

## ЗАПЛЕТ СТИЦАЊА: КОМЕДИЈЕ ЈОВАНА СТЕРИЈЕ ПОПОВИЋА И БРАНИСЛАВА НУШИЋА

*Сажетак:* Рад се бави заплетом стицања новца као једном врстом структурално-семантичке типологије заплета. Утврђује се структура заплета и прати трансформација традиционалног сижеа о превареном старцу у дубинске семантичке слојеве. Символика радње Стеријиних и Нушићевих ликова отвара се ка сематизацији сижеа о насамареном тврдици и радњама добитка-губитка новца, метафоризацији златног ћупа.

*Кључне речи:* заплет стицања, драмска фокализација, театрализација, радња, архетипски сиже, актери

### 1.0. Теоријска платформа

Драмски заплет дефинисан је у односу на лик/субјекат који своју жељу, намеру спроводи у конкретну радњу и при том се суочава са препрекама и/или проблемским ситуацијама на путу ка циљу. Легитимни су заплети и са два, три или четири субјекта радње. Такође за драмски текст није неуобичајена фокализација два или три хијерархијски устројена заплета. Теорија драмског заплета заснива се на трипартитној типологији која укључује тематску, структуралну и структурално-семантичку поделу.<sup>1</sup> Заплет стицања припада структурално-семантичкој типологији, која се бави семантиком и симболом радње и ликова. Приликом класификације заплета води се рачуна о семантички надређеним радњама. Апстраховањем радње ликова заплета долази се до архетипског сижеа, интертекстуалних веза, и открива се, што драми и није страном, ритуална подлога. Све то не значи да су аутори свесно посезали за таквим облицима, већ је ближе истини преузимање и прилагођавање већ постојећих сижеа и структура радње из европске традиције.

Термин *заплет стицања* обухвата радње прибављања и губитка материјалних добара, новца у првом реду, са антагонистички позиционираним ликовима (млади и стари), а тенденција заплета је у стицању слободе, богатства и породице младих, као и у изопштавању негативних ликова. Најопштије узето један лик настоји да сачува нешто своје (златни ћуп), док други покуша-

<sup>1</sup> Због ограниченог простора, овде ће само бити коришћене извесне процедуре анализе тематских и структуралних заплета и биће назначени и други модели читања заплета.

вају да то преотму. Базичну ситуацију заплета чини сукоб ликова због новца/материјалних вредности, а комичку напетост творе ситуације приближавања и удаљавања од циља. Мотив закопаног блага опстојава на површинском нивоу тематског заплета, али се јавља и као архетип, део семантике радње. Већи део *заплета стицања* не мора бити заснован само на радњи тврдичења, цицијашења, већ и на радњи губитка/добитка, односно на радњама које доводе до коначног или привременог губитка новца, најчешће преваром. Како је циљ радње новац, ликови се током развоја позиционирају на актере губитнике и добитнике, уједно и на носиоце позитивних и негативних вредности.

Радње губитка и добитка материјалног добра/новца воде порекло од Аристофанове комедије *Плутос (Богатство)*, Менандрових комедија *Штит* и *Парничари* (Падуано, 2012: 166–170) и гласовитих Плаутових комедија *Аулуларија* и *Трогрошни дан*. Треба уједно имати у виду и Теофрастову типологију карактера (тврдичлук, неповерљивост, цицијаштво и лакомост), јер су наведене страсти, карактери у зависности од концепуализације лика присутни у комедији до данас.

Најједноставнији су заплети који се на сужејном/површинском нивоу тематског заплета заснивају на углавном доминантном лику/типу где претежу радње тврдичења,<sup>2</sup> цицијашења<sup>3</sup> и неповерљивости. Уочљиве су такође архетипске радње и ситуације добитка и губитка новца, као и архетипски добитници и губитници. У тим случајевима заплет се заснива на грамзивом лику, опседнутом материјалношћу, жељом за стицањем, увећањем богатства при чему су исходи различити.<sup>4</sup>

Различита су усмерења развоја заплета: од пораза тежње једне групе или лика (строги отац, антагониста), преко иронизације (привидног) губитка, до победе антагониста промовисаних у добитнике. Без обзира на то да ли се ради о површинској или дубинској структури издвајају се два типа *заплета стицања* у зависности да ли се радња организује око тврдице или среброљупца/пљачкаша.

1. Заплет стицања са тврдицом има следећи модел: опседнутост лика материјалним добром, наметање воље младима; млади покушавају да преотму материјално добро и/или стекну слободу; преваре, подвале и похлепа су генератори радње; комичка напетост сучељених страна (млади – стари); формирање новог друштва позитивних вредности око младих.
2. Заплет стицања са грамзивим ликом има нешто измењену структуру: негативно профилисан лик настоји да увећа богатство пљачком, преваром; среброљубље, лакомост преовлађује у односу на

<sup>2</sup> Како је доказао Мирон Флашар тип тврдице је еволуирао и свој канонски лик добио у 16. веку (1988: 49–50).

