

ТЕАТРАЛИЗАЦИЈА ЗАПЛЕТА: РАНЕ
КОМЕДИЈЕ БРАНИСЛАВА НУШИЋА¹Институт за књижевност и
уметност, Београд

Кључне речи: Нушић, заплет, фигуре заплета, театрализација, комедија.

Апстракт: Ослањајући се на наслеђе структурализма, семиологије позоришта, нарочито наратологије, драмски заплет класичне радње тумачи се са нових методолошких позиција. Општепозната подела на површинску и дубинску структуру допуњава се утврђивањем међуструктуралних фигура, које су трансформационог карактера (превођење дубинске структуре у површинску) и кључне за успостављање структуралне типологије заплета. У раду се анализира структура различитих типова заплета раних комедија Бранислава Нушића. Тумачи се развојни лук поетике Нушићевих комедија, нарочито драматургије (површинска структура) и то у контексту *Народної йосланика* и *Сумњивої лица*, које припадају уједно и раном стваралаштву, али, с обзиром на прераде, и познијој/зрелијој фази. Посебно се то запажа у ослобађању од сувишне грађе (кретање ка сажетијим драмским причама), подређивању аспеката епизације развоју радње, структури заплета, као и мотивацији.

1.0. Ране комедије Бранислава Нушића, у односу на *Народної йосланика* и *Сумњиво лице*, нису у српској науци, критици будиле већу пажњу. У ту групу текстова, поред комедија *Пројекција* (1889)², *Прва йарница* (1897), *Обичан човек* (1900), треба уврстити и ревију *Пућ око светиа* (1911). Иако се ревија *Пућ око светиа* жанровски разликује од политичких комедија, као, уосталом, и *Прва йарница*, она је значајна за структуру заплета о којој је овде реч. Посебан случај представља комедија *Сумњиво лице*. Њу је Нушић сврстао у своје ране комедије, и написао занимљив, духовит предговор о историјату њеног настанка и неизвођења. Међутим, по свој прилици, на шта је први скренуо пажњу Д. Влатковић, посреди је текст чија је редакција (најприближнија коначној) настала током Првог светског рата. Могуће и од делова првобитне верзије *Народної йосланика* који је имао пет чинова. У сваком случају, што ће се видети из рада, комедија *Сумњиво лице* сведочи о зрелом драмском писцу који је у приличној мери овладао драматургијом, поетиком комедије, изградивши свој особени стил, па према томе никако не може бити дело почетника³.

1 Рад је настао у оквиру научног пројекта Института за књижевност и уметност из Београда ОН178008 *Српска књижевност у европском културном йосиџору*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

2 Прва изведена комедија Б. Нушића у Народном позоришту.

3 Након Д. Влатковића и Ј. Леших је упозорио да је *Сумњиво лице* „дјело зрелог комедиографа” (Ј. Леших, 1989: 192).

Управо *Народни њосланик*, *Сумњиво лице*, и *Пућ око светиа*, када се упореде са *Пројекцијом*, *Првом њарнициом*, *Обичним човеком*, пружају јасан увид у развојни лук Нушићеве поетике, у првом реду театрализације⁴ заплета. Вреди навести и да сâм Нушић није много марио за своју комедију *Прва њарница* нити ју је уврстио у своја сабрана дела⁵, јер је рукопис тобоже изгубио 1915. године⁶.

Иако није сачувана прва верзија *Народної њосланика*, а питање је и када је заиста написано *Сумњиво лице*⁷, штампане (коначне) редакције не могу се у строгом смислу узети као прве/ране комедије. Отуда и њихов двојак статус: једним делом, као драмске приче, идеје, почетнички покушаји, оне припадају раном стваралаштву, али штампана редакција (може се овде прецизније говорити само о *Народном њосланику*) прилично се разликује од првобитних драматуршких и поетичких решења. На основу сачуваних рецензија јасно је да је прва верзија *Народної њосланика* (1883) претрпела знатне измене на нивоу драмске приче и структуре заплета⁸. Стога коначне редакције *Народної њосланика* (1932) и *Сумњивої лица*⁹ (1924) могу бити веома корисне за тумачење развоја технике театрализације заплета у раним комедијама Б. Нушића.

1.1. Од структуралиста и семиотичара остало је отворено питање, које се и данас не запоставља, на шта и ова студија, о заплету Нушићевих раних комедија, настоји да пружи одговор, а гласи – како се дубинске структуре трансформишу у површинску у драмским текстовима. Уз уважавање досадашњих резултата изучавања

4 Театрализација означава двоструку природу драмског текста: као кохерентан систем приказивања радње и ликова подређен позоришним условностима, и као начин склапања радње и заплета. (А. Пејчић 2012: 10–12)

5 Ј. Лешић 1989: 91.

6 *Прва њарница* први пут је објављена у оквиру Сабраних дела 1966. године.

7 *Сумњиво лице* је први пут објављено 1924. године, а у Народном позоришту премијерно изведено 1923. Праизведба је била 1922. године у Скопљу (Ј. Лешић 1982: 21–28).

8 Праизведба прерађене прве редакције *Народної њосланика* била је у Народном позоришту 1896. године, о којој је драгоцене податке оставио Боривоје Поповић у свом приказу (1896). Потом следи премијера друге верзије 1912. године. Премијера наредне верзије, најприближнија коначној редакцији, такође у Народном позоришту, била је 1924. Исте године појавило се и прво издање, потом и друго са незнатним правописним и појединим драматуршким изменама 1932. у Сабраним делима, што се узима као коначна редакција. Д. Влатковић (1986) и Маја Стојковић (2012).

9 „Прве помене о *Сумњивом лицу* имамо у кратким биографским написима о Нушићу из 1892. године, ако, наравно, поверујемо да се под називом *Сеоски*, односно *Срески начелник* крије *Сумњиво лице*. У то сам убеђен јер се у тим написима и *Обичан човек* спомиње под именом *Пензионери*. Као *Сумњиво лице* наводи се тек 1900. године у Јанковој *Звезди*, где се каже да ће, под Нушићевом управом, бити приказано у београдском Народном позоришту. После се о њему губи сваки траг да се тек у време прве светске катаклизме, у Нушићевом писму Ристи Одавићу из 1917. године, спомиње као изгубљено у Француској а не остављено на чување једном Албанцу у Приштини” (Д. Влатковић 1994: 74). Кад је реч о наведеном писму, видети: Б. Нушић 2014: 49. Такође: Д. Влатковић 1995.

и коришћења искустава структурализма, семиологије позоришта и нарочито наратологије, предлаже се другачије теоријско одређење драмског заплета класичне радње.¹⁰

Теоријска платформа полази од дубинске структуре (актанцијални модел) и од важеће поделе на фабулу/причу и сиже.¹¹ Општепознату поделу на површинску и дубинску структуру допуњавам утврђивањем међуструктуралних фигура, које су трансформационог карактера и представљају својеврсно развијање међуструктуре (тзв. ниво улоге, који је истовремено део дубинске и површинске структуре и налази се између актаната и актера). Модел заплета зато технички делим на ниво фигура заплета и ниво радње, предиката – у пракси они су недељиви. Важно је одмах истаћи да се предложени теоријски оквир заснива на канонској форми драме, односно на аристотеловско-хегеловском моделу драматургије¹², који је владао до натуралистичке драме, а током XX века претрпео знатне структурне, поетичке измене, те се још донекле одржао у комедији. А када је реч о реалистичкој драми, канонска форма драме је ту достигла свој врхунац. За разлику од европске драматургије, у српској драмској књижевности развој драмског писма у правцу реалистичких поетичких решења ишао је прилично споро. Добрим делом условљен и постепеним ослобађањем од владајуће позоришне праксе (романтичарски стил у глуми и режији).

