем. Уз Костину литерарну и глумачку надареност, у ситуацији краће теста открива се сценски посредно и његова смелост, баш као и у посредном удварању Глишићки када одглуми стидљивост, збуњеност (цитат из Шекспира, уручење песме).

*

* *

Драмска прича комедије *На леј начин* заснована је на неколико догађаја и на сажетој предрадњи. Сиже се театризује посредством сложеног *паралелној заједној*, структурираног

ситуацијом у квадрату (паралелизам брачних парова и паралелизам ситуација).

Спољашњом фокализацијом⁷ драмска прича заплета је прилично прочишћена, па су делови приче који обухватају раније догађаје сведени на најмањи број обавештења. На тај начин драмска фокализација заплета групише догађаје ситуационог потенцијала, који се каузално развијају, што показује да је Савић добро овладао драматуршким законитостима. Може се издвојити једанаест кључних ситуација развоја заплета.

У експозицији (1) се фокализује паралелизам ситуација (Глишићева, па Илићкина љубомора) и јукстапонирано паралелизам ситуација са ђацима, Костом и Глишићевим сестрићем Иваном кад покушају да препишу задатак са теста предвиђен за матурски испит (2). Следећа, сукцесивна ситуација изразитог је комичког потенцијала (3). Монтажном техником⁸ фокализован је долазак Глишићке у тренутку кад су Коста и Иван покушавали да одгонетну професоров рукопис (нису цео задатак прочитали), па Коста у пометњи остави на Глишићевом столу свој препис матурског задатка. Лајтмотивски се понавља током радње реченица из теста: „Најбоље нас учи леп пример“, што ће имати своју драмску функционалност у конструкцији *драме у драми* у трећем чину. Унутар ситуације пометње и правдања фокализује се Костина љубав према позоришту и поступком метатеатралности означава се двосмисленост у разговору са Глишићком (афектира као Ромео пред њом, назнака удварања). Следећи мотив ове ситуације кључан је за наредну иницијативну ситуацију – Коста је написао љубавну песму и дао Глишићки. У наредној јукстапонираној ситуацији театрализује се Илићев ноншалантан однос према љубомори,

⁷ *Спољашња фокализација* усмерава се на питање *шта* је театрализовано из приче (накнадно склопљене), а *унутрашња фокализација* одговара на питање *како* је театрализовано и који ликови, односно чије тачке гледишта су носиоци те театрализације. Детаљније о драмској фокализацији, видети: Пејчић 2019: 74–86.

⁸ Термин *монтирана техника* обухвата оне драматуршке поступке који се тичу конструкције улазака ликова на сцену, укрштаја радње ликова различитих усмерења и жеља, кад се преклапају ситуациони низови и повезују односи и радње одређених ликова. Детаљније о овој техници видети у: Пејчић 2019: 129–134.

спрдња са Илићкином паранојом (4). Наиме, Илић је после часова изашао на споредан излаз не би ли још више насекирао супругу која га прати, проверава кад се враћа из гимназије, па је право дошао у посету код свог колеге Глишића знајући да га супруга сумњичи да се удвара Глишићки. На ову надовезује се ситуација кад Илић чита и тумачи Костину песму, коју му је уручила Глишићка (иронички коментари о љубави и животу). Монтажним поступком театрализује се и 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 седмог призора надовезује се консекутивно још једна већа ситуација. Прочитавши песму, Глишић открије да је то заправо Костин рукопис, што подстиче код њега нову сумњу, сад у свог ђака (6). У току ситуације немог радњом театрализује се како матуранткиња Анка замени рукописе, тј. узима Костин препис задатка са стола и враћа Глишићев, а овај то не примети и спакује у џеп оба текста. Следећа већа ситуација радње обухвата осми и девети призор – долазак Илићке и фамулуса Тиме (опет их директор школе зове). Илићка тајно подмићује Тиму да је извештава о мужевљевом кретању, а то исто чини и Глишић забринут за своју брачну срећу (7).