<sup>3</sup> Теофраст у својој мериторној студији карактера разликује тврдичење од цицијашења (2003: 129–131)

<sup>4</sup> Овом актеру пре одговара лакомост о којој пише Теофраст (2003: 165–167).

тврдичлук; похлепа је кључни генератор радње (претежу крађе, отимања), док су подвале и глума средства радње; често је семантизовање материјалности, симболизација златног ћупа; ситуације понављања (измицање богатства, губици, привидна или стварна стицања); комичка напетост сучељених страна (позитивни – негативни ликови); често иронизована венчања, негативна концептуализација младих.

У оба типа заплета јављају се комичке ситуације грешке, замке, као и комичке ситуације изазивања судбине. Такође оба врсте заплета располажу актерима губитника и добитника, који нису увек конвенционално конципирани, на шта указују Нушићеве комедије. Типична идеолошка потка *заплета стицања*, препознаје се у победи моралних вредности, љубави, духовности, младости, над неморалом, мржњом, завишћу, материјалношћу (старошћу). Међутим, супротстављање носилаца етичке пројекције света грамзивим ликовима не мора се завршити победом. Преусмерење заплета утемељено је на новој перспективизацији света, сатиричкој опсервацији надирућег материјализма (среброљубља), која је присутна нарочито у иронизованим срећним расплетима конвенцијом најаве венчања.

Заплет стицања театрализован је у мањем броју Стеријиних комедија (*Тврдица*, *Превара за превару*, *Родољупци*), за разлику од Нушићевог опуса (*Народни посланик*, *Мистер долар*, *Ожалошћена породица*, *Др*, *Покојник*).

## 2.0. Типолошке одлике заплета Стеријиних комедија

Типолошко утемељење разноврсних *заплета стицања* Стеријиних комедија *Тврдица* (1838), *Превара за превару* (1842) и *Родољупци* (185?) одређено је концепцијом ликова. У литератури је указано на модификованост типа Стеријиног тврдице, односно кир Јање (Лешић, 1998; Ж. Поповић, 2006; Николић, 2010), међутим у концептуализацији других ликова Стерија посеже за сродним карактерима, страстима (грамзивост), па се жеља за стицањем новца усмерава на крађу и отимање (*Превара за превару*, *Родољупци*). Поред тврдичења, цицијашења, грамзивости, јавља се и брига за благо иманентна класичном типу. У Стеријиној комедиографији долази и до удвајања типа према оси дистиктивних страсти: похлепа/грамзивост и штедљивост, па се добијају две врсте актера одређене и делокругом радње – среброљубац и тврдица. Заплет заснован на среброљупцу, са преовлађујућим радњама преваре, похлепе, пружа могућност за различите ситуационе аранжмане, од актера губитника до добитника. Комичка препознавања карактеристична за архетипски сиже о тврдици сведоче о промени поетичке парадигме на шта је такође у литератури указано (Ј. Лешић, 1998: 70–71; Николић, 2010). Уочљива је, према томе, генеза девијације типа тврдице од опсесивног чувања новца до грамзивог среброљубља. Разлагање архетипског сижеа најлакше се прати

преко фокализације материјалних вредности – од конкретног ћупа са благом до његове метафоризације (за разлику од *Тврдице* и *Преваре за превару*, у *Родољупцима* вредност златног ћупа има народна/општинска каса). Радње Стеријиних ликова крећу од прибављања, увећања богатства ка губитку (*Тврдица*, делом *Родољупци*) или повраћају новца (*Превара за превару*), при том ликови који долазе до новца типолошки и концепцијски сродни су ликовима поседницима (богати старци).

Парадигматски пример заплета стицања, који је семантички отворен већ на површинском нивоу, јесте једночинка *Превара за превару*, где су превара, похлепа, затим штедљивост основни ситуациони генератори радње. Фокализују се три базичне ситуације са два субјекта радње: Кузман закопа новац, Дамјан украде (1), потом у следећој ситуацији Кузман смисли сплетку како да поврати новац (2), и напослетку Дамјан вођен похлепом враћа новац на старо место очекујући још већи добитак (3). Једночинка припада првом типу заплета стицања, с нешто измењеном концепцијом радње. Уместо парова младих, младића у првом реду, театрализује се тврдица (Кузман) и његов типолошки сродник – среброљубац, грамзиви лик (Дамјан). Развој заплета усмерава се ка победи тврдице, дакле архетипском губитнику, те идеологија заплета фаворизује штедљивост, обазривост уместо похлепе, крађе.

