

Nebojša Romčević

GOVOR U POKONDIRENOJ TIKVI JOVANA STERIJE POPOVIĆA

ESTETSKA FUNKCIONALIZACIJA JEZIKA

Modus upotrebe jezika koji je uspostavljen u *Laži i paralaži*, Sterija nastavlja da razvija i u *Pokondirenoj tikvi*. I ovde jezička praksa odslikava sukob različitih kulturnih modela koji takode sa sobom nose i svoju moralnu vrednost. Dok je u *Laži i paralaži* jezička heterogenost više doprinosila kreiranju verbalne maske likova nego definisanju samih likova, u *Pokondirenoj tikvi* se srećemo sa dramaturški funkcionalnijom upotrebom jezika koji postaje veoma značajno sredstvo karakterizacije likova.

Likovi više ne koriste samo sociolekte kao idealni predstavnici svoje socijalne grupe, već – koristeći istovremeno različite lingvističke kodove – stvaraju individualnu jezičku praksu.

Estetska funkcionalizacija jezika ogleda se u korišćenju lingvističkih kodova kojima se u potpunosti definiše socijalni i moralni status likova. Štaviše, u *Pokondirenoj tikvi* Sterija je otišao i korak dalje od nukleusa uspostavljenog u *Laži i paralaži*: borba za uspostavljanje novog lingvističkog koda (pa time i kulturnog modela) je u centru motivacije glavnih likova, pa tako s pravom možemo reći da se Sterijini komedijski likovi mogu izjednačiti s jezikom koji koriste.

Rivalstvo kulturnih modela obuhvata narodni jezik (koji koriste Mitar, Evica, Vasilije i Anča, sa dijalekatskim odstupanjima kod sluga Jovana), slavenoserbski, odnosno jezik klasicističke poezije, koji koristi Ružičić i tudicama kontaminiran jezik koji koristi Sara.¹ Jezik koji koristi Fema ima svoju osnovu u narodnom jeziku, ali je jasna tendencija stvaranja novog, pseudopomodnog,

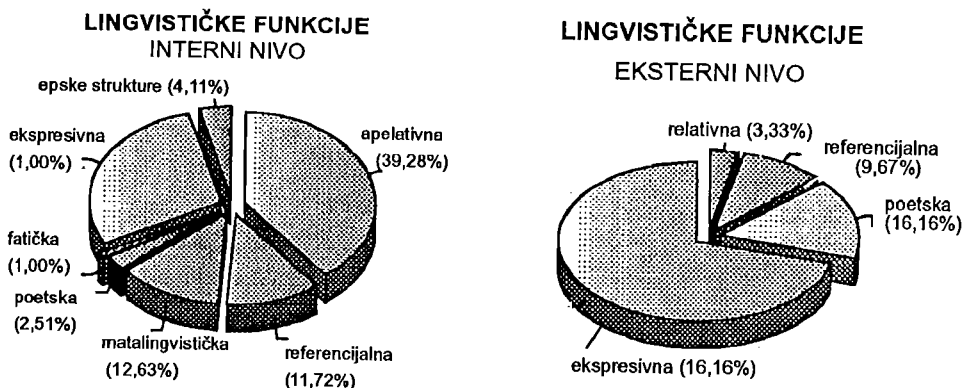
1 O prevashodno lingvističkim aspektima jezika u Popovićevoj komediografiji nezaobilazan je rad: Klaić, Bratoljub, *Između jezikoslovlja i nauke o književnosti*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 1972, kao i esej: Dešić, dr Milorad, *Jezičke napomene uz Sterijinog "Kir Janju"*, Naučni sastanak slavista u Vukove dane, Beograd, 1978.

fiktivnog jezika, što, kako ćemo videti, dovodi Femu u izolaciju. Svaki od ovih jezičkih kodova vezan je za određeni tematski krug, što još više potencira nemogućnost komunikacije između predstavnika različitih kulturnih modela. Štaviše, predstavnici svakog od tih modela se trude da izgrade barijeru u odnosu na ostale. Klasični sukob interesa kao generator naracije je u *Pokondirenoj tikvi* donekle zamenjen nerazumevanjem, ili, tačnije, odbijanjem likova da komuniciraju. Femina pozicija u ovakvom kontekstu je vrlo interesantna. Kroz njen lik se prelamaju različiti lingvistički kodovi. Ona pokušava da, zajedno sa prošlošću, izbriše i jezik prošlosti i tako uspostavlja veštački jezik kojim podražava Saru. Ona jedina uspostavlja "komunikaciju" sa svim kulturnim modelima, ali sama ne pripada nijednom. Samim tim što nije obeležena nijednim jezičkim kodom i ne zastupa nijedan od postojećih kulturnih modela (već stvara svoj, fantastični), ona je kao lik izdvojena iz (socijalne) stvarnosti. Pozicija njenog lingvističkog koda je u odnosu na ostale identična poziciji njenog lika u odnosu na ostale. Ona je napustila prošlost, ali ne može da uspostavi sadašnjost i zbog toga je pojava Ružičića dobrodošao kulturni model koji ona pokušava da usvoji. Raskid veridbe je ponovo vraća u nemoguće "bestežinsko stanje" nerešenog socio-kulturnog identiteta. U nekom drugom dramskom kontekstu koji nije Sterijin, to bi vodilo potpunoj individualizaciji i osamostaljivanju lika. Kod Sterije, međutim, nepostojanje socio-kulturnog identiteta jednostavno dovodi do prestanka postojanja lika, ili onoga što se može imenovati kao "Femino ludilo". Nakon raskida veridbe, kada Fema gubi svoj identitet i na jezičkom planu, u poslednjoj sceni, Fema uglavnom ćuti, ili se izražava kratkim – gotovo nemuštim – replikama, što u potpunosti potvrđuje ranije izrečenu tezu da se kod Sterije može staviti znak jednakosti između kategorija lingvističkog koda, tematskog kruga, kulturnog modela i lika.

DOMINANTNE LINGVISTIČKE FUNKCIJE

Pokondirena tikva svedoči o evoluciji Sterijine dramaturške tehnike, u odnosu na *Lažu i paralazu*. Međutim, i pored boljeg razvijanja tematskih jezgara, celishodnije upotrebe jezika, ostali su prisutni dramaturški problemi, naročito u kompoziciji sižejne građe, pa čak u nekim elementima možemo govoriti o nazadovanju. Prirodno je da autor u svojim prvim komadima pokušava da definiše svoj stil i dramaturški kontekst, ali za Steriju možemo reći da je dramaturške manjkavosti svesno ili ne uzdigao na nivo ličnog stila.

Razlike koje postoje u dominaciji komunikacijskih funkcija na primarnom i sekundarnom nivou u *Pokondirenoj tikvi* govore i o izvesnim novinama koje Sterija uvodi u svoj dramaturški postupak. Dominantnost ekspresivne funkcije na sekundarnom nivou govori o tome da je nivo znanja publike viši od nivoa



Grafikon 1. *Pokondirena tikva*. Lingvističke funkcije.

znanja likova. To znači da se publika nalazi u superiornom položaju i da je fokus sa radnje premešten na likove. Dominantnost apelativne nad ekspresivnom funkcijom na primarnom nivou govori o konfliktnoj orijentisanosti komada.

Ako je u *Laži i paralaži* jezička praksa poprište socijalnog i ideološkog sukoba, u *Pokondirenoj tikvi* ona dobija na scenskoj funkcionalizaciji. Razvijajući svoj dramaturški postupak i proširujući tematski krug, Sterija je ostao usredsređen na likove i to na račun zapleta. Međutim, otkrivajući značaj dramskog sukoba, Sterija je sukobe učinio oštrijima i scenski konkretnijim. Konfliktna orijentisanost scena u *Pokondirenoj tikvi*, međutim, još uvek nije umanjila mane u kompoziciji sižejne građe.

Poredeći dominantnost komunikacijskih funkcija na primarnom i sekundarnom nivou zapažamo apsolutnu dominaciju ekspresivne funkcije na eksternom nivou i relativnu izjednačenost apelativne i ekspresivne funkcije na internom nivou.² Tome treba dodati i značajnu činjenicu da se apelativna i ekspresivna funkcija na primarnom nivou uglavnom pojavljuju u čistom vidu i nezavisno jedna od druge. To je posledica dramaturške novine koju Sterija uvodi u ovoj komediji: likovi imaju svoje scene (ili delove scena) u kojima se eksplicitno objašnjavaju drugim likovima.³ Tako definisane, njihove osobine i pogledi na svet se nalaze *per se* u koliziji sa osobinama drugih likova. Druga faza je pretvaranje tih razlika u sukob. Kombinujući tehniku autokarakterizacije sa sukobom na internom nivou, Sterija na eksternom nivou ostvaruje

2 Interni komunikacijski nivo je onaj koji se tiče isključivo komunikacije među likovima, a eksterni nivo obuhvata komunikacijske odnose na relaciji publika – likovi. (V. Romčević, Nebojša, *Epske komunikacijske strukture u drami*, "Letopis Matice srpske", Zbornik za scenske umetnosti i muziku, Novi Sad 1996.)

