



Спасоје Ж. Миловановић

## Владавина замисли без лица

Анализа “Сумњивоᄛ лица”  
Бранислава Нушића (3)

**7. Композиција заплета.** У *Сумњивоᄛ лицу* разликујемо два заплета: први се односи на Маричину жељу за удајом, други на “хватање сумњивоᄛ лица”.

Почетак првог заплета поклапа се са Маричиним сазревањем и њеним укључењем у културу обичајности: стасаване за удају и очекивање од Јеротија и Анђе да јој “нађу добру прилику”. Како они то не чине, а њој пролази време, одлучује да сама нађе мужа. Одласком код тетке у Прокупље, упознаје двадесетшестогодишњег Ђорђа Ђоку Ристича, апотекарског помоћника, родом из Панчева и између њих се јавља обострана наклоност. Повратком у своје домове, они везу настављају сталним дописивањем. У једном од писама, позива га да дође код ње у паланку, одседне у хотелу Европа, јави јој цедуљицом да је стигао, а она ће тад да “изађе пред родитеље” и затражи њихов благослов да се за њега уда. У случају да не пристану, она ће побећи к њему у хотел,

“па нек пукне брука”, и тада ће они морати да пристану. Такође, у том писму, да би му појаснила ситуацију у којој се налази, Марица износи и читав низ непријатних квалификација везаних за њеног оца и Вићу, младића за којег је родитељи наговарају да се уда. Након примања њеног писма, Ђока јој узвраћа писмом да ће поступити по упутствима које му је у њему изложила.

Други заплет јесте “хватање сумњивоᄛ лица” и сценски је презентован. Ова два заплета својим преплитањем чине радњу комада.

Најчешћи облик представљања приче кроз сценску презентацију заплета је “комбинација сценске радње и вербалног посредовања и то у тријадном обрасцу: вербална антиципација – сценска реализација – вербална рекапитулација.”<sup>28</sup> Међутим, у овом комаду, имамо, вербалну рекапитулацију извансценске радње наместо сценске реализације. Сценска радња у *Сумњивоᄛ*

28 Н. Ромчевић, *Истио*, 212.

вом лицу је последица сценски скри-вене радње, и исказује се током целог комада као реакција на извансценски догађај и радњу. Као што смо раније већ рекли, Нушићева намера јесте сликање односа између ликова и појединог лика према догађају који се појављује као нешто непознато, независно од њих и зато, готово, судбинско.

У деветој од “Десет заповести преписаних са таблице искуства”<sup>29</sup> Нушић је формулисао властито правило компоновања драме: “Као и свака појава у животу и драма има свој почетак (експозицију), развој, кулминацију и крај. Добри драмски техничари спајају све ове фазе у: експозицију и развој; развој и кулминацију; кулминацију и расплет (крај), само што то није равнокраки троугао који ове три фазе имају. Од кулминације до краја мора бити краће линије но од експозиције до кулминације. Чим се почне назирати решење ваља овоме што пре хитати не дозвољавајући гледаоцу да реши ствар пре но писац”, које се у највећој могућој мери потврђује у законима ком-

поновања драме онако како их је виде-ла традиционална теорија, од Аристотелове *Поетике* до Фрајтагове *Технике драме*.

Постојању два заплета одговара пирамидална конструкција нормативне Фрајтагове *Технике драме*<sup>30</sup>:

а) “Маричина жеља за удајом” –

увод: Маричино стасавање за удају. Јеротије и Анђа (не)траже “одговарајућу прилику” за Марицу.

узбуђујући моменат: Марица одлучује да сама нађе мужа

потенцирање (успон): Вићин долазак у паланку. Јеротије у њему препознаје “добру прилику”. Вића жели да ожени Марицу. Марици се Вића не допада.

кулминација: Марица одлази код тетке у Прокупље, упознаје Ђоку и одлучује да се уда за њега.

трагички моменат: Ђока долази у паланку.

д) пад или преокрет: Јеротије открива писмо.