Неспорно је да заплет чини серија промена ситуација, такође је неспорна структурна међузависност лика, ситуације и заплета. Конституйсање заплета зависи од проблемских ситуација, препрека на које наилази лик (или ликови), уједно и од жеље, која бар код једног лика мора да се преточи у намеру, вољни, свесни чин да оствари одређени *циљ*. Театрализација заплета тиче се сценске радње, а скривене само утолико што је објашњава и нуди подстицаје развоју.¹³

Заплет представља конкретизацију радње и обухвата њен највећи део, од експозиције до граничне ситуације која се отвара ка расплету (није неуобичајено да једна радња структурира два заплета). Дефинисан је у односу на лик који своју жељу, намеру спроводи у конкретну радњу и притом се суочава са препрекама

10 О теоријском моделу заплета видети детаљније: А. Пејчић 2016: 8–13.

11 А. Пејчић 2016: 8.

12 Овај модел усавршен је у европској драмској књижевности друге половине 19. века. Одликује га издвојен најчешће један јунак јаке воље, пред ким су постављене одређене препреке, проблемске ситуације на путу ка циљу. Савлађивање тих препрека, проблемских ситуација омогућава јачање и кристалисање воље јунака, при чему се води рачуна о целовитости радње, њеној казуалности и подробној социјално-психолошкој мотивацији ситуација, карактера и заплета. „Од Аристотела до Хегела, о драмској форми се размишљало као о 'лепој животињи' савршених пропорција, с почетком, средином и крајем, чији се делови нижу по начелу узрочности” (Ж-П. Саразак 2015: 181).

13 Опширније о теоријској поставци и методологији тумачења заплета видети у: А. Пејчић 2016: 8–13.

и/или проблемским ситуацијама на путу ка циљу.¹⁴ Према томе, главна фигура, која не копира увек централни актанта у дубинској структури, јесте субјекат. Фигуру субјекта заплета попуњава лик (или ликови) кога покреће жеља, намера да предузме радњу и дође до свог *циља* (не само главни јунаци, односно актанти субјекти). Субјекат заплета је, дакле, лик који нешто жели и ради за себе, и зато се радња заплета поставља у односу на његову тачку гледишта. Субјектову радњу одликује плански, несамосталан, ненаметнут *циљ* (некад пројектован од стране другог лика). Уколико је заплет једноставан, фигура субјекта једнака је актанту субјекту и главном јунаку у површинској структури. Међутим, у сложеним заплетима активирано је више фигура субјеката и у том случају други субјекти не поклапају се са актантом субјектом. Дакле, као субјекти заплета могу се јавити и антагонистички конципирани ликови; и у томе је највећа разлика у односу на актанта субјекат и актантијални модел. Уз једноставне заплете са једним субјектом, чести су и сложени заплети са два, три или четири субјекта радње. Такође, за драмски текст није неувобичајена театрализација два или три хијерархијски устројена заплета, што се у науци обично одређује као главни и споредни заплет(и).

Типови заплета дефинишу се према броју фигура субјекта, начинима усмеравања ка циљу, изабраним *циљевима*, базичним ситуацијама и према систему препрека. Ритам развоја нарочито зависи од регулишућих фигура: интригант (погоршање радње по субјекта), коректор (побољшање радње) и режисер (лудичко пројектовање и преусмеравање радње). Фигуре интриганта и коректора не морају попуњавати само помоћници и противници из актантијалног модела (дубинска структура), нити све време исти ликови, већ почесто долази и до замене позиција. Неретко лик који није непријатељски настројен према јунаку својом радњом нехотице доводи до погоршања ситуације.

Актантијални модел утврђује основни ситуациони распоред (шта субјекат жели, шта је или ко је објекат жеље, у чију корист ради субјекат, шта га покреће, ко су помоћници, противници).¹⁵ С друге стране, преко међуструктуралних фигура заплета прати се начин обликовања радње и у томе важну улогу има епски и драмски начин театрализације. Испитује се шта је из драмске приче театрализовано и на који начин.

14 Поред истакнутих теоретичара драме 19. века (Фрајтаг, Волкенштајн, Кер, Арчер, Бејкер), о радњи је пронициљиво писао и Фердинанд Бринетјер, чија су истраживања незаобилазна када је реч о класичној драми. Тако Бринетјер истиче да: „нема праве радње осим оне коју покреће хтијење свесно себе (...)” (З. Лешић 1990: 85)

15 Ан Иберсфелд је прва применила актантијални модел на позориште А. Ж. Грема-са, једног од најзначајнијих представника структуралне семантике (М. Миоциновић 1981: 21–22). Ан Иберсфелд 1982.

У аналитичком осврту на типове заплета Нушићевих комедија биће речи само о појединим начинима трансформације дубинске структуре (актанцијални модел) у површинску посредством фигура.

2.0. Разноврстан избор заплета, расутост радње, више активних ликова који попуњавају фигуру субјекта обележава ране Нушићеве комедије. Сложеним типовима заплета (звездасти, лепезасти) Нушић у том периоду није у потпуности овладао, јер они подразумевају разгранате линије радње, опширну драмску причу подређену драмском начину театрализације (без епских дигресија). Тек касније, радећи годинама и на *Народном њосланику*, прилагођава драмску форму реалистичкој поетици и иде ка једноставнијим драмским причама, као и отвореној драматургији (етапни заплет).

Најпре треба видети основне линије радње у овим Нушићевим комедијама, издвојити/одредити типове заплета, имајући у виду и дубинске и површинске структуре. Илустрације ради, за трансформацију актанцијалног модела преко фигура заплета може се узети прва изведена Нушићева комедија *Пројекција* (1889). Овде се најпре издвајају два актанцијална модела. Први, главни, модел: субјекат (Аћим) → објекат (унапређење), противник (Светислав), помоћник (писане препоруке, Манојло, Персида), пошиљалац (амбиција, жеља за пресељењем у Београд), прималац (породица, удаја кћери). Други модел: субјекат (Светислав) → објекат (Драгиња), помоћник (Јованка, Драгиња), противник (Министар), пошиљалац (љубав), прималац (Светислав и Драгиња). Други актанцијални модел је подређен основном са Аћимом Кукићем, из чије позиције се развија радња, па преовладава његова етичка, психолошка тачка гледишта. Оба актанцијална модела указују и на сложен заплет. Када се одређује заплет узима се у обзир и ситуациони распоред: које ситуације и у којој мери повезују или раздвајају интересе ликова. Театрализацијом различитих ситуационих односа у *Пројекцији* конструисана су два звездаста заплета – главни и споредни интеграциони (утиче на ток главног заплета, такође и на расплет). „Звездасти заплет разликује више субјекта, обично три, чији су циљеви различити. Иако су циљеви различити, проблемска ситуација је заједничка за све субјекте, па се линије радње, интереси ликова и путеви до појединачних циљева укрштају у тачки базичне проблемске ситуације, односно проблемској ситуацији која окупља интересе ликова” (А. Пејчић, 2016: 174). Према томе, у оба заплета *Пројекције* активирани су по два субјекта. Главни *звездасти* заплет: Аћим (субјекат) жели унапређење/премештај за Београд, а препрека је (из његове позиције) његов син Светислав који у новинама напада Министра. Светислав (други субјекат) жели да ожени Министрову кћер Драгињу, а Министар (отац) фокусира се као препрека (не жели да прихвати Светислава за зета). Интереси јунака укрштају се, дакле, у тој проблемској ситуацији која обједињује/укршта намере ликова (опози-