3 Zametak tog postupka postoji već u *Laži i paralaži* iako monolozi lažnog barona Golića nisu autokomentar, već kreiranje fantastične minhauzenovske slike.

željeni cilj: dominaciju ekspresivne funkcije. Tako, najveći deo onoga što likovi govore o sebi (ekspresivna funkcija na primarnom nivou) ili što čine (apelativna funkcija na primarnom nivou), na sekundarnom nivou publici pruža informacije o likovima. U kombinaciji sa superiornim znanjem publike, ovakav postupak stavlja siže i njegovu kompoziciju u drugi plan.

Segmenti u kojima na eksternom nivou dominira *apelativna funkcija* imaju za cilj da ubede publiku i karakteristična su pojava u didaktičkim i "komadima s tezom". "Narvoučenija" i pouke, vezane za diskurs Mitra, u *Pokondirenoj tikvi* bi trebalo da nedvosmisleno artikulišu Sterijinu ideološku poziciju i to na takav način da čine nastavak, ili razradu stavova koje autor iznosi u predgovoru komada. Sekvence teksta u kojima na eksternom nivou dominira apelativna funkcija pokazuju tendenciju formiranja epskih struktura i o tome će biti govora nešto kasnije.

Kada dominira na internom nivou, apelativna funkcija u *Pokondirenoj tikvi* se često pojavljuje u čistom stanju: Fema *naređuje* ljudima oko sebe da prihvate njen novi identitet; Evica *uverava* Femu i Mitra da je Vasilije vredan; Mitar *nameće svoj pogled na svet* ostalim likovima. Ne radi se, kako vidimo, o sukobu interesa koji bi pripadali nekom od tradicionalnih komediografskih modusa, već o potrebi da društvena sredina potvrdi ispravnost životnog koncepta svakog od likova. Za razliku od taktičke igre barona Golića iz *Laže i paralaze*, u kojoj je apelativna funkcija uglavnom vezana uz ekspresivnu, u *Pokondirenoj tikvi* apelativna funkcija često ima odlike imperativa, naročito kada su u pitanju likovi Feme i Mitra. Naredbodavni modus je nerazdvojan od hijerarhijske pozicije na skali društvene moći u čijem su posedu jedino ova dva lika. Mnoge Evicine replike odlikuju se, s druge strane, indirektnom apelativnošću i taktičkim varijacijama. Evica, koja je na početku komada na dnu porodične hijerarhije, mora da nađe odgovarajuće moduse komunikacije sa majkom i ujakom.

Posmatran sa stanovišta lingvističkih funkcija na primarnom nivou, Ružičićev diskurs je sličan (ili analogan) diskursu Alekse kao barona Golića. I kod njega su prepletene apelativna i ekspresivna funkcija. Već smo više puta istakli sličnosti ova dva lika, odnosno evoluciju *tipa* začetog sa Aleksom, kome je Ružičić samo jedna od faza i koji se pojavljuje u nekoliko Sterijinih komedija i komediola, zaključno sa Lepršićem u *Rodoljupcima*. Ružičićev monolog to dobro pokazuje:

RUŽIČIĆ : Ja sam onaj koji u romanima ljude po sto godina u životu obdržavam, bez da štogod jedu. Ja sam onaj koji kurjake krotke, a magarce pametne pravim. Ja sam onaj koji mlogo redi kazujem da žene za tajne ne mare, da mlogo ne govore i da mužu za ljubov i život svoj žertvuju; jednim slovom, ja sam poeta ili stihotvorec, i na moju zapovest taki će tigri i salamandri, najstrašnije zverinje sveta, lafi i skorpije, krokodili i aspide proizići.

(II,9)

Na internom nivou se u ovom monologu apelativna i ekspresivna funkcija javljaju ravnopravno, sa sličnim ciljem koji ima i Aleksin monolog o čudesnim putovanjima. "Negromantski" intoniran, Ružičićev monolog je istovremeno njegova "lična karta" koja ima za cilj da fascinira Evicu. Nema sumnje da bi cilj bio ostvaren da je njegova sagovornica Jelica iz *Laže i paralaže*; opančarska ćerka, međutim, reaguje drugačije. Ovaj monolog je karakterističan za spajanje apelativne i ekspresivne funkcije u ovoj komediji. Ubeđivanje drugih u novi identitet korišćenjem verbalne maske kod Ružičića je kompleksnije nego kod ostalih likova. On se "demaskira" samo u sceni sa Jovanom. Tako, *ekspresivnost* (predstavljanje sebe drugim likovima) ima i funkciju *ubeđivanja* ostalih likova u verodostojnost verbalne maske. Apelativna funkcija se na eksternom nivou pojavljuje u didaktičkim dramama i komadima s tezom u kojima se kroz direktno obraćanje od publike traži da prihvati autorove didaktičke stavove i teze. Vrlo često direktno obraćanje publici ima za posledicu stvaranje posredničkog komunikacijskog sistema. To se dešava uvek kad se uvodi epski komentator ili lik koji je autorov glasnogovornik.

Apelativni pristup publici varira od žanra do žanra i od epohe do epohe. Prosvetiteljska drama je uticaj na publiku postavila kao svoj osnovni cilj; prirodno bi bilo, stoga, očekivati znatnu dominaciju apelativne funkcije na eksternom nivou i u *Pokondirenoj tikvi*. Međutim, Sterija je uspeo da pomiri didaktičnost imanentnu njegovom prosvetiteljskom kretanju i svoj impuls dramatičara-realiste. Direktnog apelativnog obraćanja publici u potpuno čistoj formi nema. Mitru, kao svom glasnogovorniku, Sterija daje nekoliko "poučiteljnih" replika, koje na eksternom nivou imaju apelativni efekat. Te pouke su upućene partnerima na sceni, ali je njihov pravi adresat publika. Publici Mitar objašnjava šta se dešava "kad se tikva pokondiri." Ipak, Mitrove replike imaju svoj apelativni značaj i na internom nivou, pa je tako izbegnuto stvaranje epskih struktura.

Na eksternom nivou najdominantnija je *ekspresivna* (ili izražajna) funkcija. To je sasvim prirodno kada je u pitanju žanr komedije karaktera. Autorovo i interesovanje publike usredsređeno je na karakteristike likova i sukobe koje te karakteristike izazivaju. U uvodu ovom poglavlju smo govorili o dramaturškom postupku koji je Sterija primenio da bi dobio ovakav rezultat.

Na internom nivou ekspresivna funkcija se pojavljuje najčešće kroz verbalno maskiranje. Likovi predstavljaju sebe drugim likovima. Verbalno ponašanje je čvrsto vezano sa socio-kulturne modele, tako da čitalac (ili gledalac) više prisustvuje sukobu tih modela nego interesu likova.

Referencijalna funkcija prisutna je u gotovo svakom iskazu, a dominira u glasniciškim izveštajima i narativnim ekspozicijama. Na internom nivou, kada su redundantni za likove (dogadjaji o kojima lik govori su već poznati partneru na sceni), ti izveštaji imaju epske tendencije. Kao pozorišna konvencija, ovakvi

govori su bili česta pojava i u dramaturgiji Sterijinog vremena. Sterija, međutim, poput autora realističkog ili naturalističkog prosedea vrlo retko prenosi ekspozicione informacije koje su poznate ostalim likovima tako da se kao dominantna pojavljuje referencijalna funkcija. Na internom nivou, referencijalna funkcija je uglavnom u senci ekspresivne.

EVICA: Ali zaboga, majko, nije li me i pokojni otac učio da nije sramota raditi?

FEMA: Šta tvoj otac, on je bio, da ti kažem, prostak, nije razumevao ni šta je špansir, ni šta je žurnal.

(...)

EVICA: On me nigda nije terao raditi, ali ja sama imam volju.

FEMA: Evo ti, isti otac! Tako je i on imao to ludilo u glavi da radi, pa da radi.

Niti mari kakve se haljine nose, niti kako se gospoda unterondljuju. Idi, kukavico, na ogledalo, pogledaj se kakva si, stojiš kao stupa, bez midera i neutegnuta.

(I,1)

U ovim replikama Evica i Fema razmenjuju ekspozicione informacije koje su njima već poznate: da je otac umro, da je bio priprost i da je puno radio, ne mareći za luksuz. Na internom nivou, u ovim replikama je dominantna ekspresivna funkcija (Fema govori Evici o sebi i obratno), apelativna (Fema ubeduje Evicu da dame ne bi trebalo da rade, a Evica Femu da nije sramota raditi). Na eksternom nivou, dakle, za publiku, najvažnije su informacije koje govore o tome da je otac umro i kakav je bio, uz takođe izraženu ekspresivnu funkciju.

