

КА МОДЕРНОЈ КОМИЧКОЈ ПАРАДИГМИ: ЈЕДНОЧИНКЕ МИЛАНА САВИЋА

Милан Савић је од почетка па до краја рада за позориште био наклоњен краткој драмској форми – једночинки. Написао је укупно осам једночинки, од тога четири драме (*Амајлија*, *Меланија*, *Ђурђевићи*, *Посећа*, 1904) и четири комедије (*Фрише фире*, *Наживио се* 1879, *Неће да се њој живи* / *Игра вајром* 1883, *На сјаници*, 1904). Иако оне нису одреда доживеле успех сразмеран њиховим естетским квалитетима, иако их није ни приближно томе похвално дочекала позоришна критика, треба им поклонити нужну истраживачку пажњу. Посебно комедијама, јер се у појединим запажају модернистички поступци, те је неупитан њихов удео у поетичком развоју српске драме.

Кад је реч о модернистичким тенденцијама, у првом реду указујем на театрализам, односно на поигравање позоришним конвенцијама, перцепцијом приказане стварности, што све прожима иронијски отклон од приказаног света, а што ће одликовати модерну драму. Савић је у том погледу и на трагу Косте Трифковића, али за разлику од њега, он свакодневне, обичне/типске животне теме изразитије подвргава феноменима игре и глуме. Шири значењски опсег приказаног, играног, и од стране ликова доживљеног, јасно указује на двосмерност игре, која је увек приказ за некога у интерном драмском свету и која укључује у свој игрови код и поигравање типским, тачније стереотипним односима у породичним круговима, а то је у највећој мери присутно у једночинки *Игра вајром*. С обзиром на аспекте театрализма, оригинална је једино тема једночинке *Наживио се*, где се театрализује¹ емотивно отупео јунак,

¹ Подсетио бих да под термином *театрализација* означавам двоструку природу драмског текста, као кохерентан систем *прикази-*

доколичар, конципиран по обрасцу сувишног човека, презасићен животним сластима и авантурама.

Други аспекти модерности препознају се у Савићевим позним драмама, једночинкама објављеним у зборнику *Одсудни шренуци* (*Амајлија*, *Меланија*, *Ђурђевићи*, уз *Ира вайром* и *На сџаници*). У тематско-мотивском погледу уочавају се поетичке одлике психолошког реализма, али и елементи натуралистичке поетике, где се ликови концептуализују у односу на миље из ког потичу, па се укључују сексуални и патолошки пориви, актуализује нова културна парадигма у снажном отпору према традиционалним патријархалним вредностима (*Ђурђевићи*).

Поред тога, можда више него вишечинске комедије, једночинке показују рељефни развој Савићевог драмског писма, где се у последњим радовима из 1904. он утемељује у ред реалистичких писаца, и то као аутор чија драматургија не заостаје за Нушићевом из тог периода. То се запажа и на примеру комедије *Ира вайром*, а још пре на примеру једночинке *На сџаници*; од почетних слабости у решавању распореда и саопштења епских информација, посезањем за превазиђеним поступцима у првим комедијама (монолог, *јовор за себе*, ситуације исповедања ликова) до ових познијих драмских текстова где се запажају начини посредног (драмског) саопштавања обавештења неопходних за разумевање и конструкцију заплета.

*

* *

Ира вайром

Прву од две једночинке приређене у овој књизи, под насловом *Неће да се јројиви*, Савић је објавио у *Летопису Матице српске* још 1883. године. У поглављу *Кријичке најоме* не биће речи о текстолошким особеностима и разликама овог

вања радње и ликова и као начин склапања радње и заплета (начин представљања), а што укључује и аспекте театрализма (гума ликова, игра, драма у драми). Опширније о дефиницији термина и аспектима театрализације видети у: Пејчић 2019: 67–96.

текста у односу на коначну верзију, а овде треба само нагласити да имамо посла у правом смислу речи са првом редакцијом, да се у односу на анализирану коначну редакцију, *Игра вајром* из 1905, уочавају крупне промене.

Поводом прве редакције комедије *Неће га се проићи*, Данило А. Живаљевић је приметио да је реч о великој сродности са комедијом мање познатог немачког драматичара Александера Елца *Није љубоморан* (Er ist nicht eifersüchtig), коју је за позорницу Српског народног позоришта посрбио Лаза Телчки 1863. године (Живаљевић 1885: 25). Критичари су радо трагали за таквим тематско-мотивским паралелама између комедија као додатним аргументом да осуде и обезвреде Савићев комедиографски рад, и не само његов.

Комедија је после двадесет и једне године први пут приказана, као и *На лей начин*, у београдском Народном позоришту, а у Новом Саду играна је тек 1921. и то у извођењу дилетаната.

Савић ни комедијом *Игра вајром* није направио тематски искорак, али јесте учинио поетички и драматуршки помак у начину обликовања драмске приче, као и у начинима театрализације радње. Како сам истицао у претходним књигама овог издања, њега је привлачио приватни живот грађана, посебно брачни односи, и то млађих парова, као парадигме културних врења, нове осећајности и нових етичких погледа на свет.

Напуклине у традиционалном патријархалном систему вредности Савић уочава на примерима супружничких односа. При томе се не сме губити из вида да се у то време, с краја 19. и почетка 20. века, у војвођанској средини схватање традиционалних патријархалних вредности прилично разликовало од модела патријархата који је владао у тадашњем Београду, Шумадији, а посебно у српским јужним крајевима (Врање, Пирот, Лесковац, Косово и Метохија, Црна Гора и Македонија). Муж је у свим тим српским регијама био глава породице, ауторитет који се уважавао, негде с више а негде с мање пажње; а улога млађих мушкараца, младожења била је у већој мери подложна утицају средине, као што је то у војвођанској, где је српски народ био у непосреднијем додиру са средњоевропском и западноевропском културом (културни и духовни оријентир српског грађанства/малограђанства били су Беч и Пешта). Још

је значајнија разлика у односу на позицију жена, и удатих и девојака. Оне су у војвођанској средини далеко од стидљивих, смерних какве су у то време, не само у књижевним делима, њихове вршњакиње у јужним српским крајевима. Обе једночинке (*Ира вајром*, *На сџаници*) приказују другачије, отреситије младе жене, за које муж није више ауторитет пред којим се дрхти него фигура којој се покоравају тек у оној мери у којој то налаже друштвена пристојност.