У *Тврдици* су радикалније измењене концепције актера добитника и губитника. Више се не ради о моралној узоритости добитника, нити се код губитника јавља класично комичко препознавање. У основи Мишићеве радње је долазак до Јањиног новца преваром, одатле стицање иде преко секундарних циљева (новчани прилог, флерт са Јуцом, женидба Катицом). Мишић прибегава различитим реторичким стратегијама, користећи Јањине слабости (љубомора, штедљивост, неповерљивост, грамзивост) и неповољну околност (пљачка, губитак новца, материјалних добара). С друге стране, Јањина радња не заснива се само на чувању блага, штедњи, већ подједнако и на стицању новца (трговина са Чивутима, давање новца под интерес, договор са кир Димом око удаје Катице). Фокализују се ситуације које театрализују постепене и све веће Јањине губитке, закључно са позамашном сумом која ће припасти Мишићу као мираз. Примарне су радње Јањиног тврдичења, штедње, похлепе, а Мишићева превара театрализована је као други план радње и делом посредована епизацијом (извештаји о предузетој радњи). Новац се и овде непосредно театрализује као објекат радње ликова. Док су у *Превари за превару* концептуално подељене/удвојене типолошке одлике тврдице на Кузмана и Дамјана, где штедљивост односи победу (Кузман је сачувао новац/ново стекао), дотле у расплету *Тврдице* побеђује грамзивост, лакомост коју семантизује Мишић као актер добитник.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Лешић проицијиво указује, држећи се Фрајевог методолошког кључа у интерпретацији комедије, да на место разореног старог „хуморног друштва“ не долази ново, већ „друштво обиљежено истовјетном похлепом за богатством“, те стога закључује да „новац и даље остаје божанство коме се клањају, једина вриједност за којом се тежи“ (1998: 73).

*Заплет стицања*, односно добитка-губитка новца може бити читљивији на симболичком нивоу него на нивоу сижеа, што потврђује пример *Родољубаца*. Од типа тврдице мало шта остаје, уклоњени су и антагонистички позиционирани парови младих, као и препреке венчању. Наглашено је хипертрофирано среброљубље, бескрупулозно стицање, егоизам, што је и основа овог типа заплета. Иако позна Стеријина комедија припада другом типу заплета стицања, особена је због одсуства контрарадње, одређеног субјекта који би се активно супроставио групи пљачкаша, среброљубаца (Гавриловићева позиција је посматрачка, рефлекторска, коментаришућа).

2.1. Парови младих, као и љубавни односи код Стерије су ређе фокализовани. У *Тврдици*, где би се очекивало да по традицијској комичкој конвенцији Мишић и Катица буду носиоци позитивних вредности, театрализован је у ствари девијантан однос. Мишић превазилази кодовану улогу младића који вођен љубављу долази до младе и новца, савлађујући препреку оличену старијим супарником. Конципиран је преварант на комичком наслеђу – не покреће га љубав, већ интерес, жеља да дође до Јањиног новца, али и да му доскочи. Као што је Јуца пошла за Јању вођена иметком, богатством, тако исто се и Мишић устремио на непривлачну, инфантилну Катицу. Већ у *Родољупцима*, парови младих су у потпуности скрајнути. Брак Жутиловићеве кћери са Мађаром служи за ублажавање невоље, заштиту богатства, и потенцијану нову акумулацију капитала при повратку из избеглиштва.

Материјалистичка концепција опседа дакле светове Стеријиних комедија, па не чуди доминација интереса, новца који пројектује односе. Зато и изостаје извесна морална, етичка противтежа негативно профилисаним ликовима. Млади су или део радње преваре или су дистанцирани из радње, па се позиционирају као средства заплета (Катица у *Тврдици*, Малчика у *Родољупцима*).

2.2. Поред уобичајених превара, подвала, као генератора радње, инвентивније су оне израсле на глумачком обрасцу. Лудичким интеракцијским односима родољубаца (реторичко, физичко и идентитетско прерушавање) пројектују се сценски чиновни (жеља за стицањем), семантизује угроженост и измештеност идентитета. Крајњи циљ родољубаца је долазак на власт и располагање народном касом, отимањем туђих имања. У зависности од тенденције расплета преваре могу бити театрализоване у основном облику фокализацијом лика преваранта и објекта преваре (*Превара за превару*) или превара може бити разложена, као део других догађаја, већих ситуационих јединица. Мишићева превара последично извире из Јањине комичке грешке (покушај шпекулације), а успешност гарантује положај (нотарош), владање информацијама и познавање Јањиног карактера (угрожен идентитет, психолошка надмоћност). Угрожен, дестабилизован идентитет у основи је радње преваре Стеријиних комедија. Разлика у *Родољупцима* је што су ликови свес-

ни идентитетске нестабилности, те лакше посежу за глумачким моделима као средствима преваре.