Други чин отвара ситуација кад се у разговору Анке и Милеве извештава да су дошле до задатака теста који ће добити на испиту зрелости. Изабран је и нови простор – друга, ентеријером богатије опремљена соба у Глишићевом стану. Потом се антиципира радња кад Милева и Анка преносе информацију (скривена радња) да ће Глишићка замолити Косту да јој помогне у „лечењу“ мужа од љубоморе (8). Доласком Косте и Ивана театрализује се кључна ситуација за расплет – Коста пристаје да употреби свој литерарни и глумачки дар да се освети професору. Ове две ситуације обухватају првих шест призора другог чина. Веома добро театрализована је ситуација спонтаног рађања, развијања идеје о стварању представе где би се исмејали љубоморни супружници (ту идеју спонтано рађа имитација фамулуса Тиме). Косту додатно инспирише Глишић кад наругушен ступи на сцену, па га оптужи да пише љубавне песме његовој жени и да му је подвалио тиме што је кришом преписао део спремљеног текста за матурски испит. Следећа

сукцесивно фокализована ситуација јесте тајни план Глишића и Илићке да ухвате супружнике у превари (9). Она се театрализује комичким сценским ситуацијама и техником епизације (најава радње; читање Илићкиног писма). Најпре се Глишић ушепртљи кад треба да пошаље жену ван куће, а потом још више кад се тајно састане са Илићком. Монтажном техником фокусирају се долазак Илића и Глишићке у истом тренутку кад њихови љубоморни супружници покушавају да скују заједнички план (10). Ухваћени заједно, најпре збуњени пред глумљеним оптужбама својих брачних парова, убрзо Глишић, а нарочито Илићка преокрећу ситуацију у своју корист (међусобно оптуживање где је опет Илић кривац, као и Глишићка).

Трећи чин театрализује трећи простор, већу собу у Глишићевом стану, те у њој малу позорницу. После уводних ситуација које најављују и објашњавају наступајући развој (тобожња представа захвалности професорима) епским сценским ситуацијама (извешај о предрадњи), театрализује се завршна већа ситуација заплета радње, тј. представа, где ђаци играју своје професоре, а ученице њихове жене (11). Ђаци глумачком игром пародирају типичну брачну љубомору и супружничке односе Глишића и Илића, бирајући у расплету *драме у драми* одличан психолошки моменат – шта би било кад би супружник умро, што „излечи“ заблуделе ликове. Театрализација ове веће ситуације динамизована је унутрашњом фокализацијом, тако што се наглашавају реакције и тачке гледишта Глишићевих и Илићевих, као публике.

Паралелна радња ученика (преписивање задатка са теста, крађа рукописа преписа) и наговештај препреке (сумња Глишића), као и проблем пред којим се ученици налазе (Глишић изгледа не без основа сумња 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 чији су стожери брачни парови, и само води псеудодидактичком расплету.

*

* *

Експозиција је добро театрализована и то ситуацијама којима се посредно откривају односи ликова и контекст комичког света у који се уводе гледаоци/читаоци. Оно што се не може узети као инвентивно нити као реалистичко драматуршко решење, јесу две уводне монологске исповести (Глишић и Глишићка). Професор Глишић брине да га жена не превари, сумња на свог колегу и пријатеља Илића, али и на своје ученике. Попут њега, кад Глишићка остане сама на сцени, и она се исповеда публици да јој је муж досадио сталним сумњичењем.

Радња се покреће тако што професор Глишић добија позив од директора гимназије да дође и замени колегу. Иницијативна ситуација театрализује се драмски – информација се не сазнаје одмах, већ послужитељ Сима доноси писмо, а кад га Глишић прочита, фокусирају се реакција (нема читања писма наглас него се саопштава сажета порука у склопу коментара). Савић се потрудио да тај први конвенционални исповедни *јовор за себе*, чиме се уводи у радњу и открива главна мотивација лика, ипак театрализује као гласни разговор Глишића са собом (мотивацијски оправдано у контексту типичне професорске расејаности), па је тај исказ, у *јовору за себе*, посредно упућен и фамулусу Сими. Другим речима, *јовор за себе* овде има двојаку функцију – да изнесе мисли лика и да посредно пренесе садржину писма фамулусу Сими, уједно и публици/читаоцима.