Са ослобађањем од неприкосновеног ауторитета мужа иде и јасније испољавање женске осећајности, виђење брака (раније жена није имала право да процењује брак), али реалистичка комедија, па и Савићева, усмерава се и на реafirмацију патријархата и на исконску потребу жене за чврстом руком мужа, што добро приказује једночинка *Ира вајром* (Пејчић 2016: 31). Треба напоменути да ће готово идентичну тему као и Савић, у својој једночинки *Дејо* обрадити Бранислав Нушић, али тек 1922. године, и мора се признати са далеко мање драматуршке умешности. Сама тема незадовољства због монотоније у браку, те искушавања супруга веома је стара, честа код комедиографа и у приповедним делима, на пример код Бокача.

У тематском погледу реч је дакле о једној врсти *брачној зајлети*, типске радње (незадовољство жене брачним животом, покушаји да се однос промени, сукоб супружника; неприхватање карактерних слабости супружника), типског проблемског чвора (пасивност мужа), типских ситуација (љубоморне сцене, преваре, искушавања, априорност, забуне) и на крају типских ликова (размажена жена, флегматичан муж, агилна пријатељица/повереник).²

Савић конципира модерне грађане, млади брачни пар, где је муж веома попустљив према жени, а она је размажена, начитана љубавних и авантуристичких романа, што се може посредно закључити, те тражи и у обичној свакодневици посебна узбуђења. Млада жена Јулка Мирковић је највише незадовољна тиме што је муж толико воли те јој у свему удовољава, никад не доводећи у питање ниједну њену жељу, па

² Детаљније о брачном заплету и његовим подврстама у комедији српског реализма, видети у: Пејчић 2016: 54–56.

ни хирове. Да би се развио заплет, потребно је да се у брачни однос укључи и фигура повереника, а то је рођака и пријатељица Јулке Мирковић, млада удовица Љубица и нарочито још један мушкарац, у овом случају Љубомир Николић, Мирковићев пријатељ из детињства. Заплет се покреће тако што Јулка повери Љубици разлоге свог незадовољства у браку, па потом на сцени искуша мужа пред пријатељицом, да потврди своје (про)оцене, што Љубицу доведе на zgodну идеју да Мирковића учине љубоморним. Потребан је за ту прилику млад мушкарац. Избор се сâм наметне кад баш у том тренутку у собу ступи Николић, кога је Мирковић послао да прави друштво женама. Николић тобоже уз краће устезање пристане да глуми Јулкиног удварача, али игра открива његове скривене жеље и намере. По комичком закону удела случаја (монтажа ситуација) муж Мирковић се појави у тренутку када Николић почне са изјавама љубави. Заплет се потом динамички развија својим током, па се ситуације отржу контроли, све до тренутка када Јулка дође на идеју да се спасава тако што ће сад Николић изјавити љубав Љубици а да то некако запази Мирковић. На тај начин склапају се парови у конвенцијално комичком расплету најаве венчања.

*
* *

Савић је у процедурама карактеризације употребио само два драматуршка решења: *експлицитно нејосредну* (аутокоментари, коментари једног лика о другоме) и *имплицитно нејосредну* (појава на сцени, изглед, понашање у датој ситуацији).³ Успешност комичке театрализације, као и развоја заплета препознаје се у томе што је *експлицитно нејосредну* и *имплицитно нејосредну карактеризацију* учинио компатибилним. Другим речима, колико се ликови самодефинишу, карактерно испољавају на сцени, у непосредној радњи, толико се о њиховим особинама, поступцима, одлукама сазнаје и из перспективе других ликов.

³ Ову поделу техника карактеризације утврдио је чувени немачки теоретичар драме Манфред Пфистер (1998: 271–285).

*
* *

Посебним филтрирањем драмска прича је сажета, 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 откривају постепено и то посредно током заплета (Љубица је Јулкина рођака, млада је остала удовица, често посећује Јулку, Николић није имао среће да се ожени, другује са Мирковићем од детињства, недавно се доселио у комшилук). Дакле, незнатни су мотиви, делови драмске приче који би имали већег значаја за развој заплета, а главни догађаји су дати сценски. Добром фокализацијом догађаја, нарочито базичне ситуације (безразложно незадовољство мужем) Савић је успешно молекуларно театрализовао низ ситуација (једна непосредно из друге).

Драмска прича постављена је у односу на размажену Јулку. Техникама фокализације театрализују се последице радње, односно Јулкина чежња за узбудљивим брачним животом. Унутрашњом фокализацијом, као и избором делова приче само се пришло субјективистичкој театрализацији,⁴ јер развој заплета унутрашњом фокализацијом готово равноправно театрализује ликове. Међутим, у основи интерес развоја заплета највише се тиче Јулке као покретача догађаја и као лика који успева да преусмери ситуациони ток (наговори Љубомира да се удвара Љубици, па и да је на крају запроси).

Монтажном техником (долажење ликова на сцену у тренутку кад је неопходно подићи комичку напетост)⁵ и драма-

⁴ *Својашња 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 у: Пејчић 2019: 74–86.

⁵ Термин *монтијажна техника* обухвата оне драматуршке поступке који се тичу конструкције улазака ликова на сцену, укрштаја радње ликова различитих усмерења и жеља, кад се преклапају ситуациони нивои и повезују односи и радње одређених ликова. Детаљније о овој техници видети у: Пејчић 2019: 129–134.