циони дискурс препрека је Светиславу, уједно и Аћиму). Споредни *звездастии* заплет уграђује се у главни конструкцијом друге препреке (тобожња просидба Персе). Овај интеграциони заплет такође укршта различите радње ликова/фигура субјеката (и има такође свој актанцијални модел). Сава Савић (субјекат) жели унапређење, па заводи Персиду, Министрову сестру. На другој страни, Персида (други субјекат) користи братовљев положај да се добро уда, те се најпре намеће Аћиму, да би убрзо прихватила Савићево удварање. Интересе ликова обједињује ситуација Моћи и проблем женидбе, удаје (Савићу је Министар потребан због каријере, а Персиди због боље удаје).

Комедије са почетка и краја овог периода (*Прва њарница* и *Пуџ око светиа*) добар су пример развоја Нушићеве комедиографије, као и показатељ могућности различите театрализације истог, *спиралној*, заплета на нивоу жанра (друштвена комедија – ревија) и радње (јединство радње – фрагментарна радња). „Спирални заплет једини је тип заплета у којем је маргинализована позиција фигуре субјекта. Радња спиралног заплета не заснива се на лику (свесни, вољни чин је неважан), већ претежно групи ликова (најмање двоје). Ликови нису субјекти радње, већ објекти театрализације, јер је радња изнуђена па скреће у неповољном правцу потенцирањем и степеновањем проблемске ситуације. Окидач радње може бити случај (комичка грешка лика, априорност, забуна, погрешни увид) или незнатни догађај који буди/развија одређену страст, тако да се ликови театрализују као марионете ситуација. Има примера и са активираним, па блокираним фигурама субјеката када је јасно постављен циљ жеље, намера лика, али непредвиђена околност нагло преусмери радњу, наметне други основни циљ – избавити се из неповољне ситуације. У односу на препреке доминирају проблемски чворови (проблемска ситуација, апстрактна препрека)” (А. Пејчић 2016: 69).

Више него за друге комедије овог периода, за *Прву њарницу* (1897) карактеристичан је експозициони распоред фигура заплета сличан шаховском отварању. Фокализују се различити важни мотиви и ликови (парничење, тајне љубави, планови трговца Младена Обрадовића), при чему се не открива одмах који ће лик попунити фигуру субјекта. На нивоу актаната дубинске структуре показују се елементи реченице радње: субјекат (Младен Обрадовић) → објекат (женидба сина), помоћник (Срета), противник (Јелка, Драгомир), пошиљалац (интерес), прималац (Младен). Кад је реч о површинској структури (ликови, дијалози, сцене), развој заплета се најпре позиционира у односу на младе (Перишић, Драгомир), па се драмском фокализацијом измешта у правцу оца Младена. У експозиционим првим појавама истакнуто је да адвокат Драгомир Обрадовић воли сиромашну девојку Јелку, а да је пуковник Перишић, његов пријатељ, заљубљен у Драгомирову сестру Марију. Проблем представља

жеља Младена Обрадовића да свом сину Драгомиру и кћерки Марији изабере супружнике по свом нахођењу, руководећи се начелом новца. Постојала је могућност активирања неколико фигура субјеката и формирања сложеног заплета. Међутим, Нушић је изабрао другу могућност. Жеља Младена да поквари најпре љубавну везу свог сина и сиромашне девојке, уз помоћ Драгомировог писара Срете, преусмерава жељени ток, па ситуације почињу да господаре ликовима. Непромишљено се послуживши сплетком (клеветање сироте девојке у новинама), Младен је направио комичку грешку (није новинару прецизније описао девојку коју треба наружити, оптужити за неморал), што га у развоју спиралног заплета позиционира као објекат комичке радње. То више није активна, већ блокирана фигура субјекта. Почетна намера лика принудно се мења – избавити се од опасности (након што је Марија на себе преузела клевету како би заштитила од „света” Јелку, и Перишић и Драгомир и мајор Цветковић решени су да се грубо свете аутору и наручиоцу новинског чланка). Највећи простор добила је конструкција сплетке, издвајање проблемских ситуација, односно шире заснована драмска прича и радња. Због тога је последица Младенове комичке грешке (низање ситуација комичке напетости, јер се клевета може подједнако односити и на његову кћер) добила у овој трочинској комедији мањи простор. Ритам заплета, поред комичке грешке лика, пресудно одређује и измештена позиција ликова, који већином попуњавају фигуру интриганта (писар Срета у намери да помогне, у ствари погорша Младенову позицију, такође и Марија, желећи да спаси Јелку, преузима лажну оптужбу на себе, што провоцира наредни неповољни ситуациони низ по њеног оца). У другом чину радња се доследно поставља/развија из перспективе Младена. Нове проблемске ситуације (како доказати истину а не одати се, како сачувати тајну о аутору пасквиле, како избећи казну) везане су за Младенову тачку гледишта, те се радња заплета од средине другог чина степенује реакцијама Перишића, Драгомира и Мајора, као и „света” на сплетку. Водвиљски тип радње и спиралног заплета *Прве ѧарнице* није могао одговорити захтеву да се у овом случају театрализује друштвена комедија. Поводом *Прве ѧарнице* Ј. Лешић, усвајајући мишљење првог рецензента комедије Боривоја Поповића, констатује да „Нушић још не зна како да покрене замајац комичке радње, више (је) наративан него драмски конкретан и акционо делотворан” (1989: 92).

С друге стране, ревија *Пуѧ око светиа* (1911) већ показује знатне помаке у конструкцији и театрализацији комичког заплета. Посебно треба издвојити подређивање драмске приче структури заплета, где споредни ликови претежно усмеравају радњу. Спирални заплет ревије *Пуѧ око светиа* специфичан је и због типа драматургије (техника станица, фрагментарна радња) и блокиране фигуре субјекта (Јованча). Јулишка претежно попуњава фигуру интриганта, у ређим

случајевима фигуру коректора, поред Човека с ногом. Драмска прича као јунака има Јованчу Мицића, али њему је активност наметнута, па циљ није плански пројектован. Другим речима, од почетне намере, циља (пропутовати свет), након инцидента у возу, ситуације господаре ликом и усмеравају његово делање (избавити се из невоља, несвакидашњих ситуација у које упада). Приповедним путем унутар прве слике (биографска прича) истиче се да Јованча жели да путује у инат. Окидач заплета је срећка, нарочито утицај итеративног времена радње (одговарање мештана и жене Персе од кретања на пут). Фигуру блокираног субјекта потом попуњава и Јулишка (искористити Јованчу да побегне са благајником), док театрализација остаје подређена Јованчи, његовој тачки гледишта и наметнутој радњи (побећи од Јулишке, Човека с ногом и од неприлика). Нижу се током дисперзивног времена и простора непредвиђени догађаји у које Јованча упада, не само захваљујући Јулишки која га прогања. Све време радња се отима контроли и господари ликовима. Путовање око света отвара се ка различитим, изнуђеним, циљевима након протеривања (трећа слика). Динамика пута омогућава театрализовање разноврсних проблемских ситуација, у основи пројектованих Јулишкином жељом за браком.