ГЛИШИЋ

Устјане, за себе.

Та зове ме да заступам колегу Добрића, који је оболео. (*Хога по соби.*) Хм! Зар ја могу увек? Зар не могу и ја бити болестан, и то баш сад, у овај мах? Зар морам баш ја доћи? Ја – ја не могу доћи.

(I, 1)

Следећа важна иницијативна ситуација заплету театрализује се у седмом призору *режијом јојлега*⁹ и техником монта-

⁹ Техника *режије јојлега* (манипулација унутрашњим фокусом) искоришћава се за ситуациону динамику, прослеђивање информација. [...] Типична је ситуација кад важан разговор из прикрајка прислушкује или посматра трећи лик који је управо тада наишао. На тај начин се

же – Илић чита Костину љубавну песму пред Глишићком, а у том тренутку појави се Глишић, па се ситуација гледа из његове когнитивне и психолошке тачке гледишта (Пејчић 2016: 196). Погрешна перцепција, исхитрени закључци подстакнути љубомором кључни су извор смеха, што се повремено прекида линијом радње која прати ђаке.

ГЛИШИЋ

Споји неко време, љутишио за себе.

Аха, сад сам их ухватио!

ИЛИЋ

Насиавља.

Па ако и онда успеваш, певаћеш о минулој срећи, о негдашњем задовољству или ћеш писати жалосне игре. Уосталом, песма ми се почиње допадати.

ГЛИШИЋ

Споји најпре, намрјођено.

А ко ти се почиње допадати?

(I, 7)

За динамички развој заплета од велике важности је то померање и измештање унутрашње фокализације, та разлика у нивоима знања између ликова, као и између ликова и публике/читалаца, што се комички компликује ситуацијама априорности (како обичан сусрет, разговор гледају и тумаче љубоморни супружници Глишић и Илићка).

*

* *

Споредни комуникацијски канали су веома разноврсни у овој комедији, али се уочавају и поступци *еџизације* у деловима појашњења радње. Након ситуације пометње, Анка замењује рукописе, то јест враћа Глишићев препис на његов сто, а узима Костин (I, 7). Ова изврсна нѐма радња (пантомимична

(повременим измештањем унутрашњег фокуса) сцена чита и његовим очима и, у зависности од жанра, подиже се ниво драмске или комичке напетости (Пејчић 2019: 134).

дидаскалија) делом је беспотребно појашњена публици/читаоцима Анкиним *јовором 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 првом приказу другог чина кад се Милева диви Анкином поступку, односно експлицира шта је урадила и какве би последице биле да није заменила рукописе.

Супротно томе, као добре примере овладаности реалистичком драматургијом треба издвојити ситуације где се посрединим путем, тј. ситуационим током откривају важне информације за односе ликова. У том реду су и ословљавања ликова личним именом, што је важно с обзиром на то да је у списку лица Савић ставио само презимена брачних парова. Открива се да се Глишићка зове Марија, а да се Илић зове Степа, а Илићка – Софија. Има у овој Савићевој комедији лепих примера поступка *пресупозиције* кад се гледаоцима/читаоцима постепено прослеђују важни подаци за разумевање односа ликова, делови њихове биографије, па се долази до посредних закључака на основу контекста ситуације (исказ – коментар – извучен закључак). На тај начин се сазнаје да је Глишић професор класичне филологије, да Илића жена стално шпијунира, да се он спрда с њеним умишљањем, да радња обухвата временски распон од две седмице, али и да Коста често пише песме и да их даје на читање Марији Глишић. У овом последњем примеру та информација се изврсно театрализује поступком пресупозиције и делимично пантомимичном радњом.

КОСТА

Не слуша.