туршким поступком *режија ѿоїлега*⁶ игра се отима контроли. Нарочито након Јулкине контрарадње, покушаја да се уравни-тежи ситуација (Пејчић 2016: 83–83). *Режија ѿоїлега* сугери-ше измештеном унутрашњом фокализацијом да се сцена чита очима одређеног лика. Напетост је већа уколико је интерес лика тешње везан за посматрану ситуацију. Одличан пример запажа се у тој ситуацији игре удварања (13, I). Николић по-ново из игре прелази у стварност, јер Љубица, за разлику од Николића, није свесна Мирковићевог присуства (Пејчић 2016: 88–89). На тај начин ситуације загосподаре ликовима, посебно кад Мирковић угледа да се његов пријатељ сада устремио на Љубицу, што доводи до новог сукоба. Техником паралелизма театрализују се симултане ситуације свађе Јулке и Љубице и Мирковића и Николића, на сцени и иза сцене.

13. ПРИЗОР

Мирковић (*На врайима.*), пређашњи

МИРКОВИЋ

За себе.

Шта, је опет ово!?

НИКОЛИЋ

Сїази Мирковића, али се чини и невешїй.

Верујте мојим речима.

ЉУБИЦА

Не зна да је Мирковић на врайима.

Хоће ли то још дуго трајати?

НИКОЛИЋ

Одавна тежим за овим тренутком.

⁶ Техника *режије ѿоїлега* (манипулација унутрашњим фоку-сом) искоришћава се за ситуациону динамику, прослеђивање инфор-мација. [...] Типична је ситуација кад важан разговор из прикрајка прислушкује или посматра трећи лик који је управо тада наишао. На тај начин се (повременим измештањем унутрашњег фокуса) сце-на чита и његовим очима и, у зависности од жанра, подиже се ниво драмске или комичке напетости (Пејчић 2019: 134).

ЉУБИЦА

То је исувише!
Скочи.

МИРКОВИЋ

Ситији на среду.
Да, то је исувише!

(I, 13)

*
* * *

Развојне експозиције карактеристичне су за реалистичку сцену-кутију, где уклоњени „четврти зид“ пружа војајерски поглед. Таква се примећује у овој једночинки. Развој заплета и упознавање са комичким светом почиње од Јулкиног признања Љубици да је лоше воље (ситуација причања која покреће радњу, открива карактер). Сажете Јулкине реплике имплицирају питања тако да се основна информација (размаженост, незадовољство складним браком, послушним мужем) посредно открива репликама контакта и референцијалним репликама (1, I).⁷ Ситуацију причања отвара упоређење брака са равницом да би се потом испресецано коментарима, 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 (Пејчић 2016: 71).

Добре одлике развојне експозиције, што је Савић такође савладао у току свог списатељског сазревања, јесу да буду садржајно информативне, а не преопширне и да у репличким обавештењима понуде бар два могућа мотива даљег развоја за конституисање заплета. Овде у I. приказу добијамо кроки портрете мужа, жене и њиховог односа у браку, али се посредно упознајемо и са карактером Љубице, као агилне младе жене, такође брзоплете и хировите. Уједно је истакнут важан позоришни знак – тешња веза привида и суштине, односно

⁷ За референцијалне реплике Сава Анђелковић наводи да оне „преносе информације које се тичу интриге комада“, а да реплике *контактна* „теже да успоставе, одрже, продуже или прекину информацију међу саговорницима“ (Анђелковић 2012: 35, 38, 47).

склоност лика да своју стварност самерава према фикцији. Тако се у овој развојној експозицији јављају следећи кључни мотиви: да је Љубица млада удовица, да је Николић нежења, да је Мирковић заслепљен љубављу према жени, а да њој то није довољно, да она идеализује брак по моделу сентименталних романа (*Видети Кријичке најомене*).

*
* *

Савић је овом приликом театрализовао структуру *спиралној зајлеџи*, карактеристичну за комедију интриге/заплета и водвиљ.⁸

У првој, почетној фази заплета Јулка пред Љубицом тестира Мирковићеву приврженост и повлађивање њеној вољи. Изабрана је одлична психолошка ситуација неизвесности, где напетост расте јер лик треба да донесе одлуку. Мирковић је лекар, њега чека тешко болесни пацијент, а Јулка га на подстицај Љубице намерно задржава, не би ли он исказао своју вољу, не би ли на прво место ставио дужност лекара, а не турска размажене жене. Мирковић тек говором тела, гестом (гледање на сат) посредно изражава своју вољу (нестрпљење, тескобу како да оде, а да не увреди жену) [Пејчић 2016: 75]. Проблемски чвор (попустљивост мужа) покушава се решити изазивањем љубоморе, игром/глумом удварања. Из ове, консекутивно се нижу нове проблемске ситуације које потом управљају ликовима и њиховим поступцима. Након што је Мирковић затекао своју Јулку и свог пријатеља Николића и дубоко се разочарао, јавља се нова проблемска ситуација љубоморе кад он

⁸ Радња *спиралној зајлеџи* не заснива се на лику (свесни, вољни чин је неважан), већ претежно на групи ликова (најмање двоје). Ликови нису субјекти радње, већ објекти театрализације, јер је радња изнуђена, па скреће у неповољном правцу потенцирањем и градирањем проблемске ситуације. Покретац радње може бити случај (комичка грешка, априорност, забуна, погрешни увид) или незнатни догађај који подстиче одређену страст, тако да се ликови театрализују као марионете ситуација. [...] Целим током спиралног заплета ликови покушавају да преокрену ситуацију у своју корист, па се радња по инерцији развија спирално (кривудајући) ка свом врхунцу (Пејчић 2019: 202–203).