### 3. 0. Типолошке одлике заплета Нушићевих комедија

Примери *заплета стицања* новца далеко су сложенији и инвентивнији код Нушића где се архетипски сиже о златном ћупу метафоризује, разлаже на радње присвајања, пљачкања, увећања богатства.<sup>6</sup> За разлику од Стеријиних заплета, концепција карактера у већој мери је условљена радњом. Карактеристична је семантика заплета стицања *Ожалошћене породице* (1934). Издвојена је група грамзивих рођака предвођених Агатом, као јединим субјектом (жеља прелази у намеру и радњу), устремљена на наследство (симболизација златног ћупа), којим индиректно и након смрти господари Мата (тестаментарна жеља да се наследници обавесте тек после четрдесет дана). У основи радње је игра коју води адвокат Петровић (зна садржину тестамена, посредно постиче амбиције рођака, Агатона најпре), као и метонимијски Мата. Радња се своди на ишчекивање наследства и настојање Агатона да обезбеди и задржи позицију шефа породице како би присвојио највећи део имања у интерној расподели. Агатон, као и остали чланови породице гравитирају ка типу среброљупца. Театрализује се радња потенцијалног добитка и измицања добитка, што се перцепира као губитак (Агатон и остали чланови ипак нису ништа ни поседовали).

На сличној семантичко-структурној подлози настаје и заплет комедије *Мистер долар* (1932), али је фокализација другачија. Док је адвокат Петровић дистанцирани покретач и господар игре, Матковић напротив доследно попуњава фигуру режисера. Отуда и гранична позиција овог заплета, с обзиром на то да доминирају елементи *позоришта у тексту*, нарочито да заплет контролише и гради фигура режисера. Као ни Агатон и породица, ни Жан ништа не поседује па ништа није могао ни да изгуби. Матковић не намерава да стекне, сачува, већ свесно троши извесни добитак, док се Жан позиционира као актер добитник (кафана) комичким случајем. Као објекти подвале фокализовани су представници монденског света и њихове амблематичне особине и радње (грамзивост, превртљивост, нарцисоидност, жеља за стицањем новца, отимањем). Разлика у односу на *Ожалошћену породицу* је у нивоима знања. Овде је унутрашњом фокализацијом театрализована подвала, где су читаоци/гледаоци у надмоћној позицији у односу на ликове. Са архетипским сижеом ова комедија дели доминантну позицију старијег лика који је власник богатства и одлучује о судбини младих или млађих парова. Темељна разлика је у одсуству перманентне препреке и опирању поседника новца, као и у одсуству покушаја да добитник добра/младић присвоји новац/богатство.

<sup>6</sup> М. Мисаиловић издваја новац и богаћење као битне одлике структуре радње Нушићевих комедија (1983: 375).

Пример полифункционалности семантичких чинилаца заплета јесте Нушићев *Покојник* (1937). Од предигре, која има свој заплет, током наредна три чина структуриран је заплет стицања (грамзиви ликови су преотели имање и труде се да сачувају плен). Нарочито се у кулминацији и граничној ситуацији (ситуација која води расплету) синкретизују ритуални, лудички и судски чиниоци (преокретање ситуације на Марићеву штету; пресуда да напусти земљу под другим идентитетом, рађање нове личности, симболичка сахрана Марића, наметање и прихватање улоге). Радња заплета усмерена је ка сучељавању актера добитника и губитника. Напетост се гради скретањем од повољних ка неповољним исходима, при чему се заплет театрализује из Марићеве позиције, као вишеструког губитника (муж, пријатељ, научник, послован човек) што у расплету води и ка идентитетском губитку. Преокретање исхода архетипске приче (губитник је позитивно профилисан лик) маркирано је и иронизацијом најаве венчања Спасојеве кћери и квазинаучника. За разлику од других комедија овде сучељене стране око материјалне вредности нису генерацијски поларизоване, млади само профитирају од победе антагонистичке радње.

У канонској комедији строги отац уклања се пред младима, мири са поразом, а једна од консеквенци које трпи представља и губитак новца. Неретко је код таквог актера тврдичлук доминантна карактерна црта а биографија заснована на трговачкој делатности. Управо се *Народни посланик* (1883) може читати у том компаративном контексту. Комика се заснива и на Јевремовом бежању, удаљавању од своје персоналности посредством стапања са улогом посланичког кандидата, али и на мотиву тврдичлука. Јеврем се устеже да Секулићу потпише меницу, потом забринуто коментарише кафанске рачуне, док у сцени допунских преговора о миразу наглашава Марини шта је све већ дао. Тежња/циљ да се трговац насамари у класичној комедиографији и овде има своје исходиште у Јевремовом политичком поразу и губитку новца, с том разликом што новац не иде младима, као код Стерије (*Тврдица*) и у томе је свакако новина, већ помоћницима и бирачима (народу), па се Јеврем показује као један од посредних узрочника карневалске атмосфере изборног дана (Пејчић, 2012: 56–57). Комички инвентивно је употребљена стреотипна ситуација преговора о миразу. Спор се не води око новца, већ око потенцијалних гласача које би Јеврем могао да уступи свом противкандидату и будућем зету (театрализују се гласови као метонимија златног ћупа/вредности). Уједно се на више планова понављају ситуације добитка-губитка, односно покушаји да се освоје гласови/гласачи (породични, родбински, друштвени план). Спира тако до последњег тренутка оклева и гласа ипак за Ивковића, такође и слуга Младен, на наговор Данице. Радња се усмерава ка Јевремовом вишеструком поразу и губитку (као политичара, оца, таста, трговца). С друге стране наговештава се могућност и добитка – искоришћавање зетове посланичке позиције.

