

Šenoina *Ljubica*

Šenoina je *Ljubica* napisana 1986. godine, a svoju je (sasvim neuspješnu) praizvedbu doživjela u Zagrebu 26. ožujka 1868. godine u režiji Josipa Freudenreicha. Prelistavajući kritičku literaturu posvećenu tome djelu uočljivo je isticanje njegova značajna prinosa hrvatskoj drami 19. stoljeća. Nikola Batušić tako navodi da je Šenoa svojom *Ljubicom* konačno najavio tematski ulazak hrvatske dramske produkcije u našu građansku obitelj, te ujedno označio početak približavanja komedije i pučkog igrokaza prema jedinstvenoj scenskoj vrsti koja će s Derenčinovom *Ladanjskom opozicijom* svoju završnu kulminaciju doživjeti krajem 19. stoljeća.¹ Autorova kritička orijentacija prema malograđanskoj stvarnosti zagrebačkog urbanog društva, kao i njegova politička usmjerenost (prisutna, doduše, tek u drugom planu pišćeva tematskog interesa) dvije su osnovne osobitosti na temelju kojih se ova komedija izdvaja iz dramske produkcije prošlostoljetnog razdoblja. Njenim se pak najčešćim nedostacima navode njezina kazališna neuvjerljivost, pribjegavanje banalnim scenskim rješenjima i korištenje rekvizitarija zastarjele romantičarske škole na koje se je u svojim kazališno-kritičarskim radovima August Šenoa i sam nemilice obarao.²

¹ Vidi: Batušić, Nikola, *Hrvatska drama 19. Stoljeća*, Split, 1986.

² Nikola Batušić u svojoj studiji *Povijest hrvatskog kazališta*, Zagreb, 1978. Šenoin programatski članak *O hrvatskom kazalištu* objavljen u *Prozoru* 1866. godine drži jednim od najsmionijih manifesta u povijesti hrvatskog glumišta. Analiziravši stanje hrvatskog glumišta toga doba Šenoa se u njemu odlučno obara na njemačku dramatiku 19. stoljeća, na "glupe lakrdije bečke", te zagovara zaokret k francuskoj, talijanskoj i slavenskoj dramskoj književnosti. Vidi i: Batušić, Nikola, *Hrvatska kazališna kritika*, Zagreb, 1971, te Škreb, Zdenko, *August Šenoa, prvi hrvatski romanopisac*, u: *Hrvatska književnost u europskom kontekstu*, Zagreb, 1978.

I Nikola Batušić i Branko Hećimović naglašavaju *Ljubičinu* podvojenost između romantičarskog i realističkog stvaralačkog postupka, te izvrsno uočavaju sociološku i psihološku dimenziju ove komedije.³ Njihove primjedbe na račun dramaturških nedostataka Šenoine komedije usmjerit će moj rad prema njenu konstrukcijskom načelu. Točnije, svoje ću istraživanje usmjeriti prema samome tekstu Šenoine komedije, prema njegovoj strukturi oslanjajući se na teorijska načela Étiennea Souriaua koji u svojoj knjizi *Dvije stotine tisuća dramskih situacija* izdvajanjem pojma *dramske situacije* i interpretacijom njegove strukture i funkcija postavlja, prema mišljenju Guya Michauda, osnove gramatike drame. Definiravši dramsku situaciju kao “*strukturalnu figuru* koja u određenom trenutku radnje obrazuje izvestan *sistem sila*”⁴ Souriau sile koje u dramskoj situaciji djeluju naziva *dramaturgijskim funkcijama* (izdvaja ih svega šest i označava astrološki: Lav - ♋, Sunce - ☉, Zemlja - ♁, Mars - ♀, Vaga - ♎, Mjesec - ☾). Dramaturgijske funkcije definira kao osobito “djelovanje lica u situaciji: njegovu ulogu sile u sistemu sila”⁵, te ističe da različitim permutacijama one mogu sklopiti više od dvije tisuće dramskih situacija pri čemu uvijek različit sklop sila tvori različitu situaciju. Dramska je figura na taj način određena kao strukturalna figura, a sadržajno je ona pojam s dubokim značenjem. Ne ulazeći dublje u eksplikaciju osnovnih osobina Souriauova pojma *dramske situacije*⁶ čini mi se važnim ovom prilikom istaći nekoliko činjenica: među njima svakako je Souriauova tvrdnja da treba strogo razlikovati *dramske funkcije* od *konkretnih lica*, jer jedan se te isti dramski lik u različitim

³Vidi: Hećimović, B., *Hrvatska komediografija od Nalješkovića i Držića do naših dana i Brešana*, u: *Dramaturški triptihon*, Zagreb, 1979.

⁴ Surio, Etjen, *Dvesta hiljada dramskih situacija*, Beograd, 1982, str. 42.

⁵ Surio, nav. dj., str. 54.