FEMA: Kravi sena, uh! Uh,
(*metne maramu na nos*)
ala smrdiš! Ančice, Ančice, daj malo vatre da se okadi soba. Idi ukraj, ne mogu da trpim smrad od tebe.

JOVAN: Samo što sam dao kravi sena, a kako je bilo kad sam spavao u štali i s vama zajedno jeo? Pa znate li, majstorice, onaj naš beli mačak...

FEMA: Ju! Mačak! Ne govori mi više takve reči, hoću da padnem u nesvest.

JOVAN: Niste li ga sami vašom rukom ubili kad je izeo kobasicu?

FEMA: Uh, uh! Dajte mi sirćeta pod nos, dok nisam pala u nesvest.

(I,6)

Ovaj segment, takođe, dobro ilustruje Sterijino prenošenje informacija iz prošlosti. Ponovo, na internom nivou preovladava ekspresivna funkcija: Fema glumi damu; apelativna funkcija: Jovan želi da joj kaže da je ne priznaje za damu. I jednom i drugom liku su poznate informacije iz prošlosti, pa njihov

referencijalni kvalitet ne postoji na internom nivou. Na eksternom nivou, međutim, najvažniji je upravo referencijalni kvalitet informacije: mi saznajemo kakav je bio Femin život u prošlosti i kako je gruba i surova oduvek bila.

Odnos referencijalne funkcije na internom i eksternom nivou tesno je povezan sa pozicijom znanja likova i publike. O tome će biti reči u posebnom poglavlju, a na ovom mestu ukazujemo na kombinaciju nerazvijenog analitičkog metoda (važne informacije o pravom identitetu Ružičića i Sare dobijamo tek na kraju komada), stanja jednakog znanja publike i likova i povremenog superiornog znanja publike. O tom stanju svedoči približno jednak procenat dominirajuće referencijalne funkcije na oba nivoa. To, sasvim uopšteno rečeno, znači da glasnički izveštaji nisu redundantni ni na internom, ni na eksternom nivou. Ove činjenice idu u prilog teoretičarima koji Steriju nazivaju prvim srpskim realinom, jer, bez obzira na probleme prouzrokovane slabostima dramaturške tehnike, u ovom komadu je uočljiva svesna Sterijina tendencija ka apsolutnoj autonomiji drame, odnosno totalnom podražavanju stvarnosti.⁴

Iako je prošlost i njeno delovanje na scensku sadašnjost od izuzetnog značaja u ovoj komediji, ona je u *Pokondirenoj tikvi* posredovana vrlo ekonomično. Takođe, najveći deo radnje se odvija na sceni, što smanjuje udeo teihoskopskih izveštaja i na internom i na eksternom nivou. U tome uočavamo napredak u odnosu na *Lažu i paralazu* gde referencijalna funkcija dominira u čak 28% replika na internom nivou i 21% replika na eksternom.

Metalingvistička funkcija se kao dominantna obično pojavljuje latentno. To se dešava uvek kada verbalni kôd koji se koristi biva razvijen kao centralna tema.

U komadu kao što je *Pokondirena tikva* nesaglasnost jezičkih kodova koji se koriste važna je posledica šireg problema: socio-kulturne heterogenosti koja je tema komada. Na taj način metalingvistička funkcija je prisutna gotovo u svakom iskazu kao *modus operandi* socio-kulturnog sukoba, a u značajnom broju iskaza pojavljuje se i kao dominantna na internom nivou. U *Pokondirenoj tikvi*, na ovom nivou dominacija metalingvističke funkcije se manifestuje kao otežana komunikacija među likovima ili kao prekid komunikacije. Nemoćnost komuniciranja je jedna od centralnih tema u komadu i komad obiluje scenama koje to ilustruju. Štaviše, likovi sami ukazuju na problem komunikacije. Ipak, za razliku od, recimo, renesansnih ili ranobaroknih komediografa, kod kojih je nesaglasnost jezičkih kodova sama sebi cilj i komičko sredstvo, kod Sterije je na internom nivou metalingvistička funkcija najčešće prisutna uz dominirajuću ekspresivnu ili apelativnu funkciju. Izuzetak su, naravno,

4 Apsolutna autonomija, podrazumeva odsustvo posredničkog naratora u dramskom tekstu. (v. Pfister, Helmut, *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge University Press, Cambridge 1994.)

poznate scene Feme i Jovana (u kojoj ga Fema uči "francuski"), Ružičića i Evice i Ružičića i Jovana. Diskrepanca jezičkih kodova kod Sterije uvek, pored komičkog cilja ima i jedan važniji zadatak: ona govori o likovima, a preko njihovih sukoba na planu jezika, o sociokulturnoj klimi toga trenutka.

Na eksternom nivou metalingvistička funkcija tiče se ne samo odnosa prema primarnom verbalnom kodu (tj. poređenju jezika publike i jezika pozorišta), već i poređenja konkretnog jezičkog slučaja u konkretnom komadu sa važećim konvencijama pozorišta i drame. Uvek kada dolazi do odstupanja iz jednog ili drugog razloga, metalingvistička funkcija se na eksternom nivou pojavljuje kao dominantna. U *Pokondirenoj tikvi* se srećemo sa prvim slučajem – odstupanjem pozorišnog jezika od primarnog lingvističkog koda. Time, naravno, ne želimo da kažemo da je Sterija izmislio jezik kojim govore Sara i Ružičić, već da je prenglasio devijacije te jezičke prakse i karikirao ih kroz Femin diskurs.

VERBALNA KOMUNIKACIJA I RADNJA

Govorna radnja je iskaz jednog od likova koji ima za posledicu promenu situacije, odnosno, promenu odnosa među likovima. Odnos govora i radnje kakav postoji u *Pokondirenoj tikvi* zanimljiv je iz više razloga. Kao prvo, odnosi nisu motivisani psihološkim ustrojstvom likova, već proizlaze iz pozicije likova u socijalnoj hijerarhiji. To znači da su odnosi među likovima definisani već na početku komada i da ostaju relativno stabilni do kraja. Promena odnosa među likovima dolazi kao posledica promene mesta na socijalnoj lestvici. Jedina dva lika koja menjaju mesta, ili tačnije *zamenjuju* mesta su Fema i Evica.

Kada su Femini iskazi u pitanju, stepen njihove povezanosti sa situacijom opada prema kraju komada. U prvom činu, gotovo svaka Femina replika je govorna radnja. Ona menja odnose, izgoni Vasilija, "prekrštava" Jovana, menja enterijer, uvodi nove običaje i jezik. Međutim, pojavom Ružičića, njeni iskazi postaju komentarišući, njena moć opada, a time i njen uticaj na radnju. Na kraju komada Fema dobija i tutora, a njeni iskazi gube vezu sa radnjom.

Obrnut proces se događa sa Evicom. U prvom činu, njene replike su samo komentari, da bi u drugoj sceni sa Ružičićem ("zavodeenje") njena govorna radnja potpuno preokrenula tok priče. Njen govor i radnja postaju identični.

Dok je Evica to na biološkom, Mitar je na verbalnom (i ideološkom) planu glavni Femin oponent. Ipak, njegovi iskazi su pretežno komentarišući. On daje svoje mišljenje o Femi, o običajima, ali on nije taj čije su replike identične s radnjom.

Ako smo za *Lažu i paralažu* rekli da je govor radnja, u *Pokondirenoj tikvi* možemo govoriti o promeni pozicija likova kada je u pitanju odnos govora i radnje. Problemi koji postoje u kompoziciji sižejne građe prilično su zamaglili

ovo odlično Sterijino rešenje: pred nama su jedinstvene "terazije moći" na kojima majka i ćerka menjaju mesto kroz jačanje, odnosno opadanje govorne radnje.

VERBALNA KOMUNIKACIJA I DRAMSKI LIK

Između stilsko-jezičke homogenosti karakteristične za likove klasicističkog pozorišta i jezičko-stilske heterogenosti kakvu srećemo u naturalizmu, postoji čitav spektar međunivoa koji se koriste u drami.

Više puta smo isticali značaj verbalne prezentacije likova u *Pokondirenoj tikvi* i čvrstu i značajnu povezanost lika i njegove socijalne pozicije sa jezikom. Spektar lingvističkih podkodova kojima se likovi koriste dejstvuje u dva pravca: s jedne strane, služi kao osnovno sredstvo karakterizacije i, s druge, definišući lik kao pripadnika određene društvene grupe, autor kvalifikuje i samu društvenu grupu.