Али, госпођо...

Ушейрићки.

ГЛИШИЋКА

Знам шта је. Написали сте опет песму.

(I, 5)

*

* *

Савић је с одређеним драматуршким потешкоћама конструисао структуру *паралелној зайлейш*.¹⁰ Четири лика попуњавају две фигуре субјеката у паралелном антагонистичком кретању. Глишић и Илићка хоће да докажу превару својих супружника (једна фигура субјекта), а Илић и Глишићка да излече супружнике од љубоморе (друга фигура субјекта). Линије радње преко активности фигуре субјеката (радња и противрадња) стално крећу заплет ка једном од два могућа и опречна исхода (доказ преваре : лечење од љубоморе). Противрадња Илића и Глишићке није сразмерно активна жељи и намери, па се стога на њиховој страни активира фигура режисера (Коста) и повремено фигура коректора коју попуњава Милева.¹¹ Најбољи је пример када се тајно састану Глишић и Илићка, па уоче свој положај (одлично психолошки изабрано, пример препознавања, пројекције). У тој сценској ситуацији у квадрату (монтажни поступак) фигуре субјеката се директно сучељавају и напетост се гради на неизвесности разрешења сукоба, па се фигуре крећу од једног ка другом крајњем исходу (12, 13, II). Глишићка, која прва долази, глуми љубомору кад их затекне; театрализује се њен параноични поглед (емфаза, плач, претња разводом). Доласком Илића, Илићка се не да дуже збунити, те их убрзо оптужује. Тако се њихова фигура субјекта љубоморних супружника креће у супротном правцу исхода (доказивање неверстава) [Пејчић 2016: 197].

Проблем љубоморе театрализује се из четири различите, а значењски две исте позиције (ликови који прогоне и прогоњени). Померањем унутрашње фокализације, из различитих угла театрализује се поглед љубоморног и поглед оног који

¹⁰ *Паралелни зайлейш* структуриран је симултаном радњом две или четири фигуре субјекта. Субјекти нису у антагонистичком односу, ако се некад и тако позиционирају, они се не сукобљавају, него су преваходно усмерени ка сродним циљевима (веза интереса, симболика), а повезује их заједничка ситуација. Повезани проблемском ситуацијом, субјекти могу бити усмерени и ка заједничком циљу, при чему се предузимају симултане, али различите радње и средства у савлађивању препрека, проблемских ситуација (Пејчић 2019: 245).

¹¹ О структури заплета, његовим фигурама (субјекат, коректор, интригант, окидач, објекат, режисер и др.) видети теоријску поставку у: Пејчић 2019: 137–177.

трпи последице љубоморе. Заплет настаје на ситуацији кад Глишић затекне Илића код своје куће у разговору са женом, кад овај чита песму пред његовом женом. Из Глишићеве параноичне позиције – прељуба је на делу, потом се проблемска ситуација усложњава кад открије да је то заправо Костина песма, као и да је Коста украо рукопис теста (намера да га обори на испиту). Како сам истакао, највећа комичка напетост постиже се кад Глишићка и Илић затекну у дослуху своје брачне половине (Пејчић 2016: 198).

Драмском фокализацијом театрализација *паралелној зајлети* постављена је у односу на групе ликова, а то значи да се не заузима једна привилегована перспектива одакле би се развијао заплет. Тако се равноправном дистрибуцијом информација, односно знања у интерном комичком свету начин развоја и приказа радње даје из објективне позиције, сродне оној која се у приповедној прози традиционално одређује као приповедање у трећем лицу. Динамика унутрашње фокализације омогућава да се и интересно (лик кога се тиче развој догађаја) и акционо заплет развија из позиције и брачних парова и ђака. Тим објективнијим начином приказа унутрашњег света театрализују се оба заблудела лика као објекти подсмеха (Глишић и Илићка).