Спирални заплет, дакле, није својствен само водвиљу и не мора бити стран другим врстама комедије, али, мора, бити подробно мотивисан, мора се радња подредити ситуационом развоју (јер ситуације треба да господаре ликовима, одложе или преусмере почетну жељу и нарочито да се консекутивно развијају). Колико су ликови *Прве јарнице* „распричани” (откривање карактера, жеља, средине, пређашњих односа, делова драмске приче), толико је експозиција и замајац заплета ревије *Пућ око свеиџа* подређен драмском ритму и реалистичкој поетици (информације су контекстуализоване, ситуационо разложене, па се успутно нижу током радње). Стога је и развој заплета ових комедија неуједначен, добрим делом и због драмске фокализације (позиционирање у радњи водећих ликова).

У сложеној радњи комедије *Обичан човек* (1900) такође је присутан проблем драмске фокализације (избор делова драмске приче из којих се формира радња, епски систем мотивације), ситуационог аранжмана, као и правременог активирања фигура субјеката. Издвајају се током радње три активна лика коју попуњавају фигуре субјеката главног *лейзасџој* и оквирног *верџијкалној* заплета (Жарко Дамњановић, Арса и Вићентије). „Структура лепезастог заплета заснива се на ситуационом склопу базичне ситуације која условљава независно усмеравање ликова, односно више фигура субјеката ка једном/истом циљу. Радња ликова је симултана и одвојено фокализована, при чему се не мора театрализовати ривалски однос иако је сукобљеност интереса својствена лепезастом заплету. Циљ не мора бити конкретан, већ и апстрактан” (А. Пејчић 2016: 158). У

главном лепезастом заплету примарна Жаркова радња (скривање од полиције, бег у Земун) преусмерава се у: освајање Зорке. Раздваја се, према томе, првобитна, покретачка жеља од сценски изнуђене и театрализоване радње. Дамњановић најпре жели да побегне из Србије, прикривши се у винограду код свог пријатеља Душана, али сценски настоји да сачува преузет идентитет и освоји Зорку. Поред присвојеног идентитета Влајка Мицића, нарочита је препрека и Зоркин идеализам. С друге стране, Арса (други субјекат) пожели да уда кћер за сина свога пријатеља, односно Влајка Мицића. Базична ситуација промена/присвајање идентитета због прогонства власти, претње затвором, окупља интересе ликова, али их не сукобљава, што је специфичност лепезастог заплета. И Жарко и Арса као субјекти усмерени су ка истом циљу – склапање брака (Жарко жели да освоји Зорку, Арса да уда кћер за Влајка/Жарка), а поред заједничке проблемске ситуације (присвојен идентитет)¹⁶, сваки субјекат наилази и на другу проблемску ситуацију (Зорка је заљубљена у песника; Јованче не може да жени туђег сина).

Поред главног заплета, театрализован је и оквирни вертикални заплет који држи на окупу сценски свет са Вићентијем као субјектом. „Радња вертикалног заплета је једноставна, заснована на једној фигури субјекта и на једној ситуацији сегменту радње. Театрализује се, дакле, једна базична ситуација и препрека или проблемска ситуација која се у потпуности исцрпљује тако што се радња заплета степенује, нижући моменте комичке, драмске напетости. Нема развоја нових сегмената радње, који би мењали односе ликова, сем у кулминацији, расплету (обично само једна)” (А. Пејчић 2016: 128). Овде се ради о жељи, намери Вићентија да ожени Жаркову мајку Софију. Препрека је оптужница против Жарка (Софија пристаје на удају тек пошто се њен син ослободи оптужбе). Поред те проблемске ситуације, активирана је још једна могућа препрека. Арса је рачунао на Вићентијеву помоћ приликом удаје своје кћерке Зорке (давање новаца за мираз). Кад је Вићентије Арси открио своју намеру да се ожени, наговештен је проблем. Међутим, проблемска ситуација се брзо разрешава (Вићентије неће погазити задату реч – помоћи ће удају Зорке). С друге стране, у главном заплету Вићентије попуњава фигуру коректора (ослобађање Жарка од оптужбе, што омогућава и ослобађање од присвојеног идентитета Влајка). Управо је овај вертикални заплет чинилац срећног расплета, али и најизразитије кулминационе тачке у граничној ситуацији која директно отвара расплет (финале игре улога). Како базична ситуација окупља ликове, укрштајући њихове интересе, пропуштена је прилика да се театрализује један заплет, *звездасџи*, који би сукобио субјекте.

У коначним редакцијама *Сумњивој лица* и *Народној послианика* успешно је театрализован етапни заплет. „Етапни заплет посебан

16 Проблемска ситуација је постављена у односу на Жарка, али не и Зоркиног оца.

је по томе што главни циљ радње субјекта није истакнут, већ се постепено открива преко споредних циљева. Током развоја субјекат остварује подређене циљеве на путу до главног. Није ретко управо стога да је етапни заплет макроформа унутар које се, као микроформа, јављају мали заплети (често линеарни и вертикални). У комедији етапни заплет може бити пројектован тако да су расплети прилично отворени, односно да нису сви односи несумњиво разрешени, већ да се у расплету наглашава потенцијални наставак радње. Етапе су прецизно омеђене чиновима, те сваки чин разликује базичну ситуацију која се радњом исцрпљује. Структура етапног заплета погодна је за театрализацију претежно интровертних, несигурних ликова са израженом амбицијом” (А. Пејчић 2016: 144). Етапни заплет *Народної Йосланика* развија се наизменичним акционим позиционирањем фигура субјекта, интриганта, режисера и коректора. Правовремено је током експозиције активан субјекат (Јеврем). Код Јеврема је изражена жеља (кандидатура, победа), као и намера (ангажовање Срете), али кад треба и формално намеру преточити у радњу (непосредно се укључити у немилосрдну политичку борбу) наступају блокаде. Будући да је субјекат спорадично активан, уместо Јеврема (агитација, сплеткарење) дејствују Срета и Секулић као актанти помоћници, који наизменично попуњавају фигуре коректора, интриганта и режисера. Јасно су рашчлањене Јевремове жеље, односно мали циљеви подређени главном. Јеврем прво жели кандидатуру, при чему уклања потенцијалног противкандидата Јовицу (1), потом жели да се припреми за политички живот (2), затим да се обрачуна са Ивковићем (3), и, напослетку да победи на изборима (4). Први и трећи чин театрализоване су по обрасцу једночинке са малим заплетима (А. Пејчић 2012: 49–57). У првом чину препознаје се и структура вертикалног заплета. Проблемска ситуација гради се око тога како доћи до кандидатуре, избећи конкурента (Јовица), обезбедити поверење начелника. На крају следи мали расплет (прихваћена кандидатура). У трећем чину структурира се и мали звездасти заплет са Јевремом и Даницом као субјектима. Даница као Ивковићева вереница заступа његове, али и своје интересе и отворено агитује у кући (покушај утицаја на мајку, обезбеђивање гласова од Спире и слуге, умешаност у очеву бруку са говором). У другом чину је спорадично истакнут сукоб оца и кћери, а у трећем чину сукоб око избора је изразит, што омогућава комичка проблемска ситуација (зет, подстанар и опозициони кандидат – таст, станодавац и владин кандидат). Како се заплет театрализује из субјективистичке тачке гледишта Јеврема, Ивковићева радња/агитација није фокализована, већ се своди на назнаке. Ивковић попуњава фигуру интриганта (шаље тетку уочи избора да проси Јевремову кћер, очито рачунајући на гласове његове фамилије, потом придобија Јовицу), али је и покретач заплета (фигура окидач) кад преноси да владин посланик Илић неће овог пута бити кандидат, што је преломна ситуација да се код Јеврема распламса амбиција.