U karakterizaciji likova preko jezika, Sterija se ravnopravno koristi i ideolektima i sociolektima. Sociolekatska diferencijacija preko stilskih i tematskih obeležja govora likova ukazuju na bliskost, odnosno identičnost između slugu (Jovan, Anča) i gospodara (Fema, Mitar, Evica). O toj bliskosti govore i mnoge reference u Jovanovom diskursu. U okviru ove socijalne grupe postoji jezičko-stilska i tematska homogenost. Zanatlijski stalež, situiran u predgrađe Vršca, precizno je definisan svojom jezičkom praksom. Druga grupa, koju čine Sara i Ružičić, ne može se preko jezika označiti kao izolovana i prepoznatljiva društvena grupa reprezentovana homogenim stilsko-jezičkim karakteristikama koje bi nam pomogle da joj odredimo jasnu socijalnu poziciju. Iako na kraju komada saznajemo o pravom identitetu Sare i Ružičića, ni jedna karakteristika njihovog govora ne ukazuje na to da se radi o trgovačkom pomoćniku i kuvarici. Sara i Ružičić su otpadnici od društva i, kao takvi, bez sociolekatske pripadnosti. U svom oduševljenju njima dvoma, ni Fema ne uspeva da ih socijalno determiniše; termini "vilozof" i "pesnik" za nju imaju savim apstraktno značenje i, na izvestan način, negativno određenje: nije važno šta jesu Sara i Ružičić, koliko je važno da ne pripadaju društvenoj grupi njenog muža i brata.

Jezik koji koriste Sara i Ružičić svoje uporište, kao uostalom i sami likovi (tipovi), ima u dijahronijskoj literarnoj tradiciji. Analogno paru pedant-muktaš iz kruga plautovske karakterologije i ovaj par svoje jezičko utemeljenje pronalazi u jezičkim ekskluzivitetima svoga doba, povezanim sa isto takvim pogledom na svet – jednom rečju, u dva komplementarna ideolekta, koje možemo označiti kao parodije pesničkog stoicizma i hedonističke pomodnosti.

Sarin i Ružičićev jezik nije, dakle, utemeljen u savremene socijalne tipologije koje bi s lakoćom bile scenski prepoznatljive. To, naravno, ne znači da nisu postojali pesnici poput Ružičića, a možda čak i kuvarice poput Sare, ali nisu činili socijalnu grupu. Govoreći o likovima rekli smo da je jedan od

značajnih Sterijinih doprinosa individualizacija tipova iz svetske dramske baštine i presađivanje u naše dramske karakterologije. Sličan postupak Sterija sprovodi i na jezičkom planu. Ono što je za renesansnog Pedanta latinski jezik, to je za Ružičića slavenoserbski; taj jezik je Ružičićev *modus vivendi*, ideolekatski potpuno definisan. To je sistem ideja i slika neoklasičara i sentimentalista kojima se Sterija rugao u mnogim svojim komedijama i *Romanu bez romana*.

U međuprostoru koji razdvaja ova dva jezička kôda (sociolekt i ideolekt), nalazi se fikcionalni jezik kojim se "koristi" Fema. Pokušaj promene društvenog statusa kod ovoga lika, između ostalog je oličen i u pokušaju promene jezičkog kôda, a pre svega, čini nam se, u *odbacivanju* jezičkog kôda svoje sredine. Kod jezika (ili "jezika") koji koristi Fema mnoga pitanja su ostala otvorena. Naime, način na koji Fema rešava da promeni govor, premda duhovit (iako počesto i trivijalan), izlazi iz okvira psihološki verovatnog. Prevelika Sterijina želja da s razornom kritikom prikaže ovaj lik i način na koji on to čini kroz govor, bacaju sumnju ne na Feminu inteligenciju, već njeno mentalno zdravlje. Zajedno sa Milanom Bogdanovićem smatramo da je put koji je Sterija odabrao za verbalnu prezentaciju Feminog lika pravi, ali da ga je želja da zadovolji glad publike za smehom rezultirala mnogim banalnostima i dosetkama ispod nivoa komada. Fema, doduše, ne pokazuje blistavu inteligenciju, ali njeni postupci su daleko od postupaka mentalno zaostale osobe.⁵

Kao što transpsihološkom koncepcijom lika zovemo onu u kojoj nivo verbalne artikulacije lika izlazi izvan okvira koji su mu dati psihološkim i intelektualnim predispozicijama, tako o transpsihološkoj koncepciji možemo govoriti i ako je nivo verbalne artikulacije toliko redukovana da je ispod tih predispozicija. U oba slučaja se javljaju epske strukture preko kojih autor, vršeći veće ili manje nasilje nad principima psihološke verodostojnosti, nadređuje svoj ugao gledanja perspektivi lika. Upravo to se događa sa Sterijinom upotrebom jezika u karakterizaciji Feme.

KARAKTERIZACIJA KROZ JEZIK

U poglavlju posvećenom likovima, rekli smo da je osnovna forma karakterizacije likova u *Pokondirenoj tikvi* verbalna samoprezentacija. Samoprezentacija može biti eksplicitna i implicitna, kao i voljna i nevoljna ili, kako bi to Bratoljub Klaić rekao "svesna i nesvesna".⁶

5 Klaić, Bogdanović, Milan, *Stari i novi*, II, Prosveta, Beograd 1946.

6 Klaić, Bratoljub, *ibid.*

EKSPLICITNA SAMOPREZENTACIJA

Sterija vrlo često koristi ovu tehniku u karakterizaciji likova. Međutim, u korišćenju ovoga postupka može se javiti i ometajući faktor, koji je posledica strategijskih intencija govornika. U komadu kao što je ovaj, u kome je verbalno prerusavanje toliko važno, eksplicitna samoprezentacija ima izraženu apelativnu funkciju, odnosno, njen je cilj da utiče na partnera i ubedi ga u istinitost govornikovog novog identiteta.

Sarin lik je, na primer, sav sazdan od monologa eksplicitne samoprezentacije. Iako nam ne omogućava da Saru vidimo bez njene verbalne maske, Sterija preko Sarinog ponašanja uspeva da stvori distancu prema njenoj eksplicitnoj samoprezentaciji kao taktičkom iskrivljenju prave istine o liku. Uprkos njenom izgrađenom vokabularu, frekventnosti francuskih idioma, jasno je da je Sara pripadnik paradigmatškog niza gladnica i muktaša.

Najteže je zauzeti stav prema Ružičićevoj eksplicitnoj samoprezentaciji. Ostaje otvoreno pitanje da li je njegov govor posledica taktičkih intencija. Budući da je nemoguće jasno i nedvosmisleno odrediti Ružičićeve namere i motive, teško je odrediti i funkciju njegove eksplicitne samoprezentacije. U poglavlju o likovima dali smo nekoliko uglova iz kojih se ovaj nezaokruženi lik može posmatrati, i svi ti uglovi se, više ili manje, međusobno isključuju.

Bez obzira na hipertrofiranost i, možda, izveštačenost njegovog pesničkog jezika, mi u tekstu ne nalazimo pravi argument da sumnjamo u Ružičićevo pesničko pozvanje, odnosno da verujemo u uvreženo mišljenje da je on probisvet. Čak ni scena sa zalaganjem burmutice ne govori tome u prilog, budući da je Ružičić opet namenio novac štampanju, ovoga puta svatovske pesme. Nema sumnje da, i pored eksplicitne samoprezentacije, njene stilske i idejne homogenosti, Ružičićev lik mora biti dešifrovan uz upotrebu neverbalnih tehnika karakterizacije i paralingvističkih sredstava.

Karakterizacija govorom kod složenog lika kao što je Fema se obavlja i kroz eksplicitnu samoprezentaciju (koja je voljna) i kroz implicitnu samoprezentaciju (koja je nevoljna). Za razliku od Feminog, diskursima svih ostalih likova dominira hipotaksa. To znači da njihove diskurse, kao celinu, odlikuje logičnost i fokusiranost na cilj. Čak i iskazi ponesenog Ružičića, koji pesnički strasno menja temu i raspoloženje, prožeti su hipotaksom. U svakoj pojedinačnoj sceni, on vrlo dobro kontroliše svoje iskaze i usaglašava ih sa svojim htenjima.

Eksplicitnom samoprezentacijom Fema stvara komičku diskrepancu između onoga što jeste i slike o sebi koju pokušava da stvori. Dok je "idealna" Fema prikazana eksplicitno, njen pravi karakter je prikazan tehnikom implicitne samoprezentacije. Radi se, dakle, o implicitnoj, nesvesnoj i nevoljnoj formi predstavljanja lika. Govoreći o Femi, mi smo pokušali da ukažemo na ove osobine upravo zbog njihove nesvesnosti, a samim tim i autentičnosti. Iako se

s pravom može reći da je ovaj lik sav pod uticajem svoje opsesije, mi smo ukazali na izvore i genezu te opsesije; deo razloga leži u kontekstu (naročito u prošlosti), ali veliki deo proizlazi iz samih karakteristika lika, osobina koje su posredovane eksplicitnom samoprezentacijom.