29 Преузето од: Душан Михаиловић, “Десет Нушићевих драматуршких заповести”, Зборник *Нушићево дело и савремена југословенска комедиографија*, Стеријино позорје, Нови Сад 1989, 267

30 Густав Фрајтаг (Gustav Freytag), када говори о композиционим начелима радње драме, успоставља следећу графичку схему: “Због две половине радње, које се спајају у једној тачки, драма–ако се тај однос симболише линијама– поприма лик пирамиде. Радња расте од увода, преко почетка покретачког момента, до врхунца, а затим пада до катастрофе. Између та три дела леже делови раста и падања. Сваки од ових пет делва може да се састоји од једне сцене или од расчлањеног низа сцена, само је врхунац обично обухваћен у једној главној сцени. Ти делови драме, А) увод, Б) потенцирање, В) врхунац, Г) пад или обрт, Е) катастрофа, имају сваки за себе посебну сврху и правац у конструкцији драме. Међу њима стоје три важна сценска дејства, помоћу којих се пет делова и одвајају, а и повезују. Од та три драмска момента један, који означава почетак покретачке радње, стоји између увода и потенцирања, други, почетак противдејства, између врхунца и обрта, а трећи, који пре наступања катастрофе још једанпут треба да потенцира, између обрта и катастрофе. Они се зову: 1) покретачки моменат, 2) трагични моменат и 3) моменат последњ напетости.” Густав Фрајтаг, “Техника драме” у: Владимир Стаменковић (прир.), *Теорија драме, 18. и 19. век*, Универзитет уметности у Београду, Београд 1985, 491-492.

моменат последње напетости: Марица одлази у хотел код Ђоке и сазнаје да је ухапшен.

е) расплет: Марица открива да је “сумњиво лице” Ђока.

б) “Хватање сумњивог лица” –

а1) увод: Долазак телеграма из министарства.

узбуђујући моменат: Правилно дешифрован телеграм

б1) успон: Окупљање чиновника, прављење плана и полазак у “лов”

ц1) кулминација: Хапшење “сумњивог лица”.

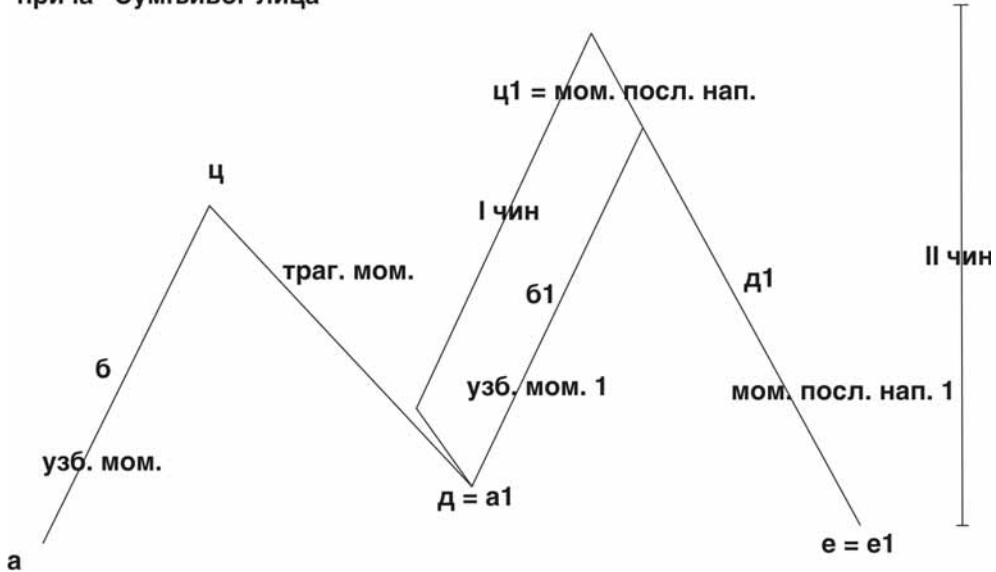
д1) пад или преокрет: Миладин долази по закон. Припремање ислеђивања “сумњивог лица”.

моменат последње напетости: Ислеђивање “сумњивог лица”.

е1) расплет: Марица открива да је “сумњиво лице” Ђока.