Такође је и у *Сумњивом лицу* употребљена форма једночинке са две експозиције, али и другим подређеним заплетом. Јеротије као фигура субјекат првобитно настоји да открије осумњиченог (1), потом да спреми план хапшења, ухапси сумњиво лице (2), а затим, у другом чину, нагони Ђоку да прихвати идентитет осумњиченог, по обрасцу оптужбе коју је саставио и претходно послао министру (3). Главни Јеротијев циљ није хапшење, саслушање, већ унапређење (4). За радњу овог етапног заплета кључна је интеграција споредног заплета са Марицом као субјектом. Реч је о *вертикалном зайлећу* сведеном на три основне ситуације: експозиционо обавештавање о Ђоки (1), покушај разговора са оцем, решења проблема (2) и загрљај са Ђоком у станици током саслушања (3). Препрека је архетипска (противљење родитеља љубавним везама младих), па се решење тражи у јавном сусрету са младићем у кафани, што је означено као врхунац бруке (изношењем девојке на глас родитељи би се помирили са избором кћери). Тако Марица једновремено попуњава и фигуру интриганта у главном етапном заплету, јер по њеном налогу поступа Ђока, што је основ забуне/априорног закључка Јеротија и полицијских чиновника.

Етапним заплетом *Народної йосланика* и *Сумњивої лица* Нушић је успео да комички проблематизује завршетак радње, тако што су расплети структурно и семантички отворени, где је једна намера, радња лика приведена крају, уједно и шлагворт за потенцијални наставак радње и нови чин (А. Пејчић 2012: 50–53).

3.0. Још је Ан Иберсфелд указала да се, поред главног актанцијалног модела у драми, могу препознати и други модели дубинске структуре, односно вишеструки актанцијални модели¹⁷, и убедљиво је доказала да није увек могуће издвојити само један актанцијални модел. Проблематично је што је покушала да вишеструке актанцијалне моделе установи и на основу драмске приче (грађе), а не на основу приказане/театрализоване радње; па је пробала да дође до главног актанцијалног модела преко израде низа модела „уз помоћ главних лица као субјеката” (1982: 72). С друге стране, модел заплета са фигурама, који предлажем, долази одмах после актаната, обликујући радњу тако што се одваја од отиска структуре.

Кључно питање за театрализацију заплета јесте: како се дубинска структура обликује на међуструктуралном нивоу фигура заплета? Тако што се актанти: пошиљалац, помоћник и противник активирају преко фигура коректора, режисера, интриганта, док је актант субјекат једнак фигури субјекат; али уколико је заплет сложен, актанти противници или помоћници запоседају управо фигу-

17 „Није тешко уочити или наслутити следеће: ако је некад тешко утврдити субјекат актанцијалне реченице, то је стога што постоје и друге могуће реченице, са другим субјектима, или трансформације исте реченице које могу довести противника или објекат у положај могућних субјеката” (А. Иберсфелд 1982: 69).

ру субјекта. За разлику од актанцијалног модела, где су актанти помоћник и противник претежно дефинисани позицијом у драмској причи и радњи¹⁸, нешто је сложенији случај са фигурама коректора и интриганта. Најпре скрећем пажњу да фигуре не копирају актанте, односно нису хомологне актантима, јер се ликови крећу некад из једне у другу фигуру и јер су фигуре спорадично активне. Основна одлика фигуре интриганта јесте погоршање радње, ситуационе позиције субјекта и конституисање препрека, проблемских ситуација које субјекат удаљују од циља. Док фигура коректор утиче на побољшање радње интересно везане за фигуру субјекта (побољшање може бити релативно, дати различите резултате), докле фигура интригант утиче на процесе погоршања¹⁹ и кретање заплета у неповољном смеру по субјекат. Такође, не мора фигуру интригант поунити један лик, нити све време, већ може више ликова. Лик (актант помоћник/противник) може током радње (нехотично) погоршати ситуацију по субјекта, прелазећи наизменично, рецимо, из фигуре режисера у фигуру интриганта (управо је то случај са Сретом Нумером). Зато фигуру интригант могу попуњавати различити ликови (противници, епизодни ликови, помоћници). Погоршање ситуационих односа по фигуру субјекта често је изазвано и делањем јунака, његовим жељама, намерама (комичка грешка) или другим субјектом у сложеном заплету. Није ретко да одређени лик током радње прелази из једне у другу, трећу фигуру (интригант, коректор, режисер).

Према томе, полазећи од дубинске структуре, односно актанцијалног модела, на који се у интерпретацији А. Иберсфелд надовезују актери и ликови, као чиниоци површинске структуре, може се предочити међуструктурални модел са фигурама заплета.²⁰

| | | |
|-----------|---------------|---------------------------|
| АКТАНТИ → | ФИГУРЕ → | АКТЕРИ → (УЛОГЕ) → ЛИКОВИ |
| дубинска | међуструктура | површинска структура |
| структура | | |

Да би се јасније предочио модел са фигурама заплета, може се узети пример *Народної йосланика*. Дубинска структура, односно актанцијални модел је следећи: субјекат (Јеврем) → објекат (мандат, победа), противник (Ивковић, Јовица, Даница, Павка, Марина), помоћник (Срета, Секулић), пошиљалац (амбиција, властољубље), прималац (Јеврем, Срета). Актанцијални модел са Ивковићем као

18 Кад су у питању актанти помоћник и противник, Иберсфелд проциљиво указује и на њихов мобилни карактер: „(...) у извесним етапама процеса помоћник може изненадно да постане противник, као што, распадом своје функције, помоћник може истовремено да буде и помоћник (...)” (1982: 55).

19 Процеси побољшања и погоршања неопходни су у развоју приповести, о чему је писао К. Бремон (*Лојика нарајивних мојућносџи*), али још пре у драми, тј. заплету (М. Буњевац 1978: 77–80).

20 Видети опширније, одакле је и преузет цитат: А. Пејчић 2016: 10.