Jedan od načina implicitne verbalne samoprezentacije je transfrazeološki aspekt stila, tj. način na koji se pojedinačni iskazi lika odnose jedni prema drugima. Feminim diskursom dominira parataksa. Česte promene teme, tempa u replikama, odsustvo logične neusmerenosti celine diskursa, govore o liku koji istovremeno ima nekoliko ciljeva, koji je psihološki nefokusiran, liku koji je zapravo pasivan, iako prvi utisak vara (veliki broj imperativnih replika). U odnosu na veličinu diskursa, Feminine replike su sve kraće prema kraju komada. Drugi podatak, koji pokazuje da je samo u polovini diskursa Fema aktivna, govori o Feminoj pasivnosti (uprkos žestokom i "sočnom" vokabularu) što je vrlo značajna implicitno data informacija korisna za stvaranje prave slike o ovom liku. Parataksa, konačno, svedoči o visokom stepenu iracionalnosti Femininih postupaka.

Primer eksplicitne samoprezentacije koja u sebi nema taktičkih devijacija pronalazimo u liku Mitra. Tu se, međutim, ne radi o tipičnoj karakterizaciji koja bi razvijala individualne osobine lika. Sve što Mitar izgovara ima za cilj predstavljanje idealnog "čoveka po sredini," odnosno čoveka "bez svojstava". On je otelotvorenje Sterijinog "idealnog" čoveka. O Sterijinom shvatanju prosvetiteljstva možemo dosta saznati iz ovih Mitrovih replika:

MITAR: A vi, gospodin filozof, šta li ste, da i vama kao prost čovek štogod kažem: čovek ma kako da je učen i školat, ako nema pameti, sve je maler
(III,9)

Ova replika svakako asocira na Marka iz *Laže i paralaže*, koji iako ima mnoge odlike rezonera, još uvek nije "idealnan".

MARKO: ...A vi, gospodo, baroni, šta li ste, uklonite se od nas smesta, jer smo mi ljudi prosti, ne umemo da vas čestvujemo, pa vas možemo po našoj prostoti i u gvožđe okovati.
(II,7)

Istakli smo da kod Mitrove eksplicitne samoprezentacije nema devijacija koje bi bile posledica taktičkih manevara lika. Steriji je stalo da Mitra učini nedvosmislenim "glasom razuma", tako da od publike jednostavno zahteva da Mitru bezuslovno veruje. Ne želeći ni na koji način da dovede u pitanje saglasje Mitrovih reči i dela, Sterija Mitra potpuno pasivizuje. Ne čineći gotovo ništa, Mitar uspeva, bar donekle, da odbrani svoju poziciju rezonera kao objektivnog posmatrača. Na taj način, Mitrove replike često prelaze iz internog u posrednički komunikacijski sistem. To se događa uvek kada su Mitrove replike pre-

vashodno upućene publici, a tek potom partneru na sceni. Tu je, dakle, autor onaj koji publici pokušava da nametne određeno tumačenje komada.

Ukazaćemo još na jedan zanimljiv programski aspekt Sterijinog prosvetiteljskog stava, a kasnije ćemo, nadamo se, moći i detaljnije njime da se pozabavimo. Radi se, naime, o razdvajanju "razumnosti" i "obrazovanosti", što već od prve Sterijine komedije postaje jedna od njegovih najvažnijih tema. Dosledno razvijajući i obogaćujući ovu temu kao antagonizam, gotovo iz komedije u komediju Sterija definiše ideju o bipolarnosti čovekovog intelektualnog života. Jako je teško pomiriti Sterijinu vanserijsku erudiciju i zalaganje za "razumnost" neškolovanog "čoveka po sredini". Posmatrajuć i njegov komediografski opus u celini, sa *Sudbinom jednog razuma* kao najeksplicitnijim primerom, skloni smo da zaključimo kako "lažno znanje" nije za njega samo dobrodošao komediografski motiv, već stanje stvari, štaviše da nema drugog znanja osim lažnog i druge razumnosti osim one zasnovane na tradiciji.

Sledeći transfrazeološki aspekt tiče se odnosa različitih načina govora likova. Ova vrsta verbalnog ponašanja takode pripada nizu karakterističnih osobina nekog lika. Lik je, naime, definisan i načinom na koji reaguje na konverzaciju. Kada je *Pokondirena tikva* u pitanju, srećemo se sa vrlo zanimljivom situacijom, koja proističe iz Sterijinog dramaturškog koncepta.

Iako na internom komunikacijskom nivou dominira apelativna funkcija, likovi se ne menjaju pod uticajem drugih likova. Svi se međusobno ignorišu ne menjajući svoj cilj i svoju ideološku poziciju. Govori likova imaju stalnu monološku tendenciju i svaka replika teži da se pretvori u kontinuum. Ovo je komad u kome niko nikoga ne želi da čuje, niti može da promeni; likovi su izolovani svojim strastima i kao da se kreću u različitim dimenzijama. Izuzetak je, naravno, Fema, koja je potpuno u Sarinoj, a na koncu komada u Mitrovoj vlasti. Ona je dezorijentisana, bez socijalne pripadnosti i jezičke definisanosti. O ovim aspektima dijaloga biće reči u sledećem poglavlju.

KAKO SE POVEZUJU DELOVI ISKAZA

RELACIJE UNUTAR REPLIKA

U ovom poglavlju pozabavićemo se karakteristikama dijaloga nekih likova za koje smatramo da traže dodatna objašnjenja i služe kao dopuna ranijim analizama.

FEMA

Femine replike su u proseku kraće od replika ostalih likova. One se retko sastoje od više složenih rečenica i u njima su vrlo česte semantičke promene pravca. Menjanje teme i raspoloženja, nije ovde odlika taktičkog ponašanja

lika; njihova parataksa na implicitan način govori o psihološkom profilu i stanju lika. Površnost i nestrpljenje, nepostojanje jasnog plana koji će sprovesti u delo, karakteristike su lika do kojih dolazimo analizom internih relacija unutar Feminih replika.

Fema je sva u krajnostima, obuzeta strašću. Celina njenog diskursa govori o stilskoj heterogenosti koja proizlazi iz doslednog korišćenja njenog izmišljenog "nobles" u kombinaciji sa vulgarno-pučkim jezikom i žestine njenog temperamenta kojom je obojena svaka replika. Za razliku od ostalih likova, od kojih svaki ima nekakav plan, Fema u svakoj tački svoga diskursa govori upravo ono što u tom trenutku oseća i misli. Njene replike, sačinjene od kratkih rečenica ukazuju na nemogućnost Feminu da artikuliše svoje htenje. U Feminim replikama ima 108 uzvičnih i 101 upitnih rečenica. I zaista, ona je razapeta između sveta koji pokušava da odbaci i sveta koji ne poznaje.

Odnos Feminih replika prema replikama drugih likova je dvojak, kao što se, uostalom, i njeno ponašanje razlikuje zavisno od socijalne grupe kojoj sagovornik pripada. Fema govori, da se poslužimo operskim terminom, u dve "lage", dva različita tonaliteta. U jednom tonalitetu se obraća Sari i Ružičiću, a u drugom ostalim likovima. U dijalozima sa Sarom, logično, preovlađuju upitne rečenice, a u dijalogu sa ostalima dominiraju usklične.

SARA

Analizu ovog lika otežava mali broj informacija koje nam stoje na raspoložanju. Ne znamo, pre svega, otkuda dolazi Sara ni kako je upoznala Femu, (znamo da prvi put dolazi u njenu kuću i tada prvi put vidi Evicu). Ostaje nam, konačno, da zaključimo da je Sara u Femin život došla iz plautovske tradicije.

Relacije i struktura unutar pojedinačnih Sarinih replika, govore, ipak, dosta o ovom liku. Mnoge pojedinačne Sarine replike su izvanredan primer taktičkih skretanja i semantičkih promena pravaca u zavisnosti od situacije.

Ukupan Sarin diskurs je i stilski i tematski koherentan. Sterija vrlo spretno koristi tematske lajtmotive s jedne stane, pomažući se ritmičkim strukturisanjem replika. Tematski lajtmotivi (hrana, moda, Fineska) potpomognuti su ideolekatski; međutim, ritam replika spada u one transfrazeološke karakteristike, koje u ovom slučaju izuzetno efikasno pomažu u karakterizaciji lika. Većina Sarinih replika počinje ponavljanjem iste reči ("službenica, službenica", "drago mi je, drago mi je", "hipš, hipš", "pravo, pravo"), a mnoge od replika takođe počinju i uzvičnom rečenicom. To omogućava liku da počinje replike u već povišenom emocionalnom stanju (iako se radi o konvencionalnim uzrečicama), sa značajnim intenzitetom i u brzem ritmu. Na taj način se uspostavljaju obrasci temperamenta lika. Potom, Sterija kod ovog lika kombinuje kratke

uzvične rečenice koje smenjuju duže, potvrdne rečenice. Kratke rečenice su uglavnom samo prazne fraze, ali koje svojim ritmičkim kvalitetima daju na značaju čitavoj replici. To, naročito važi za scene sa Femom.