спонтано почиње да се удвара Љубици док га она теши. Потом се театрализује проблемска ситуација сукоба на ивици обрачуна која се разрешава просидбом, односно укидањем дијагонала у квадрату⁹ (Љубица се опире идеји о удаји, потом пристане да се уда за Николића). Комичка напетост проблемске ситуације кулминира након априорног закључка о неверству и покушајем мушкараца да се разрачунају, док се сукоб сâм од себе не распрши (Пејчић 2016: 81). Расплет је привидно у складу са комедиографском конвенцијом најаве венчања, што је условљено реалистичком мотивацијом постепеног доношења одлуке у вези са просидбом (Мирковићи Николића нападно подстичу да пристане на веридбу). Јасан је иронијски подтекст таквог расплета, јер се ту Савић у ствари поиграва комичком конвенцијом (Видети *Критичке напомене*).

С обзиром на то да су ликови у власти ситуација, да њихове почетне жеље доводе до тога да губе контролу над односима, те да се не јавља фигура субјекта (лик који има јасно изражену жељу, вољу и који успева да спроводи своју намеру), фигура режисера доминантни је регулатор *спиралног заплета*, и њу попуњава Љубица. Међутим, у овој једночинки наглашена је и позиција субјекта (постојање жеље код Јулке, али не и идеје како решити почетну ситуацију). Нарочито је за ритам заплета важна фигура интриганта коју попуњава Николић. Њему је Љубица задала да глуми Јулиног удварача, међутим, Николићева игра сведочи о стапању са фикцијом.¹⁰ Потом се, након погоршања ситуације, активира фигура коректора (лик који својим поступцима доприноси повољном ситуационом усмерењу), коју такође попуњава Љубомир Николић кад пристане да се удвара Љубици. Ове ситуације потврђују жив ритам развоја *спиралног заплета*, где свака активност лика у

⁹ 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).

¹⁰ О структури заплета, његовим фигурама (субјекат, коректор, интригант, окидач, објекат, режисер и др.) видети теоријску поставку у: Пејчић 2019: 137–177.

правцу успостављања контроле догађаја води новом погоршању и комичкој напетости (Пејчић 2016: 78).

*
* *

Са становишта семантике радње, њене симболике, што укључује и структуралне чиниоце, може се говорити и о *лудичком зайлејџу* једночинке *Игра вайџром*.¹¹

У овој једночинки *драма у драми* семантизована је издвајањем посебног лудичког простора. Гостинска соба (транзитни простор радње заплета) постаје простор другостепене фикције удварањем Николића, а игра прелази у стварно деловање (манипулација лудичком варком). Издвојена структура *драме у драми* користи се као средство за 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, тј. *драма у драми* кад се Николић удвара Љубици не би ли се изгладила ситуација са Мирковићем. 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, јер прелази у наступ *као за стварно*, па и Љубица, као и Јулка раније, оштро реагује (Пејчић 2016: 222).

Пажљивијим читањем запазиће се да се игром улоге заљубљеног и измештањем унутрашње фокализације, покреће сложенија игра значења. Николић тобоже невољно пристаје

¹¹ *Лудички зайлејџ* је један од најчешћих типова заплета у драмској књижевности, нарочито у комедији. За овај тип заплета карактеристична је радња која семантизује позоришни дискурс (*позоришће у шекспиру*): режисер, глума (игра), *драма у драми*, посматрачи/публика, елементи сценографије, костимографије. Заснива се на глуми, позоришном коду интеракције похрањеном у симболици радње ликова, која служи кретању ка циљу, превазилажењу препреке, разрешењу проблемског чвора, остварењу жеље, намере (Пејчић 2019: 259).

на улогу (веома је значајна ситуација из прве редакције која је изостављена у коначној, видети *Криптичке најомене*) а онда се пред Јулком отвара, његове изјаве љубави мање делују као фикцијске а више као стварне, искрене. Показује се тако двосмисленост глуме у том преплитању фикције и стварности. Осим тога, патетика Николићевих љубавних изјава креће се ка пародијској стилизацији романтичарске глуме, а у томе се нарочито уочавају аспекти модерног театрализма.

НИКОЛИЋ

Клечи.

Верујте, милостива, мојим речима; оне иду баш из срца мог.

ЈУЛКА

Зар да верујем? (*Лајано Николићу.*) Немојте тако природно!

НИКОЛИЋ

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

ЈУЛКА

Али, господине! (*За себе.*) Ала ми зебе срце!

НИКОЛИЋ

Оставите га, оставите га, драга милостива! Пођите са мном!
(I, 5)

Код Николића се јасно препознаје како лудичка варка може загосподарити ликом, али на тај начин да она заправо открије, а не сакрије права осећања и притајене жеље. С једне стране, Савић одлично спаја ту наглашену емоционалност, романтичарску емфазу, јасно конотираног позоришног израза и, с друге стране, двосмисленост глуме, која не сакрива него открива. Сличан ситуациони образац и поступак *драме у драми*, али не тако успешно и значењски слојевито, употребио је знатно касније Нушић у једночинки *Дейо* (1922). Поред тога, мотив фикције, вредновање живота према литератури, како сам истакао, јавља се још у првом приказу, током разговора Јулке и Љубице. Игра привида и суштине запажа се на различитим

нивоима ове једночинке: структуралним, семантичким, мотивацијским, али и драматуршким (техника *режије йоїлега*) и у томе је њена вредност.