Тренутак када се први заплет претвара у другостепену радњу у односу на други заплет, и постаје извесна “противрадња”, графички се може представити на следећи начин:

прича “Сумњивог лица”



a1) увод (I,1-4): Долазак поштара, ручивање Ђокиног писма, Јеротијево отварање и читање представљају непосредну извансценску радњу почетка комада. Сценска презентација започиње тренутком када га видимо у љутитом, узбуђеном, шетању по соби. Разговор са Анђом даје читав низ експозиционих информација које се тичу догађаја из прошлости, скривене радње, односа између ликова, и композиционо уводе Ђокин лик у главну радњу. Идеал (замисао) патријархалне породице бива нарушен Ђокиним писмом, и започиње се степеновање Јеротијево маничности. У овој сцени представљен је први ток приче који се тиче Маричине спремности за удају и одласка код тетке у Прокупље. (Експозиционе информације о првом току распростиру се до краја комада, тако да сагледавајући читаву радњу првог тока приче, “увод” другог тока можемо сматрати “преокретом првог”). Однос који се успоставља између Јеротија и Анђе остаје на нивоу типизације патријархалности: разговор супружника о будућности ћерке стасале за удају, Јеротијево пребацивање Анђи да она као мајка не води довољно рачуна, женска забринутост за мужевљевој службу, итд. Истовремено, Нушић даје неопходне информације о ликовима, који се налазе на врху хијерархије, и које се тичу њихове карактеризације и индивидуације: Јеротије, од поштара постао срески капетан, врховна власт срезга, Вића “који само на крупно хвата” и Жика, коме је “доста да му понудиш литру-две вина”. Апсурдност аналогија, којима је Нушић заоденуо ликове, обогаћене речником социо-културолошке типизације лика, уводе се као основно средство коми-

чности али и јасног препознавања лика: “Јеротије: Дивота! Твоја ћерка шаље упутства! Ако тако потера, може почети још и да шаље расписе, може чак да заведе и деловодне протоколе па да почне посао под нумером... (...) Јеротије: Шта да притисне?; Анђа: “Пољубац на твоја уста”; Јеротије: Чудо не каже: да ударим печат на твој распис.”(I,1).

Уласком Виће, који доноси “шифровани телеграм из министарства”, напушта се први ток приче и започиње се главна радња комада. Међутим, Нушић се користи елементом композиционог проседа: задржавање радње, као привремено одлагање напетости (погрешно дешифрован телеграм), које, у овом случају, са становишта развоја радње представља (комедиографску) атракцију. Истовремено, овај поступак “погрешног дешифровања” користи за пражњење сцене: “Јеротије: А ниси пробао горњом, специјалном?; Вића: Гле! Нисам, бога ми!; Јеротије: Па то ће бити, (...) ’Ајдмо у канцеларију! (Оду десно.)” (I,3). Током ове сцене омогућава се дефинисање односа између Јеротија и Виће. Извесно непоштовање које Вића испољава према Јеротију, као претпостављеном, довођењем у везу са Јеротијевом фасцинацијом Виће и одлуком да му буде зет, изгледа више него логично и отвара могућност за другачију интерпретацију ова два лика и односа који успостављају.

Маричиним сценским представљањем (I,4), експозиционим информацијама допуњавају се сазнања о првом току приче и вербално се антиципира Ђокин скори долазак. Анђа се у овој сцени потврђује и као типска улога мајке: она стаје на страну детета, не зато што јој је све баш најјасније, већ

као амортизер између оца и детета. Бурлескни Маричини поступци (разбијање тањира, ваза, итд.), и очигледна слобода исказивања незадовољства, па можда и понављање оваквих поступака у прошлости, доводе у сумњу Јеротијеву каснију аутокарактеризацију као суровог лика. Истовремено, ова неподударност дозвољава да се лик глумачки разигра било на овој привидности, било на потенцирању дуалитета лика.