Најразуђенија је семантика радње *Доктора* (1936) где је примарно фокализован актер губитник, као у традиционалном сижеу са тврдицом. Живота

Цвијовић се упиње да створи друштвени углед сину Милораду (прибављање научне титуле, организовање предавања, плаћање кафанских цехова), а главну радњу усмерава ка женидби сина министровом кћери. У основи циља је лични интерес, који ће угрозити проблемски чвор (појава Кларе и Пепике). Овде је диплома, као и потенцијалан брак метафоризација златног ћупа. Тенденција заплета је у поразу тежњи старца/строгог оца и материјалном губитку. Међутим, како је Живота удаљен од типа тврдице, уместо похлепе, генератор радње је амбиција и покондиреност. За разлику од класичне структуре заплета стицања, лик губитник поседује само део вредности, те се у расплету фокусира и као делимични добитник (унук, снаја). Формирањем два млада пара, ствара се извесна противтежа свету где се све може купити који семантизује Живота. Победа младости је као и код Стерије иронизована, јер ни Милорад ни Велимир нису позитивно атрибуирани (нерад, бахатост; неморал).

3.1. У свим Нушићевим комедијама са *заплетом стицања* млади се фокусирају као добитници, али не увек и као носиоци позитивних, моралних вредности (адвокати Петровић и Ивковић). У *Народном посланику* радња младих, пре свега Данице управљена је ка стицању слободе, ослобађању од ауторитета родитеља. Ликови добитника више него код Стерије померени су ка централној сатиричкој оптици, најрадикалније у *Покојнику*. Актери губитници различито су профилизовани и највећим делом удаљени од типа тврдице. Тако се код Јеврема још дају запазити карактеристике тврдице (устезање да плаћа рачуне, потписује менице). Већ концептуализација других ликова сугерише удаљеност од класичног типа (Живота), уз коју иде и нова концепција ликова губитника (Агатон, Марић, Матковић). Једино Матковић, посежући за игром ради освете моденском друштву и девојци која га је неверила, свесно губи новац не би ли театрализовао умиљавање помодара, мондена око келнера кога су пре добитка наследства омаловажавали. Театрализован је случајни добитник, те се најавом венчања остаје у канонским границама *заплета стицања*. Агатон је напротив конципиран као активни лик, типолошки сродан среброљупцу (похлепа, грамзивост, себичлук, субјективистичка перцепција стварности, околине). Издваја се Марић, концепцијски близак архетипском губитнику (остаје без новца, имања, жене, научног рада, пријатеља), али га од таквог актера одваја одсуство антагонистичке радње (противљење младима) и у првом реду позитивна аутрибуција.

Иманентне *заплету стицања* јесу ситуације осипања породичног имања/богатства (млади троше тековину очева) која је део комичког наслеђа. У *Доктору* фокусиране су управо такве ситуације трошења бахатог сина што је и део проблемског ситуационог чвора. Ситуације трошења/осипања богатства и последице немарног односа могу бити део мотивског корпуса, разложене ситуацијама причања и инкорпорирани у биографију лика (*Ожалошћена породица*).



3.2. За разлику од *Мистер долара* и *Народног посланика* (отац се противи вези младих након сукоба са противкандидатом/зетом), *Покојник*, *Др* и *Ожалошћена породица* припадају другом типу заплета. Прати се различита идеологија заплета стицања где грамзиви лик ништа не поседује, па покушава да отме благо/новац (Агатон), преко лика који располаже богатством и жели да га увећа и при томе је такође неуспешан, односно објекат комичке театрализације (Живота), све до лика среброљупца који опљачкано благо успешно брани преваром (Спасоје). Промењена је слика света у комедији ако се упореди семантика Стеријине једночинке *Превара за превару* и Нушићевог *Покојника*. Док Кузман успева да преваром поврати благо, Марић је управо жртва преваре, злоупотребе власти (слично Јањи).

#### 4. 0. Фокализација драмске приче – од сижејних ка семантичким структурама

Заплети стицања могу различито бити фокализовани у зависности од идеологије расплета. Зато није ретко да расплети понуде другачија, нетрадиционална решења, која само делом посежу за стереотипним исходима. Ликови похлепних стараца, власника богатства, не морају се театрализовати као губитници, нити венчања морају бити део свечарске ритуалне конвенције, већ семантизовати сатиричке импликације. У комедијама са хуморним друштвом (негативним јунацима) увек се из колектива издваја један субјекат заплета: Жутилов (*Родољупци*), Агатон (*Ожалошћена породица*), Спасоје (*Покојник*). Разлика је у *Родољупцима*, где су активирани четири субјекта усмерена ка истом циљу, при чему нису једни другима препреке.