SARA: To će biti šarmant, to će biti komi fo!... A gle, moja Fineska, o beštija jedna, da se samo ne izgubi; ja je moram ići tražiti. Dakle, ja ću zacelo doći na ručak, nemojte se ni najmanje sumnjati, ja nisam nigda u tom moje grubijanstvo pokazala. Ostala bih kod vas do podne, no izvinite me, moja Fineska... to vam je mops, ni francuski kralj nema takovog... Službenica, službenica,... preporučujem se.

Upravo sa stanovišta ritma, moguće je pronaći suštinske promene semantičkog pravca. U takvim replikama nema egzaltacije, već hladne promišljenosti. Nema sumnje, Sara odlično poznaje ljude i ume da ih ubedi, pronalazeći pravi put.

SARA: Hipš, hipš! Ovo nema još nijedna kod nas, šarmant! Nek' se zna koja je gospođa od Mirič.

U ovoj kratkoj replici kao da je sublimirana Sarina verbalna taktika. Povicima "Hipš! Hipš!", ona izražava svoje oduševljenje. Drugom rečenicom, izvodi Femu iz kruga običnih vršaćkih žena. Trećom je promovise u plemstvo. Ovakvom gradacijom Fema biva opčinjena i tu se nalazi još jedan od odgovora na Feminu opsednutost modom. I u *Laži i paralaži* i u *Pokondirenoj tikvi* i u *Kir Janji* prevara je moguća zato što Jelica, Fema i Janja žele da veruju u laž. Jelica se nada princu na belom konju, Fema čezne da bude izuzetna, Janja da uda kćer bez miraza i zaradi još novca.

Ako posmatramo kako se Sarine replike odnose na prethodeće replike drugih likova, primetićemo da Sara nijednom ne ulazi u otvoreni sukob. Njen *manir* je da o najvažnijim stvarima najmanje i najdiskretnije govori, da se koristi izrekama kao istinama: Sara nikada ne govori u svoje ime, već u ime nedefinisanog (i nepostojećeg) javnog mnjenja "viših krugova".

RUŽIČIĆ

Ružičićev diskurs možemo podeliti u tri osnovne tematske celine: uvodnu, venčanje sa Femom i odbacivanje Feme. Stilska homogenost, potpomognuta nizom motiva koji se provlače kroz sve tri faze, karakteristika su njegovog diskursa. Glavni objekat Ružičićevog diskursa je on sam; ne, naravno, istinita slika o kojoj, uostalom, gotovo ništa i ne saznajemo, već apstraktna slika sa kojom se on poistovećuje. Jedina konkretna činjenica koju on, uz to, romanizuje do paradoksa jeste njegovo ime i prezime.

RUŽIČIĆ : Stante! Ružica je cveća carica. Kad je boginja Venus, ili Afrodita, Adonisu jagnjence davala, raskrvavi se od trnja okolostoeći ruža, i ružicu, koja je bela donde bila, u crvenu pretvori. Od tuda moje ime

koren svoj vodit. Kao što je penorodna Venus carica olimpijski boginja, tako je ruža carica poljski cvetova, tako je ime "Ružičić" car na vrhu Parnasa, a Svetozar svetlo ozarjava ime nauvjadajemog Ružičića.

(II,4)

Hipotaksa prisutna u Ružičićevom diskursu ilustruje njegovu želju da ubedi okolinu da je "pesnik i filozof". Uvodna faza u kojoj se predstavlja Femi i Evici obiluje frazama koje je verovatno mnogo puta koristio u podobnim situacijama. Od trenutka kada je svoje "žrtve" ubedio da je pesnik, Ružičić, u početku delikatno, a u poslednjoj fazi sasvim otvoreno osvaja slobodu, koja mu, kao socijalno nedefinisanom, omogućava da se ponaša nekonvencionalno i da, kao i Fema, govori ono što oseća. Ružičić ne pronalazi opravdanja i motive za svoje reči u svojim interesima ili psihološkim datostima, već kroz parodiranje sholastičkog razmišljanja, u rečima književnih autoriteta ili mitološkim pričama.

Zanimljive su situacije u kojima Ružičić koristi stih. Preko njegove poezije obično se olako prelazi i tumači se samo kao parodija klasicističkog pesništva. Nama se, međutim, čini da stihovi, a naročito njihovi međusobni odnosi na vrlo jasan način pričaju o Ružičićevim promenama.

Prvi stihovi, kojima se Ružičić predstavlja publici kao pesnik i u kojima s prezirom, sasvim u pesničkom maniru, odbija da sa Sarom razgovara o prizemnim stvarima.

RUŽIČIĆ: (...)
A duh stihotvorca leti
Preko polja, preko brega,
Preko vazdušnoga snega, Na visoki Parnas, Gdi s' izvija ljupki glas.
(II,4)

U sledećem korišćenju stiha, on još jasnije stavlja Sari do znanja da ga materijalna dobra ne zanimaju, da je bogatstvo "što na čizmi štikle". Sledeći stihovi su odgovor na Sarine opise svih lepota društvenog života. Radi se o rusooovski obojenom odbacivanju društva kao efemernog zarad poznatog "povratka prirodi":

RUŽIČIĆ: Dosta!
Bedni robe grada,
Ne znaš šta je priroda,
Ne znaš šta je jestestvo...
(II,4)

Na ova tri mesta u kojima govori stihovano, Ružičić potpuno određuje svoju poziciju kao pesnika, koja je, mada kliše, uglavnom konstanta: nesnalaženje u praktičnom životu, odbacivanje materijalne koristi i izgnanstvo iz društva koje

je prinudno bar koliko i dobrovoljno. Na taj način dobijamo sliku gotovo romantičarske pesničke pojave usamljenog, izgladnelog smetenjaka.

Pre nego što ugleda Evicu, Ružičić na *narodnom jeziku* izgovara pučku pošalicu o braku, u kojoj možemo nazreti i autorove lične stavove insprisane njegovim neveselim ljubavnim iskustvima. Lakoća i šaljivost ovih stihova govore o Ružičićevoj samouverenosti u vernost muzi čije mesto ne može da zauzme smrtna žena; ovi stihovi, štaviše, govore o njegovoj mladosti, životnom neiskustvu i naivnosti.

Kom' je milo nek se s ženom tuče,
Nek se tuče i za kose vuče.
Neka gajde pored svirca ječe,
Pune čaše pri veselju zveče.
Ne zavidim, na čast svakom svoje,
Moja je sva slava stihotvorstvo moje.
(II,4)

Njegovo opredeljenje za "pačezemne stvari" potrajaće još samo koji trenutak, dok ne ugleda Evicu. Već u sledećim stihovima Ružičić potpuno odbacuje svoju pesničku samodovoljnost:

Šta je život bez ljubavi...
(II,4)

On je sada naprasno zaljubljen i ophrvan strašću. Međutim, kada Evica pobegne (možda) misleći da je on nekakav negromant, Ružičić se ponovo vraća vernim i strpljivim muzama:

Sa muzama pravi brak
jest blaženstvo, to zna svak...
(II,4)

Ovoga puta sa mnogo manje entuzijazma i samouverenosti, Ružičić pokušava da se vrati na svoj početak, iz treće pesme:

Kad po kući žena psuje,
Muza mene tad miluje.
(II,4)

Peta, možda najzanačajnija stihovana replika se, po našem mišljenju nalazi na pogrešnom mestu. Stiče se utisak da je Sterija pesme napisao posebno i nakon toga pokušavao da ih "udene" u tekst drame. Ovim stihovima Ružičić opisuje ne samo svoju, već poziciju pesnika i pesništva uopšte. Trbuh je taj koji tera gladnog pesnika da peva. Moć i zahtevi trbuha su, na Ružičićevu žalost, apsolutni i njima se ne može odupreti.

Velkomožni trbuve,
Tvoje silne meuve,
Gone gladnog pevati,

Gone stihе praviti.
 S tebe mnoge devoјke
 Za starkelje polaze,
 S tebe lepi mladići
 Babuskere uzimau.
 (II,6)

Prirodno mesto za ove stihove bio bi trenutak Ružičičeve odluke da se oženi Femom, nekoliko replika niže, možda posle rečenice: "Oću – tek tako mogu ja moja sočienija izdavati". Na mestu na kome ih je Sterija "ostavio", ovi izuzetno važni stihovi apsolviraju temu koja još nije ni načeta. Sterija ove stihove vezuje za Sarinu repliku: "Nego, mati joj je druga žena. Ona i vas na ručak poziva". Iako se tema "velikomožnog trbuva" asocijativno vezuje za poziv na ručak, uvereni smo da ovi stihovi svoje puno značenje dobijaju tek u kontekstu Ružičičeve odluke da se venča "otjagošćenom" Femom. Oni na vrlo jasan način opisuju Ružičičevu svest o pobedi materijalnog nad duhovnim. Ako bi se našli na mestu koje predlažemo, imali bi značaj Ružičičeve revelacije, neke vrste tragičkog prepoznavanja.