*
* *

С обзиром на брзину радње, на ирационалност ликова у *спиралном зайлейшу*, вербална средства хумора строго су подређена ситуацији. Комика се заснива на хумористичкој дистанци¹² – радње ликова су озбиљне и оно што им се догађа они субјективно перципирају, изразито емотивно проживљавају а за тако нешто у ствари нема разлога. Међутим, како је чувени француски философ и теоретичар Анри Бергсон давно указао, учинак комичког и те како зависи од „анестезије срца“ (Бергсон 2004: 10); зато се у комедијама писци труде да публика/читаоци буду у супериорнијем положају знања, да се јасно предочи да су патње ликова безразложне. То се постиже техникама фокализације, дистрибуцијом информација које пружају потпунији увид у односу на сужено знање ликова. Не треба заборавити да знање спољашњег комуникацијског нивоа није апсолутно већ је доминантно у односу на субјективни свет ликова комедије, односно да је за корак испред знања ликова, и то не у погледу разрешења заплета него у одређеној процени (не)могућности разрешења проблема (Пејчић 2016: 92). У ту сврху веома добро су искоришћене комичке ситуације априорности¹³ настале на основу виђеног (техника *режије йоїлега*), као и ситуације комичких паралелизама и крутости.

¹² 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 [...]“ (Хартман 1979: 499).

¹³ Ситуације *априорности* свде 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).

Некад се ситуација априорности семантички подређује другој ситуацији, па у том случају закључивање унапред на основу реченог, виђеног може бити семантички значајно за заплет. Нарочито су комичке ситуације априорности подређене лудичком обрасцу. Тако се у ситуацијама удварања, различитим психолошким и етичким тачкама гледишта ликова (Николић – Јулка, Николић – Љубица) театрализује комика игре, кретањем из првостепене у другостепену фикцију и обратно (Пејчић 2016: 92). После првобитног шока (пријатељ се удвара његовој жени), Мирковић се поверава Љубици а она користи ситуацију да се поигра њиме тако што посредно куди своју пријатељицу, а навлаш истиче себе, своје врлине, благо флертујући (како би се она понашала кад би имала мужа као што је Мирковић). Њене исказе Мирковић дословно тумачи, и они га све више узбуђују тако да у кулминативном делу ухвати Љубицу за руку (I, 7). Љубица у том моменту напусти игру не би ли исмејала Мирковића и коментаром истакла превртљивост мушкараца (Пејчић 2016: 93).

ЉУБИЦА

Свагда бих му показала весело лице; песмом бих га будила...
Јулка се укаже на врашима.

МИРКОВИЋ

Ох, Љубице... овај... госпођо!

ЉУБИЦА

Кад би дошао кући из борбе за живот, биле би му моје речи мелем за душу и срце...
Јулка се мрјоди.

МИРКОВИЋ

Хвајша је за руку.
Ви сти прави анђео!

ЉУБИЦА

За себе.
Ала су ти мушки! (*Гласно.*) Шта хоћете с мојом руком?

МИРКОВИЋ

Трине своју руку, у нейрилици.

Ништа, ништа, госпођо. Само сам хтео...

(I, 7)

*

* *

Савић се потрудио да искористи што више комичких могућности што су му пружали лудички обрасци, и не може се рећи да у томе није успео. Уколико бисмо ову комедију читали у строго реалистичком кључу, а тако су јој приступали позоришни рецензенти, у том случају прво би на испиту пало начело вероватности (нагле промене одлука ликова, опречни поступци и сл.). Савић је ипак оставио доста путоказа у тексту да је ту реч о игри која означава да је позориште у животу, али и да су веома слабе границе између игре и стварности (у тексту првостепене и другостепене фикције). Овде аспекти театрализма јесу сами себи циљ, да би се онеобичила епизода из брачног свакодневног живота.

*

* *

На сџаници

Једночинка *На сџаници* складно се уклапа у зrelu реалистичку фазу у српској комедији. Успешно се театрализује илузија вероватности у приказу комичког света – изостају дидактика, као и монолог, *јовор у сџрану*, при чему је дијалог контекстуализован техником пресупозиције (тражи се од читалаца/гледалаца да одгонетну односе ликова). У тематском погледу приказан је измењен однос младих и старијих (Пејчић 2016: 25). Нема ни експлицирања, антиципације радње, па се завеса подиже у јеку дијалога, те се на тај начин сугерише илузија вероватности, аутентичности; појачава се редукција информација на искључиво драмски принцип и реалистички стил (Пејчић 2016: 40).

*
* *

Савић и у овој једночинки остаје у познатом кругу брачних и породичних односа, са пажљиво концептуализованим ликовима. Сада се у приказу младог брачног пара служи комички потентном типском ситуацијом када се у супружнички живот укључи ташта. Савић задржава конструкцију ситуације у квадрату; он поступком монтаже радње спаја на железничкој станици два млада брачна пара, као случајан и изненадан сусрет бивших љубавника.

У тематском погледу препознаје се *йородични зайлей*, типске радње (у живот брачног пара уплићу се родитељи, желећи да задрже контролу над својим дететом и након свадбе), типских препрека и/или проблемских чворова (наметање воље младима, жеља за слободом у браку), типских ситуација (антагонистички однос зета и таште или жене и свекрве; ситуације инконгруенције, инкомпатибилности), типских ликова (помирљив муж или жена, пргав зет, наметљива мајка/ташта).¹⁴

Савић је и овом приликом посредством свакодневне, типичне теме успео да укаже и на нове културалне парадигме, на преобликовање традиционалног патријархата, а да све то буде конструисано у анегдотском кључу (несвакидашњи сусрет на станици бивших симпатија, затим и старих пријатеља). Притом, он и у овој једночинки, на нивоу детаља, успутног мотива, алудира и на друштвену кризу, сиромаштво кад се Јоца, Жан и Носач жале на то да грађани деле слабе напојнице.

*
* *

У процедурама карактеризације ликова ове једночинке Савић се, сасвим у складу са реалистичком поетиком, више ослонио на *имйлицийно нейосредну* (појава на сцени, изглед, понашање у датој ситуацији) а мање на *ексйлицийно нейосредну каракйтеризацију* (аутокоментари, коментари једног лика о другоме). Ликови се у већој мери самодефинишу ониме што изговарају, начином говора, али и у великој мери и недореченим

¹⁴ Детаљније о *йородичном зайлейу* и његовим подврстама у комедији српског реализма, видети у: Пејчић 2016: 51–54.