субјектом, само је неискоришћена могућност, јер је драмском фокализацијом заплет подређен Јевремовој позицији, и ту настаје проблем кад се приликом израде актанцијалних модела узима у обзир драмска прича, а не претежно сценска радња.²¹

Кад је реч о структури заплета *Народної послианика* запажа се следеће: Јеврем (фигура субјекта, једнака актанту субјекту) изражава жељу (кандидатура, победа), јавља се и намера (ангажовање Срете), али се његова сценска радња отежано одвија, док је нешто активнији ван сцене (скривена радња) и у директном сукобу са Ивковићем (отказ собе и веридбе). Јеврем не попуњава све време активну фигуру субјекта, те стога уместо његове радње (агитација, сплеткарење) дејствују Срета и Секулић као актери помоћници, односно фигуре режисера, интриганта и коректора. Дакле, учешће Јеврема у радњи заплета у дефанзиву је наспрам утицаја Срете који попуњава фигуру режисера (намера да помогне Јеврему), али и фигуру интриганта; у последицама радње, погоршавајући индиректно Јевремову позицију (плакат о преотимању жене, изненадно довођење гласача у Јевремову кућу). На тај начин заплет се креће наизменичним акционим позиционирањем субјекта, режисера и интриганта, што је карактеристично за комедију. Дobar је пример када Срета Нумера пројектује Јевремову лудистичку трансформацију (игра скупштине, креирање улоге посланика), попуњавајући фигуру режисера, и интриганта у ситуацијама када је активан као помоћник, те његова радња провоцира неповољан развој по Јеврема. У овом другом случају интригант потискује функцију режисера, јер игра агитације прелази у игру за стварно, чему се Јеврем опире (не жели да клевета будућег зета). Управо ће та ситуација бити повод озбиљног сукоба почетком трећег чина. Такође и Сретин покушај да Јеврема ослободи страха и приближи народу/гласачима преокреће се у театрализацију бруке владиног кандидата (читање опозиционог говора). Слично се запажа у *Сумњивом лицу*, где је Алекса Жуњић у дубинској структури актант помоћник, али у међуструктури попуњава фигуру интриганта; па је навођење на априорни суд о хотелском госту као сумњивом лицу пресудни чинилац забуне и генератор радње заплета.

У сложеним радњама лик који попуњава фигуру субјекта у споредном заплету, једновремено може запосести друге регулишуће фигуре главног заплета. У комедији *Обичан човек* фигуру коректора, поред Душана, попуњава и Вићентије, субјекат споредног заплета. Спорадично фигуру интриганта, нарочито у првим ситуацијама попуњава и Јованча Мицић (опирање игри улоге, покушај бекства), али и Арсина жена. За комичку напетост и резултат расплета упечатљивије и сврсисходније је када лик/субјекат споредног заплета једновремено запоседа фигуру интриганта у главном заплету, као Марица у *Сумњивом лицу*. Слично томе, у *Пројекцији*, Персида

21 А. Пејчић 2012: 55–56.

шаље писмо Аћиму Кукићу да не може да се уда за њега, што, будући да је то писмо прочитала Аћимова жена, погоршава ситуациони однос по јунака/субјекта. Комичка напетост театрализује се тренутним савлађивањем препрека, које се по комичком систему опруге увећавају, наглашавају.

3.1. У Нушићевим комедијама успостављена је динамичка релација фигура субјекта, интриганта, коректора и режисера. У раним комедијама субјекат је истурен, управљен ка циљу, а погоршање ситуационих односа, поред сценских чинова, у доброј мери зависи од априорних судова, погрешних увида, као и од намера, исхитрених одлука и поступака јунака. Такав је случај у *Првој џарници*. Младен мисли да ће сплетком покварити везу Јелке и свог сина, те се за савет обраћа Драгомировом писару Срети, који помаже идејом о пасквили. Касније, у *Народном џосланику* и *Сумњивом лицу* субјекат је позициониран иза других регулишућих фигура. Разлог томе је у концепцији претежно интровертних јунака (изражена воља, страх, несигурност), који су објекти комичке театрализације.

Динамика радње Нушићевих заплета условљена је великом семантичком и функционалном покретљивошћу ликова који попуњавају различите фигуре. Ретка су код Нушића померања регулишућих фигура. Кад и дође до померања, оно је подробно мотивисано и извршено већ у првој фази, па у први план уместо субјекта иступају друге фигуре (Јеврем од тренутка кандидатуре све мање својевољно ради). У случају спиралног заплета комедије *Пуш око светиа*, с обзиром на блокиране фигуре субјеката (могао се у супротном структурирати *звездасћи* заплет), радња се креће динамичким померањем коректора и интриганта, које најчешће наизменично попуњавају Јулишка и Човек с ногом, поред других споредних ликова (погоршање, побољшање ситуације по Јованчу). За распоред фигура и њихов утицај на радњу заплета важна је *комичка грешка*²², која често припада итеративном времену радње. У времену драмске приче (предрадњи) *Пуш око светиа* смештени су важни моменти за ток заплета: Јованча је уписао све чланове фамилије у свој пасош, раније се удварао Јулишки. Наглашен страх од бруке и од љубоморе своје супруге спречава га да доказује ко му је венчана жена (упутити допис у Јагодину), па зато тражи друге путеве како да побегне од Јулишке, што одређује ток заплета.

У каснијим комедијама, нарочито у најплоднијем периоду од *Госпође министарке* (1929), фигуре субјеката су активирани током експозиције и граничне ситуације, па је већ ту формиран заплет. Та-

22 Грешка/кривица атрибуира се с обзиром на жанр. Комичка грешка припада, најшире узевши, драмској причи, и условљава радњу лика, што води ка комичким ситуацијама. Ради се, дакле, о извршеном делу/чину у предрадњи или на сцени, што има последице на ток заплета, онемогућавајући или у одређеном правцу усмеравајући радњу лика.

кав случај није увек у раним комедијама сложене радње²³ и сложеног заплета²⁴. Ако се узме *Прва њарница* за пример, проблем структурирања је израженији, јер је драмска прича опширнија, обogaћена мотивима који нису неопходни за театрализацију заплета, већ су најпре у функцији детаљнијег приказа амбијента и карактера.

4.0. За театрализацију заплета кључно је питање драмске фокализације (избор догађаја из драмске приче, утврђивање ликова носилаца радње, истакнутих тачака гледишта; економисање временом, избор релевантних ситуација за последични развој). У том смислу, извесна аналогија може се успоставити са наративним формама (нарација у првом и у трећем лицу). У првим комедијама динамичном спољашњом фокализацијом (избор делова приче) заплет се театризује из одређене позиције, односно тачке гледишта одређеног лика, а притом унутрашња драмска фокализација скоковито прати радње других ликова унутар једног заплета, као што је то случај у *Пројекцији*. Заплет се претежно театризује из Аћимове позиције, у односу на позицију Светислава, при чему се унутрашња фокализација стално измешта ка тачкама гледишта других ликова, чиме се комички свет обухватније приказује. Укључивањем споредног заплета мења се позиција театрализације, а интересна сфера Аћима и Светислава подређује се панорамичном погледу. Насупрот овој објективистичкој, субјективистичка театрализација може се заснивати на тачки гледишта лика као у *Сумњивом лицу*. Тада се не разилазе спољашња фокализација (избор делова приче) и унутрашња фокализација (везана за лик, његову тачку гледишта). Другим речима, тачка гледишта лика из чије се позиције развија заплет подређује се спољашњој фокализацији. Разлика је у степену информисаности, односно нивоа „знања” ликова и читалаца/гледалаца. Неуспех јунака је најављен, очекиван, а комичка напетост гради се на ишчекивању расплета (пут до комичког препознавања), као и на начинима театрализације неуспеха. Међутим, у *Народном њосланику* позиција театрализације је изразито субјективистичка (заплет се фокализује у односу на Јеврема, његову когнитивну, психолошку тачку гледишта) и посреди је рестрикција знања, што појачава комичку напетост, па је расплет подједнако неочекиван и за гледаоце/читаоце и за Јеврема (усклађују се спољашња и унутрашња фокализација). Изједначавањем знања лика и читалаца/гледалаца Нушић жртвује другог субјекта из дубинске структуре/актанцијалног модела и зато је Ивковићева радња спорадично театризована (разговор са Јовицом, свађа са Јевремом), за разлику од Даничине. Зато је и актанцијални модел са Ивковићем као субјектом само неискоришћена могућност драмске приче (А. Пејчић 2012: 55–56).