– узбуђујући моменат 1 – (I,5-8): Поновним враћањем Јеротија и Виће, који су овога пута правилно дешифровали телеграм, Маричина и Ђокина прича за Јеротија, као ауторитета породице, више не постоји. Анђа и Марица пред силином значаја телеграма и утицаја који је извршио на Јеротија морају да се повуку. Јеротије и Вића поново читају телеграм, далеко од ушију јавности, непоузданих чиновника и навалентних грађана. Реакција на спознају садржине телеграма оба лика колико је слична по жељи (лична корист: Јеротије жели класу, Вића Марицу), битно се разликује у начину на који добијени задатак треба да се реши. Вића би да ухапси било кога, па и газда Спасоја, који је “честити човек и миран, најбогатији трговац”(I,6). За разлику од њега, код Јеротија се препознаје опрезност и схватање озбиљности ситуације. Радња се поново најављује: слање Алексе у варош и окупљање чиновника.

Марица још једанпут покушава да разговара са Јеротијем, али је сада његова маничност, потпомогнута опсесијом “добијања класе”, исувише велика и њихов разговор личи на “разговор глувих телефона”.

Нушић, новом сценом, променом конфигурације (Јеротије излази, Ма-

рица остаје сама, Јоса доноси Ђокину цедуљицу), у форми гласничког извештаја (мали део приче сценски презентован, чији се највећи део одвија симултано, изван сцене\*) разрешава крај овог дела композиције: “Јоса (долази на задња врата): Овај... Дође малочас један дечко па вели: где је Јоса пандур? А ја велим: ја сам Јоса пандур! А он вели: ево ти ово писмо! А ја велим, дај овамо то писмо. А он вели: да даш у руке госпођици, а ја велим... (...)

Марица: То што сам ти казала – Ђока! (Одјурн весело у собу из које је дошла Анђа. Анђа гледа за њом и крсти се.) (I,9-10)

б1) успон (I,11-15): Најављеним окупљањем чиновника радња се даље развија. Присутни су: Вића, Жика, Милисав и Таса. Трипартитни образац представљања приче понавља се и на микроплану: најаву радње (Јеротије хоће да саопшти зашто их је позвао), рекапитулација извансценске радње (Јеротије је потпуно узнемирен новонасталом ситуацијом, често губи нит мисли, и то је идеална прилика да сазнамо потребну информацију о извансценској радњи-Вића је послао Алексу у варош.), коментар прошле радње, која постаје и најаву будуће (говор Јеротија о значају телеграма и задатака који стоји пред њима.)

Доласком Алексе Жуњића и информацијом коју доноси о “младом човеку у хотелу “Европа” започиње припремање кулминације. Чиновници праве план и крећу у “лов”. Једини од чиновника који остаје јесте Жика, који је због синоћног банчења потпуно неспособан. Текст говори да он, једноставно, ни на који начин није укључен у жељу главне радње, (прспавао је хапшење, главобоља га одвлачи од

размишљања о “сумњивом лицу...), осим својом физичком присутношћу, местом у систему, које га на крају претвара у актант-субјекат који жели да саслуша “сумњиво лице”.

ц1) кулминација: Хапшење “сумњивог лица“. Кулминација је дата као потпуно извансценски догађај. Завршетком I чина, Нушић у два сата, колико протиче између I и II чина, смешта две различите радње: хапшење “сумњивог лица”, које је антиципирано планом чиновника, и Маричин, такође, најављен одлазак у хотел. Рекапитулација ова два догађаја представља II чин.

д1) пад или преокрет (II, 1-15): Премештањем у простор другог чина: писарска соба у срезу, Нушић као да напушта досадашњи ток радње.

“При отварању сцене г. Милисав стоји на своме столу, скидајући једну фасциклу из најгорњих редова. Г. Жика седи за својим столом, без крагне, раскопчана прслука и држи хладну крпу на глави.” (II,1)

Потом, Жика испија другу тестију воде, коју му је Јоса непосредно пред почетак чина донео. Наређује Јоси да пушта странке и коментарише са Милисавом синоћну пијанку. Долази Миладин са својом молбом да му помогне да од Јосифа из Трбушнице по други пут наплати дуг... Милисав не може да пронађе чисте чарапе, које крије у фасциклама. Таси, колеге подмештају разноврзне смицалице...