исказима, затим и неисказаним мислима, тек наговештеним осећањима и запажањима. Коментари са стране (један лик о другоме) прилично су ретки, сведени тек на назнаке, на слутње, препуштени читалачким уобличавањима, што уједно отвара простор и за глумачку надоградњу карактера (Павловић о сестри Димшићки, Ђурићка о Ђурићу, Димшићка о Васићу).

Ташта Димшићка је конципирана у предвидљивом стереотипном кључу, па очекивано и однос ње и зета Васића припада стереотипном ривалству зета и таште (обострана нетрпељивост) што се сигнализира у надметању за утицај на жену/кћер, али и за право одлучивања/превласт у новој Васићевој породици (Пејчић 2016: 262). Међутим, иако је лик таште грађен на стереотипном комичком наслеђу, Савић је и у том случају појединим детаљима успео да оживотвори Димшићку, да је учини донекле особеним ликом и да њен однос са зетом театрализује у извесном отклону од предвидљиве радње.

Издаја се и концепција брачног пара Васић, као самосвојних, самосвесних и друштвеним прописима неоптерећених младих људи а још мање толерантних према иступима таште / мајке. Као и у комедијама *На лей начин* и *Цар њроводација*, Савић је према реалистичком поетичком обрасцу истицао поједине особине, поступке ликова који ће се драмски посредно у ситуацијама издајати као индивидуални детаљи у приказу ликова супружника. Упечатљив је детаљ када, пошто Димшићка јасно упозори кћер да јој муж гледа у правцу суседног стола, ка другој младој жени, Васићка задржава мирноћу и у том тренутку отпије гутљај пива из мужевљеве чаше.

Базична ситуација (ташта жели на свадбено путовање са младенцима, да „пази“ на кћерку) генерише низ комичких ситуација инкомпатибилности, отвореног сукоба зета и таште. Театрализује се тако измењен однос младих и старих. Кћер се, што је атипично, не ставља на мајчину страну, већ подржава мужа (Пејчић 2016: 51–52). Нескривена борба младих, зета у првом реду, за приватност театрализована је отвореном нетрпељивошћу и непоштовањем таште, чак и подсмевањем, што наилази и на прећутну подршку супруге (6, I).

У ранијој патријархалној традицији, а посебно у другим српским регијама у тадашњој Краљевини Србији и изван ње (Косово и Метохија, Црна Гора, Македонија, Српска Крајина,

Босна и Херцеговина), незамисливо је да ташта да иде на брачно путовање са младенцима, чак и када је она званично представник куће после смрти мужа. Такве нове културалне парадигме јесу биле приметне у Београду с почетка 20. века и наравно у војвођанској средини, што су комедиографи препознали (Нушић у својим фељтонима, *Бен Акиба*). Међу таквим променама упадљив је слободнији однос деце према родитељима, али и однос супруга према мужевима. Савић приказује Васићку као, у правом позитивном смислу, еманциповану супругу која не испољава неразумну љубомору. Васићка такође примећује да њен муж гледа у правцу другог стола, те закључује да је између њеног мужа и те друге младе жене било неких односа, али томе не придаје значај, здраворазумски расуђујући да је њен муж пре ње могао ступати у контакт са другим девојкама.

*
* *

Драмска прича једночинке *На станици* шире је постављена, али су из ње преузети само нужни подаци за заплет. Потребно је водити рачуна о разлици између драмске приче/фабуле (свеукупност свих догађаја, свих информација) од предрадње (догађаји који непосредно претходе експозицији) и сценске радње (приказани догађајни ток). Реконструкцијом се може доћи до следећих делова драмске приче и предрадње:

– Зора и Васић су били у интимном односу, али из неких разлога није дошло до брака, што се посредно закључује (део драмске приче).

– Васић је упознао садашњу супругу, такође и Зора садашњег супруга Ђурића (део драмске приче) и веома брзо је дошло до склапања бракова.

– Димшићка је одлучила да крене са младенцима Васићима на свадбено путовање и зато с њима пристиже на станицу (предрадња).

– Павловић, Димшићкин брат, жели да је одговори од те намере (предрадња).

– У истом сату на станицу су дошли и Ђурићи у пратњи Зориног оца Митровића (сценска радња).

Последњим ставкама већ се зашло у сценску радњу и заплет. Дакле, овде је прича постављена с обзиром на кључне догађаје који ће имплицирати одговарајуће ситуационе односе, с комичким, али и драмским елементима. Поред тога, епизација у овој познијој једночинки подређена је драмском начину театрализације који подразумева да се обавештења везана за биографије ликова, њихову прошлост, карактерне особине и сл. посредно саопштавају читаоцима/гледаоцима током ситуационог развоја. Рецимо, већ у првој појави, на место говора *за себе* или у *сџрану*, што је карактерисало раније Савићеве комедије, он је за изражавање негодовања лика употребио пантомимичну дидаскалију (реакција лика изражена мимиком, гестом) [Пејчић 2016: 141].

ПУТНИК

Тако. Ево!

Даје Носачу бакишиша.

НОСАЧ

Захваљујем.

Гледи крадом на бакишиш, одмахне љавом и оде.

(I, 1)

Посредно се дознаје Васићево незадовољство што ће и ташта Димшићка ићи с њима на свадбено путовање (зато се и налива пивом). Ситуација се динамизује појавом другог младог брачног пара. Скоковитом унутрашњом фокализацијом (подела простора на две групе ликова), откриће се (техника пресупозиције) да су Васић и Ђурићка били у љубавној вези. Како у попису лица нису дата лична имена, она се посредно сазнају у ситуацијама кад се мајка обрати кћери и на другој страни кад отац ослови кћер након гестуалног поздрава бивших љубавника на станици (Пејчић 2016: 131).