5.0. Распоред фигура, њихов однос, померање, као и тип заплета зависи и од базичне ситуације, која ће генерисати развој. Базична

23 Сложена радња је она која има два или три заплета.

24 Сложен заплет је онај који има бар два субјекта.

ситуација треба да укључи, повеже све, за заплет, водеће ликове. Код Нушића је обично базична ситуација комплексна и пружа могућности за вишеструке различите односе. Окупљање интереса ликова базичном ситуацијом, без обзира на изабрану форму заплета, претежно омогућава монтажну технику. Монтажна техника је нарочито важна за комички ритам, поготово неких типова заплета (*сцирални*). Ради се о посебно аранжираним радњама и ситуацијама („намештеним“) које не морају увек реалистички, логички уверљиво проистајати из ситуација. Нушић је касније избацио монтажну технику унутар сцена (изненадни уласци), задржавши је само на нивоу радње (*Народни њосланик*, *Сумњиво лице*). Њоме се спајају две веће ситуације, које су у логичкој вези, али не морају бити временски условљене, а такође и ликови, било просторно (у улици станују само две девојке; *Прва њарница*), било одређеним односима (Јованче Мицић, Арса и Вићентије, *Обичан човек*; Јеврем, Даница, Ивковић, *Народни њосланик*). Монтажа је присутна и у временском сажимању, где се наглашава проток само утолико што треба оправдати одређене радње ликова. Успешност развоја заплета (и комике) зависи и од система мотивације монтажног поступка. Монтажна техника у аранжману ситуација кључна је за распоред фигура у *Обичном човеку*. Вићентије жели да ожени мајку преступника, оптуженика, и захваљујући свом утицају може да га ослободи затвора. Арса и Вићентије су пријатељи са Јованчом Мицићем, Влајковим оцем чији је идентитет преузео бегунац, песник Жарко Дамјановић. У каснијим комедијама монтажа је брижљивије мотивисана, и, као у *Сумњивом лицу*, склапа форму заплета (истог дана стиже телеграм из министарства и Ђока; Јеротија телеграм помете па не саслуша кћер). Нарочито концепцијом и радњом споредног лика (супруге, кћери), што припада времену приче, Нушић ствара предуслове да одговарајући развој базичне ситуације пројектује монтажном техником (издавање собе у *Народном њосланику*; слање кћери код тетке у *Сумњивом лицу*).

Монтажним премрежавањем ситуација које произлазе једна из друге, другим ситуационим низом, добија се на ритмичном развоју заплета (потенцирање напетости, делимично откривање информација, сажимање времена). Управо је то навело Јосипа Кулунџића на закључак да се ситуације у Нушићевим комедијама не развијају једна из друге (1965: 158). У извесним случајевима неопходно је да се фокусирају једна до друге две ситуације без јаче каузалне везе. У експозиционом почетку другог чина *Сумњивој лица* фокусирају се ситуација причања (канцеларијски односи чиновника, хапшење), која је премрежена ситуационим односом Жике и газда Миладина. Међутим, из ових премрежених ситуационих низова не развија се директно ситуација саслушања, већ се посеже за налогодавним чином (пренос налога Вићи да он почне испитивање).

6.0. Ако се посматра површинска структура, у раним комедијама Бранислава Нушића приметан је проблем реалистичког обли-

ковања сценске радње. У комедијама *Проекција*, *Прва њарница*, *Обичан човек*, као и у првој, изведеној, верзији *Народној њосланика* (1896), судећи по рецензијама, суочио се са тешкоћама подређивања епске технике драмској. Антиципативни, сумирајући монолози, коментари у *говору за себе*, као и претежно изношење тока мисли и намера лика, не успева да одговори реалистичкој драмској поезици (исечак стварности, спонтан развој подређен комичкој мотивацији, позиција рампе, одсуство монолога и говора *за себе*, колоквијалност, социјално-психолошка вероватност, типичност). Након одређене ситуације напетости, сукоба, проблема, лик остаје сам на сцени да изнесе свој суд, намеру. Монолошки коментар на почетку сцене неретко извештава о скривеној радњи, важном догађају који преусмерава заплет. Примера ради, претежни део радње споредног заплета комедије *Обичан човек* припада простору скривене радње, а монолозима, као и ситуацијама причања открива се намера, презета радња.

Монолог и говор *за себе* присутни су још у ревији *Пућ око свеџа*, али се већ ту уочава подређеност епске технике драмској (назнаке намере, тока мисли). Монолошка форма ће опстати и у коначним верзијама *Народној њосланика* и *Сумњивој лица*, и то у кључним ситуацијама бујања амбиције. Такође и техника антиципације прилагођава се драмском начину театрализације (*Народни њосланик*, *Сумњиво лице*, и у потоњим комедијама). Реч је о случајевима кад говор претходи радњи, односно кад се говором о неприсутном лику даје једна перспектива која ће потом бити попуњена, одбачена и/или коментарисана сценском радњом тог истог лика. Касније, у *Сумњивом лицу* Нушић успешно искоришћава могућности скривене радње, и одатле такође црпи комичку напетост (приповедање Милисави и Жике о хапшењу Ђоке). Напушта се монолог и говор *за себе*, а радња се све више заснива на проспекцији, драмском начину театрализације.

Све до коначне верзије *Народној њосланика* (и *Сумњивој лица*) постоји колебање у избору грађе (спољашња фокализација) и унутрашњем распореду (унутрашња фокализација), као и у комичкој мотивацији. У том погледу парадигматични су *сирални* заплети комедија *Прва њарница* и *Пућ око свеџа*. Исто тако, покушаји да се радња театрализује из различитих углова наилази на потешкоће у заплетима *Проекције* (1889), нарочито у заплету *Прве њарнице* (1897). Зато се нема шта приговорити ранијем суду Ј. Лешиха: „*Прва њарница* је по свему почетничко дјело комедиографа који се рађа” (1989: 92). У поређењу са њом *Сумњиво лице* даје потпуно другачију слику, те је мало вероватно да је нама позната верзија ове гласовите комедије настала 1887–1888. године (о евентуалним прерадама Нушић није ни реч написао). Међутим, треба имати у виду да су ране Нушићеве комедије резултат не само постепеног сазревања писца, већ и последи-

ца времена у којем су настајале, односно позоришних прилика и преовлађујућег драмског тока (спори развој српске реалистичке драме).