Već smo ranije govorili o nekim "donkihotovskim" aspektima Ružičičevog lika. Iako, naravno, daleko od besmrtnog Servantesovog junaka, Sterijin Ružičić takode kreira paralelni svet, ili tačnije, doživljava realnost kao travestiju mitoloških klišeja. Kod Servantesa se radi o parodiji pikarskih romana, a kod Sterije srećemo svet nalik na Ovidijev iz *Metamorfoza* ili Apulejev iz *Zlatnog magarca*. Možemo čak govoriti o svojevrsnom umetničkom transponovanju stvarnosti, gde Fema postaje Hekuba, Evica Helena, Mitar i Jovan "faraonovi potomci", a Ružičić sam nekakav arkadijski pastir koji svoju mladost i lepotu žrtvuje muzama. Banalni događaji postaju svojevrsna čuda metamorfoze.

Sterija se briljantno poigrava pesničkim toposima klasike koji se "prelivaju iz Ružičičevih usni." Ružičičevo poznavanje mitologije je vrlo solidno i citati i parafraze koje koristi nisu nimalo slučajni i potpuno odgovaraju situaciji. Ovi stihovi lepo ilustruju Sterijinu parodijsku liniju:

RUŽIČIĆ: Dođe milo vreme,
 Da volšebnica breme
 Sa Hekube svuče
 I u graciju obuče.
 Tada će (*hm*) sunce
 Sjajno svoje lice,
 U Helene oku
 U visprenom skoku
 S radostiju gledat'
 Zadovoljstv' osećat.
 (II,8)

Svoju dilemu između kćeri i majke, Ružičić travestira u rivalstvo čuvenih snaje i svekrve – Helene i Hekube. Samo na jednom mestu, kasnije, on ih dovodi u vezu kao majku i ćerku, kada Femu poredi sa Ledom, Heleninom majkom:

RUŽIČIĆ: Tako je Leda pred Jovišem u strahopočitaniju klečala kad je njegovu silu iskusila.
(II,8)

Gore navedenim stihovima prethodi Ružičićeva replika s kojom se uvodi tema metamorfoze:

RUŽIČIĆ : Zla volšebnica pretvorila je lepotu Helene u rugotu Hekube.
(II,8)

Pod svetlom ove replike citirani stihovi dobijaju na značaju. I Ružičić, kao i Don Kihot, govori o volšebnici (zlom volšebniku) koja po svom nahod enju menja izgled stvarima i od stvarnosti pravi privid i obratno. Na taj način Sterija maestralno i suptilno asocira na Servantesovo mešanje pikarske tradicije (volšebnici), dela klasičnih pisaca (Helena, Hekuba) i života na međi između dva sveta – stvarnosti i fikcije. Elem, Ružičić u stihovima izražava veru da će zla volšebnica "svući breme" sa Hekube i pretvoriti je u Helenu. Ove stihove možemo trojako razumovati: kao pravu donkihotovsku veru da će volšebnica to učiniti, kao razmetanje erudicijom ili možda čak i kao Ružičićevu veru da će Vreme kao čarobnica omogućiti da se, živeći u braku sa Femom, dokopa Evice.

Ružičić je beskrajno duhovit kada poredi Femu sa Hekubom (zbog starosti i ružnoće, a možda i zbog pačeničkog izraza lica), sa Ledom, a naročito sa Arijadnom, u trenutku kada raskida dogovor o venčanju sa Femom. Poređenje Feminog "bre, ale ga odnele" sa tugom Arijadne koja umire napuštena od Tezeja na ostrvu Nakso govori o Sterijinom savršenom osećaju za parodiju. Ružičić, dalje, opisuje Evicu kao Helenu i kao Dafnu. Naročito je zanimljiv odabir Dafne kao novog identiteta opančareve kćeri. Progonjena od zaljubljenog Apolona, Dafna je tražila od svog oca, rečnog boga Peneja da je pretvori u lovor. Lovor je postao nagrada za najbolje pesnike na Pitijским svečanostima. Gledajući Dafnu u Evici, Ružičić je pretvara u pobjednički lovor, koji njemu – "iz čijih uski nebeska harmonija preliiva se"- i pripada. Iz ove metafore proizlazi i jedna sasvim nova motivacija za Ružičićevo delanje: Evica je Dafna, a Dafna je lovor, a lovor je potvrda "genija" Ružičića. Na taj način se isključuje Eros kao motiv a u prvi plan izbija slavloljubivost.

Najzanimljivije je kako Ružičić sebe vidi u svom fiktivnom svetu. On je, ni manje, ni više nego Apolon sam! Prilikom predstavljanja (II,4) on dovodi u vezu svoje ime – Svetozar sa Apolonovim drugim imenom – Fajebom (Febom),

odnosno svetlom. Kasnije, Jureći preplašenu Evicu, on joj se obraća kao Apolon Dafni:

Dafno moja, zri moga lica; ovo serce (*hm*) za tebe kuca.
(II,6)

Kada Fema opisuje kako će se kočoperiti među ostalim Vrščankama, slavohlepni Ružičić joj stavlja do znanja da je on taj koji zaslužuje svu pažnju i divljenje:

Ne larmaz. Ljubimac muza i gracija jest samo Apolo.
(II,7)

Kada "opčinjen muzama" uzbuđen šeta po sceni, a Sara ga pita gde je, on odgovara da je "na Parnasu, na vr' Helikona", svetim planinama, boravištu Apolona.

Istovremeno, Ružičić se predstavlja i kao volšebnik, čija je magija pesništvo.

RUŽIČIĆ: Ja sam onaj koji u romanma ljude po sto godina u životu obdržavam, bez da štogod jedu. Ja sam onaj koji kurjake krotke, a magarce pametne pravim. Ja sam onaj koji mlogo redi kazujem da žene za tajne ne mare, da mlogo ne govore i da mužu za ljubov i život svoj žertvuju; jednim slovom, ja sam poeta ili stihotvorec, i na moju zapovest taki će tigri i salamandri, najstrašnije zverinje sveta, lafi i skorpije, krokodili i aspide proizići.
(II,5)

Ovaj rableovski intoniran monolog koji sadrži kritički sud o književnosti i na parodičan način govori o pesništvu uopšte ima na Evicu zastrašujuće dejstvo. Ružičić kroz svoje replike tako stvara složen svet simbola, citata i parafraza, koji, iako možda nikada ne ostvaruje svoje puno scensko značenje, zadivljuje autentičnošću, suptilnošću i inteligencijom.

Pažljivi čitalac će lako pronaći brojne paralele između Svetozara Ružičića i Alfonsa Kihana zvanog Don Kihot. Ali, važnije od pronalaženja faktografskih zanimljivosti i eventualno novih fraza ili citata, je ukazati na ideološku sličnost koja postoji između ova dva lika. Ne želeći nikako da pravimo kvalitativno poređenje (koje je, uostalom, i nemoguće) ukazujemo na renegatsvo oba lika, a naročito na postupak *travestiranja stvarnosti*. Ono je kod Sterije mnogo skromnije u dubini i značaju, kao i u intenzitetu. Ne treba zaboraviti, takođe, da je Sterija svom liku namenio bitno drugačiju idejnu i socijalnu poziciju u okviru svojih prosvetiteljskih namera.

Sve ovo, dakako, nije u suprotnosti sa stavovima o liku Ružičića izrečenim u ranijim poglavljima, jer i Sterija i Servantes su posezali za istim izvorima i tipologijama. Stih koji smo naveli na prethodnoj strani neobično uspelo povezuje sve navedene aspekte.

Kada je u pitanju Ružičićev verbalni odnos prema replikama ostalih likova, takođe primećujemo nekoliko specifičnosti. Osnovna karakteristika je izbegavanje govora u prvom licu. Ružičić, poput Sare, izbegava da se direktno obraća drugim likovima. Na konkretna pitanja on daje apstraktne i za partnera nerazumljive odgovore. Najvažnija pitanja postavlja i najvažnije odgovore daje sam sebi. Monološka tendencija njegovih replika nestaje u trenucima u kojima prestaje da bude indiferentan: delovi scena sa Evicom i u sceni sa Jovanom. U ostalim scenama stvarnost dotiče Ružičića samo delimično i on se trudi da se od nje ogradi. Zbog toga su reditelji skloni da ga prikazuju kao pijanca, što je, kako nam se čini, pojednostavljivanje mnogo složenijih karakteristika ovog lika.

RETORIKA DIJALOGA

Ranije smo ukazali na činjenicu da se klasične retoričke tehnike ne mogu bezrezervno primenjivati u analizi drame, zbog razlike u pozicijama govornika. Ipak, samo uočavanje postojanja tehnika ubeđivanja može biti od pomoći u tumačenju komada.