*

* *

Једночинка *На сџаници* отвара радњу развојном експозицијом, готово се потпуно лишавајући споредних комуникацијских канала (обавештења која ликови монологом, *љавором* у

стирану директно прослеђују читаоцима/публици или ситуацијама причања када у ту сврху служи лик коме се други исповеда). Обележава је реалистичка сценографска дидаскалија (опис простора железничке станице) и мотивисана амбијентална сцена свакодневице (железнички ресторан, контекстуализација дијалога газде и келнера). Долазак Павловића у ресторан, јер ишчекује сестру Димшићку и младенце Васиће, искоришћен је да се посредно истакне проблем – намера да одговори сестру од свадбеног путовања са младенцима. Тако се у експозицији јавља развијена техника драмске пресупозиције (информације се целим током посредно прослеђују пажљиво конструишући заплет), што је још једна потврда да је Савић у потпуности овладао реалистичком драматургијом. Гледаоцима/читаоцима се мало објашњава или се уопште не објашњава, јер се подразумева да они активно учествују у одгонетању односа ликова, као и у тумачењу мотивације њихових поступака. Доста је текстуалних празнина које треба попунити, као да се уживо присуствује ситуацији, чиме се заправо, у реалистичком стилу, театрализује илузија вероватности, аутентичности живота свакодневице.

*

* *

Савић је с лакоћом конструисао структуру *вертикалног зајлећа*.¹⁵ Фигуру субјекта попуњава Васић који настоји испосредованим гестовима да стави до знања ташти Димшићки да је она сувишна на свадбеном путовању. Васић одбија да једе, намерно испија кригле пива кад запази да Димшићки то смета, упућује јој подсмешљиве коментаре, чак и гестуално и вербално показује да је невесео што она путује са њима, а када на станици угледа бившу симпатију, он упадљиво пиљи у њу на-

¹⁵ У *вертикалном зајлећу* театрализује се базична ситуација и препрека или проблемска ситуација која се у потпуности исцрпљује тако што се радња заплета степенује, нижући моменте комичке, драмске напетости. У *вертикалном зајлећу* нема већег броја препрека, проблемских чворова, као ни развоја нових, већих, ситуација сегмената радње које богате радњу, мењају односе ликова, сем у кулминацији, граничној ситуацији (обично само једна) [Пејчић 2019: 224–225].

јављујући могући скандал. Потом, када Павловић отворено саопшти сестри да је неумесно да путује, па посебно кад се упознају са Ђурићкиним оцем Митровићем, удовцем, Васић дрско подстиче ташту да остане, јер се можда отвара згодна прилика за њу, да нађе себи новог мужа. Сходно културалним ограничењима (поштовање родитеља, па и таште морало је бити у границама пристojности), Васић је веома активан у намери да оствари своју намеру. С обзиром на то да је *вертикални заплет* покренут у предрадњи, театрализује се одговор-радња, односно Васићева намера да Димшићку у последњем тренутку одврати од путовања.

Уз субјекат, динамичке фигуре заплета – коректор и интригант успевају да створе ситуациону напетост базичне ситуације. Ташта Димшићка попуњава фигуру интриганта (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, а потом у граничној ситуацији, што води расплету, и удовац Митровић. Појавом Ђурићке развија се пресудна ситуација (могућа непријатност сусрета брачних парова), и она такође попуњава фигуру интриганта (усмерена на безинтересно погоршавање ситуације) [Пејчић 2016: 137]. Заправо, долазак Ђурићке отвара радњу ка потенцијално драматичним ситуацијама љубоморе, сукоба, али се комички театрализује ситуација из таштине тачке гледишта (Димшићка ситуацију користи за нова пребацивања зету). Осим тога, и Ђурићка ће у једном тренутку, у граничној ситуацији заплета попунити фигуру коректора. Ђурићка извесно слаже мужа, рачунајући на његову сујету, кад му саопшти да Васића познаје отуда што је и он долазио к њој, као просац, али је забога она изабрала њега, Ђурића за мужа.

Ова једночинка је, као и *Игра вајром*, добар пример изменљивости позиције ликова, који прелазећи из једне у другу регулишућу фигуру динамизују ток заплета. Вешто је избегнуто да се скрене ка драмским исходима којима је бременита ситуација, па се она преокреће ка комичком измирењу и најави могуће свадбе између таште Димшићке и Зориног оца Митровића. За расплет је важан и догађај који је могао бити нова већа, динамична ситуација – сусрет иза сцене Васића и Ђурића (Пејчић 2016: 140).

Скоковитом унутрашњом фокализацијом, утишавањем дијалога две групе ликова током радње, театрализује се панорамски поглед на станични ресторан. Сценски простор је сценографском дидаскалијом јасно одређен (положај столова, ликова за столовима, тј. како седе, како су распоређени), па се померањем унутрашње фокализације, у ситуацији кад једна група разговара, подразумева да друга, која није у том тренутку обухваћена унутрашњим фокусом, не чека реплику него се отвара могућност редитељу да осмисли њихову нему радњу, гестове у том тренутку (Пејчић 2016: 131).

*
* *

У структурно-семантичком погледу препознаје се симболика *риџуалној зайлейи*.¹⁶ Заплет се развија у правцу ослобађања младих, стицања слободе уз флексибилнији однос према старијима (обред одвајања). Поред зетовљевог неформалног односа према ташти и кћерка је отворено на страни мужа и негодује. Недвосмислена позиција родитеља у патријархату (поштовање, повиновање одлукама) детабуише се у зрелој реалистичкој фази. Неприкосновеност ауторитета доводи се у питање угрожавањем слободе младих. Повлаче се границе између младости и старости, при чему већина старијих ликова учествује на страни младих. 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 кћери да би требало да буде љубоморна. Ситуација сусрета на станици креће ка регресивном обреду прелаза (реинтеграција таште најавом удаје). Мајка/ташта, услед новог познанства са

¹⁶ *Риџуални зайлейи* обухвата радње у чијој симболици се уочавају елементи обреда сазревања, укључивања и избацивања одређених ликова из друштва, а чему се прикључују табуисане радње. Овим заплетом семантизује се победа младости, тријумф над старима, ослобађање од ауторитета старијих, осамостаљивање деце, као и улазак у нову животну фазу (форма иницијације). О овој врсти заплета, видети опширније у: Пејчић 2019: 270–280.