Драматуршки овај нови увод стоји потпуно изван и примарне (“хватање сумњивог лица”) и секундарне (“Маричина удаја”) радње. У првих осам појава II чина одвија се типична комедија нарави, као самостална тематска и жанровска целина. Иако је у овим

појавама Нушићев комедиографски сјај дошао до пуног изражаја, са станоновишта композиције и развоја радње, постоји као недовољно мотивисано стапање са главним током радње.

Нушић, потцртавајући Жикину незаинтересованост и бахатост, као узајамни однос власти и грађана, овај Миладинов захтев “за законом” понавља шест пута: Жика га шаље да накваси, па да исцеди крпу, да сачека док оде Јеротије, док му Милисав исприча о “хватању сумњивог лица”, док саслушају “сумњиво лице”.

Уласком Јеротије у деветој појави, Нушић радњу поново враћа у главни ток, и тада заправо започиње успон. У форми гласничког извештаја, Јеротије рекапитулира догађај хапшења, кроз представљање онога што је урадио и ради Вића, и најављује будућу радњу: саслушање осумњиченог и слање телеграма министру унутрашњих дела. Али, као што не представља у потпуности саму радњу “хапшења”, тако и телеграм који Јеротије шаље дат је као део онога што тек треба бити испричано.

Жикином констатацијом да се Јеротије уплашио, Милисав даје потпуне информације о начину хапшења “сумњивог лица”.

Уласком Виће, те позивањем Миладина и Спасе, припрема се моменат последње напетости. Нушић, још једанпут, задржавањем радње као предуслова драмске напетости, успоставља односе између власти и грађана: узимање газда Спасе из ‘апсе: “Вића: Па зар из ‘апсе?; Жика: А што, брате, ако је и у апси, он је опет грађанин. А није да кажеш да је за неки злочин, него протурао лажне динаре; а то, брате, и ја, кад ми се нађе у цепу, гледам да протурим. Па и сам госпо-

дин капетан, кад наиђе на оловни грош, одвоји, вели; ово је добро за тас кад идем у цркву.” (II,14.)

– моменат последње напетости 1– (II,16-17): Саслушавање “сумњивог лица” подељено је у две сцене, и као и сваки од побројаних делова главне радње има свој увод (чиновничко испитивање осумњиченог), успон (прикључивање Јеротија испитивању), кулминацију (откривање и читање писма), прекрет (препознавање Јеротија и Виће у Маричином писму) и крај, који заправо представља и крај комедије.

Прву појаву, током које сазнајемо основне податке о осумњиченом (Ђорђе Ђока Ристић, стар 26 година, апотекарски помоћник, као и то што не може да каже зашто је дошао у паланку), Нушић користи да публику стави у супериорни положај знања догађаја наспрам ликова. Наиме, ако је публика већ са Маричиним првим појављивањем и Алексиним извештајем могла да наслути ко је “сумњиво лице”, односно да у “сумњивом лицу” препозна Ђоку, овом појавом у то потпуно бива уверена. Овим препознавањем незнања ликова, Нушић, комичност подиже на највећи степен.

Уласком Јеротија, Нушић се користи двоструким знањем, које Јеротија ставља у инфериоран положај, како у односу према публици, тако и у односу према осталим ликовима, али уједно и изводи његову маничност, али и опсесију о “сумњивом лицу”, до крајњих граница. Јеротија не интересује ко је Ђока, већ покушава да своју замисао потврди.

Читањем писма, “пронађеног код окривљеног” (II,17), овај део радње достиже кулминацију, да би, одмах затим, радња комедије била заокружена препознавањем Јеротија и Виће у

овом, Маричином, писму. Поразом замисли оба лика, и њиховим, све време присутним, раскораком са стварношћу, започиње расплет.

e1) расплет (II, 18-23): “Из капетанове приватне собе чује се тресак, као да се разбијају судови. Врата се нагло отварају и отуд лете у кацеларију: тањири, шерпење и саксије са цвећем. (...) Улазе Анђа и Марица”.

Дакле, Нушић, још једанпут, најављује Марицу ломљењем покућства, и тај њен поступак би се, заиста, могао тумачити као ослобађање од патријархалности, да није њене изразите жеље за удајом.