*
* *

Комедија *На леј начин* веома је занимљива и са структурно-семантичке стране, јер се у семантици њене радње уочава симболика суђења, па је у овом случају реч о *судском зајлети*. Општи модел судског заплета препознаје се у следећим структурним чиниоцима: оптуженик (дефинисан или се током радње дефинише), тужилац (некад долази до замене улога тужитеља и тужиоца), присуство сведока као пороте, настојање да се дође до аргумента којим би се доказао став, однела победа и донела пресуда.¹²

¹² Детаљније о семантици *судској зајлети* видети у: Пејчић 2019: 280–288.

Тужитељи и бранитељи, уз ликове оптуженике заузимају највећи део заплета. Стратегија тужитеља може бити усмерена ка истражним радњама (утврђивање оптужбе, прикупљање доказа, саслушања, испитивања сведока), какав је случај у овој Савићевој комедији. Сумњајући на своје супружнике да су им неверни, Глишић и Илићка прате, вребају, испитују, трагају за доказима, и сваку околност, гест или реплику тумаче као јасан сигнал и потврду преваре.

Семантику радње сложенијом и драматуршки богатијом чине и лудистички поступци – глума ликова и *драма у драми*. Лудичком миметизацијом брачних парова долази се до измештања позиција оптужених и тужитеља (ученик и ученица од оптужених игром улога заузеће позицију имплицитних тужитеља). С друге стране, таквом унутар сценског света театрилизацијом живота, љубоморни супружници у позицији гледалаца представе семантизовани су као порота игри коју гледају. Измештање тужитеља у позицију окривљеног карактеристично је за комичке радње засноване на подвали и дидактичким расплетима (Пејчић 2016: 239).

Функција простора веома је значајна у структури и семантици *судској зајлејши*. Радње које се тичу приватне сфере обухватају мањи број ликова, одвијају се у затвореном простору. Обично је реч о породици и ликовима ближим породичном кругу и тада ти ликови могу симболизовати пороту, а неретко имати и функцију пресудитеља, као глас разума. Код Савића извесни степен јавности, јавног жигосања страсти (патолошка љубомора) није театрилизован отвореним простором већ је тај простор отворености, јавности семантизован другостепеном фикцијом (*драма у драми*) и учешћем ликова ван породичног круга (ђаци, фамулуси) [Пејчић 2016: 240].

Све време развија се дакле истражни поступак – покушаји љубоморних супружника да открију, докажу неверност. Ликови прогонитељи користе готово исте стратегије – забране, испитивања, контролисања, ангажовања шпијуна, тј. школских фамулуса. Истражном радњом обухватају се и ђаци. Динамиком унутрашње фокализације театризује се недужност осумњичених. Неуспешни покушаји да докажу љубомору завршавају се интервенцијом са стране – миметизацијом брачних парова (*драма у драми*). Осуда љубоморе, прогањања

недвосмислена 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 *драме у драми*). Утицајем другостепене фикције (*драма у драми*) на срећан расплет првостепене фикције (свет ликова, радње комедије), поред јавног жигосања мане, указује се и на моћ позоришног дискурса (Пејчић 2016: 237). Игриво преокретање позиције најзначајније је у томе што се ликови прогонитељи (Глишић, Илићка) постављају на место публике позоришног, а заправо судског чина, те се из позиције неке врсте пороте суочавају са лудистичком копијом својих карактера, својих поступака, чак и са својим истоветним реченицама. На тај начин долази се до циља игре (свака игра мора имати свој циљ) а то је самоспознаја, и самоосуђивање.

Представа коју је режирао Ђак Коста понавља све структурне чиниоце дотадашње радње, приказане у првом и другом чину (мотиви љубоморе, контроле, сумњичења, оптужби, љубавна песма, ситуације априорности и др.), уз хумористичку миметизацију карактера љубоморних супружника. Не изостаје ни комичка стилизација театралности живота, као што је то у ситуацији кад Милева, подражавајући Илићку, афектира и одустаје од падања у несвест јер нема слободну столицу на коју би се срушила. Након театрализације баналности свађе и измирења ликова у *драми у драми*, измирење се пресликава на ликове у публици (Илићи и Глишићи). Одговарајућим распоредом кључних информација и психолошком дистанцом таква хумористичка театрализација *драме у драми* има већи комички учинак за гледаоце/читаоце него за гледаоце у интерном свету (Пејчић 2016: 237).