господином на станици и под утицајем брата, одустаје од пута, отварајући могућност да се уда (Пејчић 2016: 259–260).

*
* *

У овој једночинки вербално-ситуациона комика заснива се на ситуацијама инкомпатибилности,¹⁷ понављања и посебно на иронији. На комичкој ситуацији инкомпатибилности темељи се базична ситуација (ташта придружена младенцима креће с њима на прво брачно путовање). Очито несклад, несхватљив и неприхватљив и за ондашњи културални образац, пружа мноштво могућности за комедиографску обраду, што је Савић добро искористио с обзиром на сажету драмску форму.

Комика понављања присутна је само у ситуацији када Васић на силу поручује и испија кригле пива желећи да додатно дражи ташту, не би ли се она оканула своје сулуде намере. У мањој мери понављају се радње гледања у правцу суседног стола, чиме се потенцира комичка, али и драмска напетост (Васић ка Ђурићки и она ка њему).

Иронија је присутна у Васићевим коментарима и гесту, посредно упућеним Димшићки, посебно у ситуацијама кад изражава нетрпељивост према њој.

ДИМШИЋКА

Још и ти! Та, то је читава завера! Баш добро што идем и ја.

ВАСИЋ

Како не! Гледајте само како се радујемо.

Сјусиш лаву.

ВАСИЋКА

Покрила лице марамом да јој се не види смеј.

(1, 3)

¹⁷ Ситуације *инкомпатибилности* одликује несклад између различитих, опречних карактера и намера ликова (несагласност је на акционом, социјалном, културном, биолошком, емотивном, психолошком, старосном, професионалном, образовном нивоу) [Пејчић 2019: 52].

Оно што је мало необично за Савића, његову комедиографију, јесте и ласцивни хумор кад Павловић одговори сестри Димшићки на њену забринутост да се нешто не деси њеној кћери на брачном путовању. Због тога се нарочито побунила критика (видети *Театрографију*).

ДИМШИЋКА

Само да ми се детету што не деси.

ПАВЛОВИЋ

Та већ без тога неће проћи.

(I, 8)

Треба напоменути да се Савић овом једночинком у стилском и поетичком погледу кретао између комедије и драмске сцене из свакодневног живота, те и зато она не обилује изразитим примерима вербалног хумора. Он није искористио могућности за театрализацију јачих емотивно-психолошких потреса, узбуђења ликова, која су могла водити у различитим стилским правцима. Ту мислим најпре на ситуацију сусрета младих брачних парова, када Димшића подстиче љубомору код своје кћери или када се Ђурићева напрасита нарав тек вербално истиче у коментару његовог таста Митровића, а такође и на ситуацију сусрета младих мужева изван сцене (скривена радња) кад је могло доћи до ситуационог заостравања. Извесно је Савић желео да таквим драматуршким и стилским преокретом, од потенцијално драматичног развоја ка неочекиваном спречавању евентуалног сукоба, дође до хумористичког учинка / изневереног очекивања, али безуспешно. Тај кључни преокрет збио се ван сцене, уз посредовање Павловића, који иронијски коментарише да је могло доћи до обрачуна, чак потезања револвера само да су их имали код себе. Додуше, смиривању Ђурића доприноси и Ђурићка на брзину смишљеним коментаром да је одбила Васића јер је упознала њега, свог будућег супруга, што је по свему судећи лаж.

Укрштање комичких и драмских стилских одлика у конструкцији заплета и ситуација несумњиво иде у ред модернијих поетичких поступака, не само у српској драмској књижевности.

*
* *

Позне једночинке Милана Савића, *Иира вајџром* и *На сџаници*, потврђују да је он још у напону стваралачке снаге веома добро овладао драмским писмом и да је направио одлучнији искорак ка модернијем поетичким изразима, што се не запажа ни код Нушића у том периоду. Упадљиво је и колико је овладао реалистичким драмским писмом, као и техником драме кад се упореди прва редакција једночинке *Неће га се њрошви* и њена коначна редакција *Иира вајџром*. Напустио је уводни информативни монолог, умањio је употребу *јовора за себе*, избацио је епска појашњења ситуације карактеристична за дуо сцене, а у ствари управљена публици. Сажео је радњу на битне догађаје, а реплике прочистио и свео на информативно најбитнија обавештења, усмерена на покретање ситуације и откривање односа ликова.

Један од разлога слабе рецепције ових једночнки лежи и у томе што су оне игране заједно са драмским једночинкама *Амајлија*, *Ђурђевићи* и *Меланија*, па је представа одавала утисак колажног програма лабаво повезаног тек оквирном темом породичних односа. После првог књишког издања у зборнику *Одсудни џренуци* (1905), Савић је правилније поступио када је исте године ове комедије засебно објавио у књизи *Из низа Одсудни џренуци*.

Оно што је речено поводом комедије *На леј начин* важи и овом приликом а то је да аспекти театрализма, затим и маркирање нових културалних парадигми, уз поигравање драмским и поетичким конвенцијама раније традиције (сентиментална, романтичарска драма) и посебно стилско кретање између комике и драмског сукоба, откривају Савића као значајнијег писца него што су то уочавали и њему наклоњени критичари. Зато би било корисно видети и ове једночинке у неком савременом редитељском читању, а ова студија може бити подстицај за даља, обухватнија тумачења његових једночнки.

Александар Пејчић