Маричиним препознавање Ђоке у “сумњивом лицу” Нушић завршава други део приче. Као експозициона информација, Марица саопштава да је била у хотелу и чула да је Ђока ухапшен, тако да се овај извансценски догађај, као моменат последње напетости прве приче, може поистоветити са кулминацијом друге приче.

Рекапитулацијом догађаја завршава се радња комада и најављује неизвесна будућност трећег дела приче: Да “пресече бруку”, Јеротије ће, по Жикином савету, отићи код министра и тамо код њега, “у четири ока”, покушати да све изглади. Истовремено, сасвим у традицији класичне комедије, будућност се најављује венчањем младих као победом.

Међутим, ради потцртавања комичности, али и доминантности система над појединцем, поново уводи Миладина, који “долази по закон”. Тек тада се спушта завеса.

За разлику од приче, која се протеже у даљу или ближу прошлост и будућност, радња комада се одвија у једном дану. Потпуно непостојање

дисконтинуитета димензије времена, не рачунајући време које протиче између I и II чина (2 до 3 сата), отворено се позива на садашњост, дешавање *овде и сада*. На основу текстуалних референци можемо часовно да одредимо време дешавања догађаја као и укупно време трајања радње (видљиви и симултани догађаји). С обзиром да чиновничко радно време започиње у “8:00 часова” (II,7), простим рачунањем трајања радње долазимо до закључка да је Ђока ухапшен око 10:50 часова, а да се радња комада завршава око 14:30 часова. Овим узрочно-последичним временом, са становишта перцепције позоришног времена, *Сумњиво лице* постаје, симболички посматрано, репродукција једне стално присутне прошлости, праволинијски распрострањене према будућности, у којој се ништа ново не догађа, и где је кретање понављање исте приче, оних догађаја који су назначени на почетку драмске наративе. Може се рећи да се *Сумњиво лице* потпуно уклапа у традицију класицистичке драматургије, трајање радње 12, 24 сата, од изласка (Нушић најчешће користи одредницу “јутрос” и “6 сати, одјутрос”) до заласка сунца, “која за разлику од натурализма није “исечак стварности”, већ идеолошка слика симетричног, савршено уређеног света.

**8. Уместо закључка.** Два питања на која ова анализа не уме и не може да одговори тичу се биографских и библиографских података о Нушићу, и овде ће бити само констатована:

Захваљујући његовом истанчаном осећају за препознавање историјског

догађаја који је, као системска новина, пресудно утицао на измену “српске нарави”, кроз његове комедије може се успоставити хронологија друштвеног развитка на овим просторима.

Али, за разлику од осталих комедија, у којима се та хронологија огледа у Нушићевом непосредном друштвеном и личном искуству *времена њремијере* (на пример: *Народни посланник* (1896) у почетку изразитих политичких борби, *Госпођа министарка* (1929) у честим мењањима влада, *Ујез* (1935) у наглом бујању женских феминистичких удружења, итд.), *Сумњиво лице*, наизглед, нема такав “дневно-политички” и социјално детерминисан узор.

Не улазећи у веродостојност Нушићеве приче о “историјату *Сумњивоџ лица*”, констатоваћемо реченицу из предговора комедије, написаног за премијеру ове комедије, 29. мај 1923. г., Народно позориште у Београду, која даје индикације да је ипак постојао неки догађај који је Нушића “подсетио” на “постојање” *Сумњивоџ лица*: “ (...) У том питању и лежи разлог због кога сам ја себи задржао право да своје читаоце позабавим историјом овога комада, верујући да их она може интересовати, утолико пре што ће их та историја, као и сам комад, вратити у доба наших оцева, *џе задовољџији и један кулџи који се у џоследње време џтолико неџује у нашој јавноџији*. (подвукао С.Ж.М.) (...)”<sup>31</sup> На жалост, Нушић не говори о каквом “култу” је реч.

Истовремено, заиста је више него занимљива коинциденција да је премијера *Сумњивоџ лица* одржана на двадесетогодишњицу убиства краља Александра Обреновића?

31 Б. Нушић, *Исџо*, 212.