Поред овог поступка *драме у драми* који је јасно структуриран и удвајањем простора, театрализацијом позорнице на позорници, поделом сцене на њен горњи и доњи део, с јасним таквим симболичким значењем (издизање матураната од приземних страсти љубоморе), претходно се театрализује такође једна важна драма у драми. Реч је о договору Глишићке и Илића, што се у маниру реалистичке поезике посредно сазнаје, да они одглуме љубоморне супружнике. Кад се изненада пре времена врати Глишићка кући и затекне у разговору свог

мужа и Илићку, она се служи стратегијом тужитеља, глумачки изражава емотивну потресеност, и она априорним закључивањем оптужује Глишића због „очигледне“ истине преваре. На тај начин најпре су Глишићка и Илић покушали да „излече“ своје љубоморне брачне половине, али безуспешно, јер је игру покварила Илићка контраоптужбама на рачун свог мужа, али и Глишићке (како то да су они заједно пристигли у кратком временском размаку).

*
* *

Комедија заплета, каква је ова Савићева, радњу заснива на једној базичној ситуацији која развија низ других ситуација различитог комедиографског учинка. У драматуршком погледу овде је стожерна једна од најчешћих у овом жанру – ситуација априорности.¹³ Театрализација заплета појачава, а понегде и преувеличава проблем комичке априорности и ситуацију погрешног увида.

У комедији заплета ситуације априорности театрализују се такође често коришћеном комичком техником монтаже (долазак одређеног лика на сцену баш кад треба: да би он нешто видео, нечему присуствовао). Монтажа ситуација у овој комедији има утицаја на подизање комичке напетости, на прекрете у радњи (долазак љубоморних супружника баш кад је потребно да потврде своје сумње) [Пејчић 2016: 201], о чему је раније било речи.

Комика априорности главни је регулатор заплета Савићеве комедије, с тим што се унутрашњом фокализацијом претежно издваја Глишићев љубоморни/параноични поглед (већ од првог призора), те се на тај начин мотивише сва његова каснија радња.

¹³ Ситуације *априорности* своде се на исхитрен закључак лика на основу непотпуне, непоуздане информације, погрешног увида. [...] На основу (не)дореченог или непоуздане информације доноси се априорни суд, исхитрен закључак који потом имплицира одговарајућу процену, намеру, усмерење лика и кретање радње у одређеном смеру (Пејчић 2019: 54).

ГЛИШИЋ

Сам.

[...] Па жену да оставим саму! Чим се одмакнем, ево Илића. Па тек оно спадало, онај Коста! Тог ћу срушити на испиту.
(I, 1)

Сродне ситуацији априорности, нарочито јер из њих проистичу, јесу ситуације пометње. Издваја се ситуација кад се тајно састану Глишић и Илићка, па се осећају нелагодно, као да су они преступници а нарочито пошто их затекну супружници. Посебна је ситуација пометње која консекутивно следи из ситуације преваре. У току покушаја преписивања задатка са теста, изненада се појави Глишићка, што доведе до комичке грешке да Коста на столу остави свој препис задатка, а нехотице понесе професоров рукопис, што ће одлично укључити матуранте у породични ковитлац љубоморних страсти, али и довести до срећног разрешења. На тај начин ситуације преваре и комички паралелизми, тј. линија радње која прати ђачке несташлуке, уграђују се у проблемски чвор заплета.

Комичке ситуације сумње претежно се театрализују драмским начином, уз минимално јављање епских поступака (причање, приповедање ликова), па се тако мотив љубоморе посредно, реалистички открива сценским током. Пошто мора да оде на час, Глишић испитује жену како ће се понашати док није ту (комика геста/неме радње и безразложног страха) [Пејчић 2016: 193].