*Заплет стицања* новца у Стеријиној комедиографији напушта ниво сижеа и постаје организациони чинилац семантичког нивоа радње. Док је у *Тврдици* театрализован сиже са типом вишеструког губитника, већ у пригодној једночинки писаној за Театар на Ђумурку *Превара за превару*, модификован је класични тип тврдице (разлагање карактерних доминанти), па се заплет структурира по обрасцу опозитних радњи губитка – добитка. Драмска прича је једноставна, сажета на чин преваре, као контрарадње крађи (не може се Дамјанова пљачка квалификовати као превара). Интроспективним монологом (епска техника театрализације) не богати се прича, већ се надомешћује изостанак драмске мотивације комичким сентенцама. Драмска прича *Тврдице* је шире постављена, развијеним биографијама (кир Јање у првом реду) и знатним догађајима.<sup>7</sup> Фокализовани су догађаји који сукцесивно театрализују постепене материјалне губитке. Драмска прича подређена је Јањи, док се театрализацијом заузима објективистичка перспектива, јер поред доминантне Јањине тачке гледишта, преовлађују радње (Мишић) и тачке гледишта других ликова. Издваја се и трећи субјекат – Јуца, која такође жели новац (лагоднији

<sup>7</sup> Видети студију Небојше Ромчевића (Ромчевић, 2004).

живот, испуњење предбрачних обећања), метонимијски активирано преко жеље за новим шеширом. Монденски шешир, поред статусне вредности, уједно семантизује и жељу за кокетовањем, позирањем и поседовањем (у овом случају еротске пажње).

Радња *Родољубаца* највише се удаљава од класичног сижера губитка-добитка. Позиција театрализације подређена је маргиналним ликовима (Шербулић, Жутилов, Смрдић и Лепршић) који настоје да искористе друштвене догађаје (сукоби, рат, револуција). Игра/глума родољубља је средство/проводни канал за артикулацију жеља за стицањем новца, моћи. Динамичко кретање игре улога од српских ка мађарским шовинистима огољено је да би се открила жеља за новцем, стицањем. Стратегије прилагођавања спољним околностима доминирају све до трећег чина кад се више епизацијом театрализују радње пљачке, отимачине, злоупотребе положаја родољубаца. Међутим, овде се театрализује и извесни губитак новца (пребег у Београд, губитак уносних положаја), али не радикално, јер негативно профилисани ликови успевају да се и у новим околностима снађу, наметну, присвојивши и народну касу (Жутиловић удаје кћер, Лепршић добио службу, Смрдић и Шербулић желе да продају Војводину). Изостају ликови носиоци позитивних вредности који се укључују у сукоб око новца. Самим тим дубоко је песимистичка слика света (одсуство отпора, тријумф над етиком, родољубљем, правдом, човечношћу, умереношћу). Заплет је сведен само на акумулацију капитала и настојање да се сачува каса након пропасти. Такав песимистички развој заплета потврђује се паровима младих, где ситуација најаве венчање губи своју традицијски уткану ритуалну подлогу (слављење живота, рађања, позитивних вредности, победа добра) и креће се ка иронизацији комичке конвенције срећног расплета. Драмска прича је померена на почетак, односно на статус ликова без новца (сиромаштво), развијање жеље, маскирање похлепе и грамзивости, стратегије ка дефинисању циља. Кад дођу до новца, радња се завршава. Отац се не противи браку/кћерином избору, мираз није сметња, и потенцијана препрека се одмах укида. Уједно и семантика расплета кореспондира са ритуалном семантиком – преозначавање позитивног лика/Гавриловића у „жртвеног јарца“ и протеривање из друштва.<sup>8</sup>

Код Нушића се такође уочава развојни лук, односно искоришћавање семантичког потенцијала радње, где се радња губитка-добитка смешта на симболичком нивоу. На сижерном нивоу *Народног посланика* препознаје се типична радња стицања (строги отац, облици тврдичлука, сукоб са младићем), поред недвосмислене семантике ситуације (преговори о миразу, пораз на изборима, губитак новца, долазак младих до материјалног добра). Позиција театрализације је строго субјективистичка – драмска прича се фокусира у односу на Јевремову позицију, његову когнитивну, психолошку тачку гледишта, самим тим долази и до рестрикције знања, па је расплет једнако нео-

<sup>8</sup> Према Н. Фрају овај расплет одговарао би другом иронијском модусу, где хуморно друштво, односно негативни ликови односе победу (2000: 203).