U *Pokondirenoj tikvi*, kao, uostalom, i u najvećem delu dramske literature, likovi nisu ograničeni isključivo na korišćenje jedne tehnike. Ipak, u komadima kao što je ovaj, u kojima postoji konzistentnost u kreiranju likova, kod likova je prisutna dominacija određenih retoričkih obrazaca. Tri osnovne strategije retorike razvijaju se zavisno od toga da li je referentna tačka govora u predmetu govora (strategija logosa), samom govorniku (strategija etosa) ili u slušaocu (strategija patosa).

Svojim precizno koncipiranim likovima Sterija takođe precizno određuje i načine komuniciranja, odnosno retoričke tehnike.

Strategija logosa ima za cilj da ubedi, odnoseći se prema postojećoj situaciji sa strašću koja bi trebalo da stvori snagu argumentacije. Nema sumnje da je strategija logosa rezervisana za lik Feme. Premda Feme govore ne odlikuje ni jasnoća, ni logički sklop, upornost i strast s kojima se Fema zalaže za svoje ciljeve nikoga ne ostavljaju ravnodušnim. Manjkavosti njene retoričke tehnike, kojoj osim intenziteta nedostaju svi ostali kvaliteti, ima za posledicu totalnu neubedljivost i neuspeh.

Strategija etosa, koja kao osnovni cilj sebi postavlja razvijanje moralnog integriteta ili autoriteta govornika od najvećeg je značaja za likove Ružičića i Sare. Ova tehnika je prisutna i u diskursima ostalih likova i u tesnoj vezi je sa verbalnim prerašavanjem kao osnovnim akcionim sredstvom likova. Sara i Ružičić su, kako smo više puta istakli, bez kredibiliteta kada je socijalni status u pitanju. Sara neprekidno radi na stvaranju i održanju svog autoriteta za stvari

mode i običaja "visokog društva", što automatski pretpostavlja tačnost i nepriko-snovenost njenih pogleda.

SARA: Ja sam gospođa Sara od Mladenić, supruga pokojnoga gospodina Mladenića, koja sam čest imala kod grafa i kod grafice. Švarc na desnoj, vrlo retko na levoj strani biti.
(III,9)

Osim na ovako eksplicitan način, Sara svoj autoritet potvrđuje svakom replikom na implicitan način, korišćenjem ekskluzivnih francuskih fraza, koje su po sebi atribut "gospoštine" u Feminim očima.

Međutim, Sara briljantno koristi strategiju etosa i na drugi način:

SARA: Ja imam jedan lep plan; istina, ja sam slaba žena, nemam toliko razuma, toliko pameti kao vi, ali sam vaša tetka, mon frer, a tetke, znate, svuda se umeđu naći, a i treba da se za vas staram. Vidite, vi ste mladi, ja sam malo starija, treba da vas usrećim, da lepo živite, ja imam jedan vrlo lep plan: da uzmete gospođu ot Mirič za ženu.
(II,6)

Sara poništava sebe i pod maskom altruizma i brige za Ružičićevu budućnost sprovodi u delo svoj plan da zauvek sebi rezerviše mesto za Feminom trpezom.

Ružičićeva strategija etosa je takođe vezana za dominantnost metalingvističke funkcije u njegovom diskursu i za verbalno prerusavanje. Mistifikacijom preko jezika, a dobrim delom i ekscentričnim neverbalnim ponašanjem (iako o tome postoje samo implicitne naznake) Ružičić gradi svoju poziciju autoriteta. Kao i Femina, retorička taktika koju primenjuje Ružičić ostvaruje sasvim suprotno dejstvo od željenog. Ona ga još više izoluje od sredine i čini da ga ostali likovi (osim Feme) smatraju čudakom i "vantastom".

Mitar primenjuje strategiju patosa. Osnovni cilj ove strategije je izazivanje emocija kod sagovornika. Govornikov patos, to je važno naglasiti, podrazumeva odlično poznavanje psihološke i ideološke prirode sagovornika. Poslednja scena komada upravo to ilustruje. Pokušavajući da preobradi Femu, Mitar se, zapravo, najmanje njoj obraća. On preuzima na sebe ulogu vođe grupe, pred kojom gradi svoj autoritet.

MITAR: Kaži ti nama ostaješ li ti i dalje tako pokondirena i luda, ili ćeš biti kao mi?
(III,11)

To "mi" Mitar gradi strategijom patosa. Evicu, Vasilija i Jovana uverava u dobronamernost i čistotu svojih motiva i zove ih svojim "decom", o kojoj on očinski brine:

MITAR: Ajdete, deco, da ne pređe i na vas ova boleština.
(III,11)

Njegov govor je zato pun brižnih emocija:

MITAR: Slušajte, deco, ja vas kao star mogu malo i poučiti. Dobro upamtite od Feme kako je zlo kad prost oće da digne nos navisoko. To baš tako liči kao kad bi krmača vikala: "Molim vas, metnite mi sedlo, meni to lepo stoji. Ja mogu biti kamila."
(III,11)

Cilj Mitrovog ulaska u velikoj, poslednjoj sceni je pobjeda nad Femom. Ta pobjeda se ostvaruje u nekoliko faza. Prva faza je diskvalifikovanje Ružičića: Mitar otkriva da je Ružičić založio sat i burmuticu. Njegovo "sažaljenje" prema Femi je lažno i upereno je uspostavljanju veze sa ostalim likovima.

MITAR: Ej, Femo, ej Femo! Teško tebi, teško tebi!
(III,10)

Već tu počinje Mitrov trijumf nad Femom:

MITAR: Znaš šta je, Femo, Vasa neka uzme Evicu, a ti podi za filozofa.
...

MITAR: Zašto? Vidiš kako je lep, kako je odeven i novčan. Sram te budi, šta si počela! Zašto ne raspita najpre ko je on i šta je? Ne verujem da mu i imena znaš.
(III,3)

Druga faza je demaskiranje Sare, opet praćeno "brigom" za Femu:

Moja Femo, stidi se kakvo si društvo izabrala.
(III,11)

Treća faza je napad na pomodarstvo i modu. Zanimljivo je kako Mitar u svojoj strategiji patosa koristi retoričke obrasce, i kojim redosledom. Protiv Ružičića i Sare on koristi *argumentum ad hominem*, degradirajući ih socijalno; potom može da se bavi i apstraktnom analizom problema mode, koristeći kao argumentaciju *communis opinio*; potom se potpuno prepušta ruganju Femi, koristeći *reductio ad absurdum*.

Strategiju patosa valja razumeti u najširem značenju izazivanja emocija kod slušalaca, emocija koje, prirodno, mogu biti raznorodne. Dominanta emocija koju Mitar želi da izazove ne kod Feme, već kod "dece" je zloradost i ruganje. Fema nije publika, već *demonstratio ad oculos* Mitrovog autoriteta. Ruganje Femi, zbog njene bespomoćnosti, ostavlja – umesto poučnog – tugaljiv utisak. Mitar je svojom retoričkom tehnikom pridobio ostale likove, definisao grupu, a protivnike oterao sa poprišta.

Nebojša Romčević

GOVOR U POKONDIRENOJ TIKVI JOVANA STERIJE POPOVIĆA

Summary

The use of language in the plays by Jovan Sterija Popovic reflects the conflict between different cultural models which carry with them specific moral values. The aesthetic function of language is evident in the use of linguistic codes through which the social and the moral status of the characters is fully defined. The struggle to establish a new linguistic code (and with it a new cultural model) is the central motivation of the main characters of his plays, so that it is possible to say that Steria's comic characters can be equated with the language they use. Each of these linguistic codes is related to a certain thematic concern, which all the more emphasizes the impossibility of communication between representatives of different cultural models. In the play *Pokondirena tikva* the classical conflict of interest, as a generator of narration, is partially replaced by misunderstanding, or, more precisely, by the refusal of the characters to communicate.

Only the main character, Fema, is able to establish communication with all cultural models, although she does not belong to any. The very fact that she is not marked by any linguistic code, and that she does not represent any one of the existing cultural models (but is trying to create her own, fantastic) separates her as a character from the (social) reality.

In Sterija's plays, however, the nonexistence of a socio-cultural identity leads to the disappearance of the character, or to what can be termed Fema's 'madness'.

The first thing to be noted is the fact that the relationships in his plays are not psychologically motivated but derived from the position of the characters in the social hierarchy. That means that the relations between the characters are defined from the beginning of the play, and remain relatively stable to the end. There are only two characters who change places, to be more precise exchange places: Fema and Evica.

The spectrum of linguistic sub-codes which the characters use takes two directions. On one hand it serves as the basic tool of characterization, on the other, defining the character as the member of a specific social group, it enables the author to qualify the whole social group as well.

Sterija's significant contribution to srbian drama is the individuation of types from the treasure house of world drama and their transposition into our native dramatic characterology.