У познијој фази стваралаштва Нушић успешно савлађује епску технику театрализације, подређујући је драмској. Драмске приче се прочишћавају до детаља, па се узимају само они догађаји и делови биографија ликова који ће бити искоришћени за ситуациони развој. Већим делом радња се црпи из биографије ликова, њихових жеља, амбиција, начина мишљења, а избегавају се све оне мотивационе јединице, амбијенталне ситуације које би беспотребно богатиле драмску причу. Иако некад могу бити шире засноване, епске тачке гледишта ликова контекстуализоване су, па ситуације причања не заустављају радњу, већ су чинилац театрализације заплета (ситуација причања почетком другог чина *Сумњивој лица*). Не само позније комедије, већ најпре дефинитивне верзије *Народној њосланика* и *Сумњивој лица* показују како су амбијенталне ситуације подређене радњи, активирању довољног броја мотива који ће бити употребљени у току заплета. Експозиције су директне, интегрисане у иницијативну ситуацију, па се ситуациони односи, нарочито базична и проблемска ситуација релативно брзо откривају. Уједно се и биографије ликова (социјални статус, раније жеље, радње), њихови карактери постепено спознају током заплета драмским начином театрализације (у покушају да се отклони потенцијални противкандидат Јовица, открива се и биографија Јеврема, његов карактер, тј. склоност сплеткарењу, подваљивању).

Различити модели заплета (спирални, вертикални, етапни, звездасти, лепезасти) указују на потрагу за најпогоднијом драмском формом. Све до коначних редакција *Народној њосланика* и *Сумњивој лица* може се пратити начин прилагођавања драмске приче театрализацији заплета. Од раније разгранатих прича са више заплета и епских дигресија, небрижљиво мотивисаних ситуација, иде се ка прочишћенијим драмским причама, прецизно конципираним водећим ликовима и једноставнијим радњама строго подређеним драмском начину театрализације.

ИЗВОРИ

Нушић, Бранислав. *Народни њосланик. Сумњиво лице. Пројекција*. Сабрана дела, књ. 1. Београд: Просвета, 2005.

Нушић, Бранислав. *Тако је морало бијти. Пучина. Свeй. Јесења киша. Књија друја. Прва њарница*. Сабрана дела, књ. 6. Београд: Просвета, 2006.

Нушић, Бранислав. *Обичан човек. Иза дожјих леђа. Пућ око свeйа. Београд некад и сад. Свиња. Не очајавајте никад. Кайлар Милоје*. Сабрана дела, књ. 11. Београд: Просвета, 2006.

Нушић, Бранислав. *Бранислав Нушић у фондовима Архива Србије* (прир. Јелица Рељић). Београд: Архив Србије, 2014.

ЛИТЕРАТУРА

- Буњевац, Милан (прир.). *Структурални прилаз књижевности*. Београд: Нолит, 1978.
- Влатковић, Драгољуб. *Сво година Народној посланика у Народном позоришту*. Смедеревска паланка, Београд: „10. октобар”, Графика, 1986.
- Влатковић, Драгољуб. *Нушић наш Шекспир*. Смедерево: Дом културе, 1995.
- Влатковић, Драгољуб. *Нушићево 'Сумњиво лице' према 'Јазавцу' Косте Трифковића и комедији 'Кайејан-Пантелијина посла' Тодора Љ. Појовића*. Зборник радова, Јубилеј Косте Трифковића. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 1994.
- Волкенштајн, Владимир. *Драматургија* (прев. Ранко Симић). Београд: Уметничка академија, 1966.
- Дикро, О./Тодоров, Ц. *Енциклопедијски речник наука о језику* (прев. Сања Грахек, Михајло Поповић). Београд: Просвета, 1987.
- Иберсфелд, Ан. *Читање позоришта*. Београд: Вук Караџић, 1982.
- Јовановић, В. Рашко. *Живот и дело Бранислава Нушића*. Предговор Сабраним делима, књ. 1. Београд: Просвета, 2005.
- Калер, Џонатан. *Структуралистичка поезика* (прев. Милица Минт). Београд: СКЗ, 1990.
- Краљ, Владимир. *Увод у драматургију*. Нови Сад: Стеријино позорје, 1966.
- Краљ, Ладо. *Радња*. ТкХ, бр. 3. Београд, 2002.
- Кулунџић, Јосип. *Фрагменти о театру*. Нови Сад: Стеријино позорје, 1965.
- Лешић, Зденко. *Теорија драме кроз столећа III*. Сарајево: Свјетлост, 1990.
- Лешић, Јосип. *Нушићев смијех*. Београд: Нолит, 1981.
- Лешић, Јосип. *Сумњиво лице Бранислава Нушића*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1982.
- Лешић, Јосип. *Бранислав Нушић – живот и дело*. Нови Сад: Стеријино позорје. Матица српска, 1989.
- Несторовић, Зорица. *Велико доба: Историја развоја драме у српској књижевности XVIII и XIX века*. Београд: Клет, 2016.
- Максимовић, Горан. *Комедиографски орфеј*. Београд: Алтера, 2010.
- Миочиновић, Мирјана (прир.). *Модерна теорија драме*. Београд: Нолит, 1981.
- Мисаиловић, Миленко. *Комедиографија Бранислава Нушића*. Београд: Универзитет уметности, 1983.

- Павис, Патрис. *Речник њозоришћя*. ТкХ, бр. 3. Београд, 2002.
- Павис, Патрис. „Анализа савременог драмског текста” (прев. Сава Анђелковић). *Улазница*, бр. 186–187. Зрењанин, 2003.
- Павис, Патрис. „Дискурзивна структура (интрига)” /прев. Сава Анђелковић. *Улазница*, бр. 189–190. Зрењанин, 2004.
- Пејчић, Александар. *Театрализација власћи: комедије Бранислава Нушића*. Београд: Чигоја, 2012.
- Пејчић, Александар. *Зайлейена иџра: комедија срџској реализма*. Нови Сад: Стеријино позорје, 2016.
- Принс, Цералд. *Нарайолошки речник* (прев. Брана Миладинов). Београд: Службени гласник, 2011.
- Пфистер, Манфред. *Драма, теорија и анализа*. Загреб: Хрватски центар ИТИ, 1998.
- Римон-Кенан, Шломит. *Нарайивна џроза* (прев. Александар Стевић). Београд: Народна књига, 2007.
- Ромчевић, Небојша. *Ране комедије Јована Сћерије Појовића*. Нови Сад: Музеј позоришне уметности Војводине, 2004.
- Саразак, Жан-Пјер. *Лексика модерне и савремене драме* (прев. Мирјана Миочиновић). Вршац: КОВ, 2009.
- Саразак, Жан-Пјер. *Поетика модерне драме* (прев. Мирјана Миочиновић). Београд: Клио, 2015.
- Стојковић, Маја. „Од правописних до значењских и структурних преграда: Народни посланик Бранислава Нушића 1924. и 1932. године”. *Philologia mediana*, бр. 4, Ниш, 2012.

Aleksandar Pejić

*Theatrical Rendering of the Plot:
Branislav Nušić's Early Comedies*

Summary

In the early comedies of Branislav Nušić, we can observe the difficulties of complex actions and the theatrical renderings of plots. Different models of the plot (star-shaped, fan-shaped, spiral, vertical, staged) indicate a pursuit for the most suitable form of drama. We follow the way a story is adapted to the theatrical rendering of the plot up to the final versions of *A Member of the Parliament* and *A Suspicious Person*. From the earlier branching stories, with multiple plots, epic digressions, and carelessly motivated situations, we come to the genuine dramatic stories, accurately outlined leading characters and simpler actions, strictly subordinated to the dramatic manner of theatrical rendering.

Keywords: Nušić, plot, figures of the plot, theatrical rendering.