чекиван и за гледаоце/читаоце и Јеврема. Сличну сижејну структуру са оцем губитником (пораз тежњи, губитак новца) употребиће у *Доктору*. Овде већ долази до семантичког померања, и метафоризације златног ћупа (брак са министровом кћери), док су материјални губици секундарни. Измењена је радња актера добитника, сада фокализованих у досезању слободе, која се у вишем социјалном слоју перцепира као доминантнија вредност. Радња заплета постављена је према очевим жељама, те се неуспеси преламају кроз његову когнитивну тачку гледишта. Заплет је специфичан и по постепеном конституисању другог субјекта. Милорад се најпре фокусира као препрека Животиним плановима, те је његова радња бесциљна, сведена на опирање оцу, односно пројектовању академске будућности, све док не упозна Клару. Већ у *Ожалошћеној породици* заплет је структуриран по обрасцу *Родољубаца*. Група ликова глумом (жал за покојником) маркира примарну жељу (очекивање наследства), а са неповољним развојем ситуације само Агатон покушава да преокрене ситуацију што води комичкој грешки. Разлика у односу на *Родољупце* је у одсуству типичне функције резонера. Заплет се театрализује измештеном унутрашњом фокализацијом везаном за Даницу и адвоката Петровића као сведока. Тек у трећем чину сучељавају се актери добитника (Даница) и губитника (Агатон). Драмска прича постављена је у односу на породицу, Агатона најпре, док унутрашња фокализација (везана за лик) спорадично скреће у правцу Данице и адвоката. Слична техника фокализације запажа се и у *Мистер долару*, где се радња позиционира у односу на Матковића, док се унутрашња фокализација усмерава на Жана и на помодаре. Искоришћавање архетипског сижеа са новцем као гравитационим центром радње код Нушића најрадикалнији облик има у *Покојнику*. Измењена је позиција актера добитника и губитника на плану сукоба и фокализације драмске приче. Премда је драмска прича подређена интересној сфери пљачкаша/среброљубаца, радња измицања богатства/новца фокализована је у односу на позитивно профилисаног актера губитника (Марић). Овде, као и у једночинки *Превара за превару*, долази до разлагања карактерних доминанти строгог оца на два лика – похотност, преотимање жене и среброљубље раздељено је на Марићевог пријатеља Новаковића и далеког рођака Спасоја.

4.1. Циљеви актера управљени су ка увећању богатства/имања (*Тврдица*, *Народни посланик*, *Др*), приграбљању новца (*Превара за превару*, *Родољупци*, *Ожалошћена породица*) и ка ослобађању, свесном губитку новца (*Мистер долар*). Сложенија је семантизација циља у *Народном посланику*, јер је Јевремова радња инспирисана најпре властољубљем, док су материјалне привилегије секундарни циљ, наглашаване преко других ликова (Срета, Спира). Ипак, победа на изборима свакако доноси бољи материјални статус и могућност ванредних облика зараде. Одатле се борба за посланичку функцију може читати као метафоризација богатства. Стога *Народни посланик* иде у групу комедија са примарном радњом/циљем увећања богатства.

У односу на губитнике циљеви се постављају са различитим исходима од иронизације (*Тердица*) до отворене конфронтације са идеалистичком перспективизацијом коју баштини конвенционални расплет комедије (*Родољупци*). Позиције губитника и добитника подлежу углавном традицијски уписаним кодованим улогама позитивних и негативних ликова, али се од такве концепције најрадикалније одступа, инверзијом позиција/улога у *Покојнику*.

Још су код Стерије добитници били карактеролошки проблематизовани. Мишић преваром Јање, обмањивањем Катице долази до новца. Жутилов, Смрдић и Шербулић крећу се између позиција добитника и губитника, које не сустиже комичка казна. Добитници, односно ликови младих код Нушића делом су негативно атрибуирани (Ивковић, *Народни посланик*, Милорад, Др, Спасоје, родбина, *Покојник*). Изоловани су примери *Мистер долара* и *Ожалошћене породице* са добитницима (Жан, Марушка, Даница) као типичним позитивним ликовима. Чак се и Матковић семантизује као морални добитник (реванширање моденском друштву, освета девојци). Женски ликови код Стерије и Нушића претежно задовољавају канонске концепције позитивно профилисаних ликова.

## 6. 0. Промена парадигме

Док се у ранијој традицији на површинском нивоу развој *заплета стицања* кретао ка идеалистичкој пројекцији света, са поларизованом црно-белом карактеризацијом ликова и светова уз неизбежно протеривање негативних ликова и губитак–добитак златног ћупа/материјалне вредности, додељивање новца и слободе младима, сада се ново комедиографско писмо утемељује у разградњи илузија, нарочито код Нушића, и усмерењу на ангажованост, критичност, реферирајући на савремени тренутак, што су неке од одлика реалистичке комедије. Модификован је класични комички тип, као и типске комичке радње на плану сижеа, које се селе у дубинске сематичке нивое (*Родољупци*, *Покојник*). Поигравање идеалистичком визуром, поред *Народног посланика* упечатљиво је и у *Мистер долару* (конципира се тип доконог богаташа Матковића, неоптерећеног материјалношћу). Актери добитника (Жан, Марушка) случајни су избор игре/Матковићеве представе, те се идеалистичка пројекција подређује исмевању монденског друштва. Више се не може рачунати на равноправну борбу, победу добра, сем ако није реч о игри. С друге стране, иако је Јеврем актер губитник, јасна је иронизација срећног расплета по младе и нарочито по опозицију. Комичку правду треба овде читати у ироничком кључу – победа опозиције, способности, образовања, поштења. Међутим, унутрашњом фокализацијом Јеврема на крају радње, кад у општем метежу плаче држећи у једној руци кључ од дућана а у другој говор, препознаје се дуг комедиографској традицији где строги отац мора бити поражен и мора остати без новца/златног ћупа.