Посебан је случај комике *драме у драми*, јер се ту опонашање брачних парова, цитирање њихових карактеристичних реплика ближи поступку пародије. Искази и тзв. докази који по ликове у њиховом свету делују узбуђујуће, узнемирујуће, поновљени на импровизованој сцени, издвојени из контекста и нарочито емотивном дистанцом казани и приказани, постају смешни.

Вербални чиниоци комике нису у већој мери заступљени и они су највише присутни у коментарима Илића, који лудистички приступа брачним околностима. Срећу се тако веома добри примери вербално-ситуационе комике алогизма и априорности кад дође Илићка и затекне супруга у друштву Глишића и Глишићке (Пејчић 2016: 202).

ИЛИЋКА

Скрстила руке, улази лајано, Илићу.

Ту си дакле!

ИЛИЋ

Окрене се, мирно.

Нисам ту.

ИЛИЋКА

Ниси, да! Али одмах сам знала где ћу те наћи.

(I, 8)

*

* *

Као и код Трифковића, што је својевремено убедљиво доказао Васо Милинчевић, и код Савића се у привидно безазленој комедији ситуације скрива сатирички подтекст. Театрализује се савремени новосадски живот, што је оновременој публици било јасно, а та свакодневица је почела да се мења, преобликује, удаљава од традиционалних постулата патријархата. Раније је било речи о узгредно пренетим информацијама које код Савића нису тек тако саопштене, јер готово свака има своју или драматурушку или значењску функцију. Таква је она да Марија Глишић свога мужа назива: *мој човек*. Та синтагма недвосмислено упућује на традиционално схваћену поделу брачних улога у патријархату, то јест на људе и жене, при чему су жене у подређеном положају у погледу одлучивања, а посебно у погледу мужевљеве слободе (куда и зашто иде, кад се враћа и сл.). У једном тренутку, знајући за такво опхођење Марије према Глишићу, Илић иронизује њен исказ/синтагму: *мој човек*. Занимљиво је да Марија у разговору са ђацима најпре изговори ту јасно кодирну синтагму, па се убрзо исправи и каже: *мој муж*. Открива се тако свест о извесној превазиђености традиционалне патријархалне поделе улога у породици, али и то да се Марија њоме служи као неком врсте одбране пред мужем опседнутим љубомором (својевољно пристајање на подређеност, без побуне). С друге стране, такво ословљавање сугерише и могуће неурбано Маријино порекло. Зато

матуранти у својој представи, поред других типичних реченица, користе и ту Глишићкину кодовану синтагму, и то у равни њеног хумористичког преиначења.

Насупрот Марији, Софија Илић се нимало не обазире на традиционални патријархални систем; она контролише мужа, испитује, проверава, чак му и прети; дакле није у подређеном положају. Те пукотине у новим брачним односима, а посебно страст љубоморе, контрола и прогањање супружника јесу предмет сатире. Савићеви савременици су у овој комедији приказани као несигурне особе, као људи који су извитоперили појам и доживљај љубави, јер она није себедавалачка него нарцисоидна, окренута сопству, себичним поривима; љубав је овде семантизована као беспоговорно поседовање другог. С овим у вези јесте и завршна *грама у грами*; она је само на прво читање/гледање наивно разрешење заплета, а у ствари је иронизација кодованог расплета сентименталне комедије и најпре критика изопаченог схватања љубави.

Тумачена из лудистичке перспективе комедија *На леј начин* отвара се за особену театрализацију живота као позоришта, дакле на трагу театрализма који ће тек модерна драма донети са Пиранделом. Приказивање са дистанце емоција као лажних, а заправо страсти што руже људе и њихове свеукупне односе, уједно посредством матураната означава и нове генерације рационалистичких погледа на свет, али и критички третира извитоперену женску еманципацију у лику побуњене и свадљиве Илићке. Због тога би било занимљиво видети и ову Савићеву комедију поново на позорници у новом редитељском читању.

Александар Пејчић