Заплетом стицања хумористичко-сатирички театрализује се тријумф новог материјалистичког доба. Кад се и јави ритуализовани исход заплета (победа младих, венчање), као у *Покојнику*, чита се у иронистичком кључу, јер су млади такође део негативно профилисаног света. Промена поетиче парадигме већ је код Стерије наглашена у *Родољупцима*. Радња губитка – добитка новца не смешта се само у социјалне и породичне оквири, театрализујући хипертрофирану страст тврдицења, већ запоседа и сферу политике. Тематика политичког заплета поред *Родољубаца* јасна је и у *Народном посланику*, док у *Покојнику* остаје у границама социјалног заплета, па се унутар мотивационог система актуализује спрега новца, власти и политике. Нарушавање идеалистичке комичке парадигме, није само условљено реалистичком поетиком, већ и новим друштвеним односима. Ангажована социјална тематика *заплета стицања* претежнија је у Нушићевим комедијама, док је код Стерије сведена на типске, ситуационе радње (*Превара за превару*), затим на облике театрализације стереотипа (виђење другог, *Тврдица*) да би се тек у *Родољупцима* издвојила проблематизација власти и родољубља, злоупотреба положаја. У Нушићевим комедијама театрализују се различити друштвени слојеви које подједнако опседа жеља за стицањем, и новац као господар и мерило свих вредности. Напушта се интимнија, приватна сфера и прелазе породични оквири, што је већ у *Народном посланику* наглашено (јавност надметања, јавни сукоб таста и зета). Посебан је случај са *Покојником* где се посредно у сукоб увлачи јавност (епизација), док се обрачун, суђење посредством власти затвара у интиман, приватан простор.

Комичке кривиче/пресуде/казне јављају се у обе врсте *заплета стицања*, нарочито у комедијама где се препознаје семантика архетипског сижеа (*Народни посланик*, *Ожалошћена породица*, *Др*). С друге стране у *Мистер долару* и *Покојнику* изостајање комичке казне условљено је хумористичко-сатиричком театрализацијом (у *Мистер долару* извесна комичка казна сустиже монденско друштво, а потпуно изостаје у *Покојнику*).

## Литература

- Иванић, Д. (2006). *Комедиографски свијет Јована Стерије Поповића*. Сабране комедије. СКЗ: Београд.
- Лешић, Ј. (1998). *Стерија, драмски писац*. Стеријино позорје: Нови Сад.
- Максимовић, Г. (2006). *Комедиографски смјех Јована Стерије Поповића*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, 1, Нови Сад.
- Мисаиловић, М. (1983). *Комедиографија Бранислава Нушића*. Универзитет уметности: Београд.
- Николић, Н. (2010). *Стеријина комедија Тврдица као драма идентитета*. Меандри просвећености, Службени гласник: Београд.
- Падуано, Г. (2012). *Античко позориште*. Клио: Београд.

- Пејчић, А. (2012). *Театрализација власти*. Чигоја: Београд.
- Поповић, Ж. (2006). *Стеријино обликовање архетипског лика тврдице*. Позоришни музеј Војводине, Матица српска: Нови Сад.
- Поповић, Т. (2007). *Стерија и европска комедиографија*, Потрага за скривеним смислом. ЛогосАрт: Београд.
- Рикало, М. (2006). *О Родољупцима Јована Стерије Поповића*. Позоришни музеј Војводине, Матица српска: Нови Сад.
- Ромчевић, Н. (2004). *Ране комедије Јована Стерије Поповића*. Позоришни музеј Војводине: Нови Сад.
- Теофраст (2003). (прир. Петар Пејчиновић) *Карактери*. Дерета: Београд.
- Флашар, М. (1988). *Студије о Стерији*. СКЗ: Београд.
- Фрај, Н. (2000). *Анатомија критике*. Глобус: Загреб.

Aleksandar Pejčić

## THE PLOT OF ACQUIRING: JOVAN STERIJA POPOVIC'S AND BRANISLAV NUSIC'S COMEDIES

*Summary:* The structural-semantics typology deals with semantics and symbolism of an action of the plot and characters. The term plot of acquiring includes actions of obtaining and loosing material goods in which are included characters of older and younger, and tendency of a plot is in the acquisition of freedom, wealth and families of younger. The simplest are the plots based on the type of hoarder. LOSS/GAIN of a material good / money also belong to comic archetype. It can be monitored how archetypal summary about hoarder is occupying semantic layers. Most generally taken, one character is trying to save something he owns, while others are trying to recapture or suddenly recapture it during the development.

*Key words:* the plot of acquiring, drama focalization, theatricalisation, action, archetypal summary, culture