⁶ Iscrpu studiju toj problematici posvetio je Vjeran Zuppa, *Uvod u dramaturgiju*, Zagreb, 1995.

dramskim situacijama može rastvoriti u više *funkcijskih jedinica*, tj. nije nužno u svakom trenutku radnje ista sila, dok je svaka dramska situacija uvijek sustav sila. Jer, “ma koliko bio zanimljiv pozorišni svet koji nam se nudi - lica, karakteri, sredina, struktura celine, moralna, psihološka ili društvena atmosfera, nema komada ako između postavljenih elemenata (tu posebno mislimo na grupu lica) ne započne radnja; i ako se ta radnja, koja ih vodi od podizanja zavesa do raspleta, ne zadovoljava time da paralelno upravlja njihovim sudbinama, već ih tako reći na moralnom planu suprotstavlja jedne drugima i postavlja ih, u određenim, odlučujućim, snažnim i patetičnim trenucima, u arhitektonske i dinamičke figure koje čine situacije; a to intenzivno i sjajno prikazivanje i kaledioskopsko ređanje situacija učini jednim od bitnih umetničkih sredstava dela.”⁷

Struktura dramske situacije je, dakle, određena i regulirana dramskim funkcijama, a sile koje djeluju u obliku dramaturgijskih funkcija unutar dramske radnje neovisne su od njene podjele na scene, činove ili sl. Sama je pak situacija (bez obzira mislimo li na *osnovnu - temeljnu situaciju*, tj. na onu koja nastaje iz morfološki različitih kombinacija ili na onu koja predstavlja segment radnje) strukturalna figura, koherentna je i razloživa, te uglavnom zavisi od konfiguracije lica. Osim spomenutog, Souriauovo definiranje dramske situacije kao osnovne analitičke figure nekog dramskog teksta valja nam pojasniti i podatkom da je njeno određenje usko vezano i uz pojam *dramske opruge* (kao sveukupne sile koja određuje napetost situacije i napredovanje radnje) kao svojevrsnog, kao što tvrdi Zuppa, *zategnuća radnje*, kao i činjenicom da je situacija određena “*točkom u sredini*. Jezgrom, gravitacijskim središtem te, mnogo češće, periferijom umjesto granicom.

⁷ Surio, nav. dj., str. 30

Zbog toga je osnovni cilj Souriauove ‘distributivne’ analize *morfem radnje*: najmanja značenjska cjelina unutar situacije. *Dramátion*: točka u sredini.”⁸

Kako je osnovna pretpostavka semioloških istraživanja razloživost nekog teksta na njegove značenjske jedinice, te identificiranje i opis njegovih minimalnih jedinica upravo ovakva određenja dramske situacije⁹ držim poticajnim pri istraživanju dramskog teksta. Određenje situacije neophodno je i stoga što nam dramska situacija daje mogućnost započinjanja analize dramaturgijskih funkcija, te nam u isto vrijeme - kroz ispitivanje odnosa među situacijama - daje mogućnost oslikavanja konstrukcijskog principa komada (semiološko istraživanje u prvoj fazi trebalo bi nas tako odvesti k semantičkom). Tome valja pridodati i činjenicu da ako znamo da je svaka situacija strukturirana radom funkcija, a svaki lik sidrište dramaturgijskih funkcija, kombiniranjem dramskih funkcija svaki lik dobiva svoj dramaturgijski oblik, svoje značenje

Pokušajmo, dakle, definirati prvu dramsku situaciju Šenoine komedije¹⁰ kojom nas pisac uvodi u svijet svoga djela, točnije kojom

⁸ Zuppa, nav. dj., str. 205.

⁹ Koje, po Zuppanovu mišljenju, nisu bez sličnosti s Tesnièreovim istraživanjem strukturalne sintakse. Vidi Zuppa, nav. dj. 206.

¹⁰ Souriauovo određenje prema kojem dramska situacija “*uvijek ima sve*: i proces i aktere i okolnosti.” (Zuppa, nav. dj. 166.), tj. da je svaka situacija “a) dijalogom istkani, b) malim brojem funkcija strukturirani, c) ograničenim sustavom ‘tematskih sila’ napeti, *pogonski iskaz* dramaturgije kao *modus procedendi* dramskog teksta” (Zuppa, nav. dj. str. 205.) valja prema Jansenu nadopuniti definiranjem dramske situacije kao vremenskog intervala u kojem nema nikakve promjene u konfiguraciji lica, odnosno kao cjeline koja kombinira elemente Replike s grupom elemenata Režije (vidi u: Jansen, Sten, *Što je dramska situacija?*, u: Miočinović, Mirjana, *Moderna tumačenja drame*, Beograd, 1981, str. 152-200.) Jansen naime tvrdi da pri podjeli teksta na dramske situacije valja voditi računa o elementima s *demarkativnom ulogom* (uz pomoću kojih se određuju granice među situacijama) koji su, između ostalog, svodljivi na ulaske / izlaske lica i prelazak dijaloških epizoda s jedne grupe lica / jednog dijela dekora na drugu (pri čemu, naravno, manifestacije jednog elementa s

demarkativnom funkcijom mogu varirati). Na taj bi način demarkativna uloga bila povezana s promjenama elemenata koji pripadaju Režiji, ali teorijski nije isključeno da prelazak iz jedne u drugu situaciju u tekstu bude označen putem promjena elemenata koje pripadaju Replici - što možemo pokušati eksplicirati i na primjeru upravo prvih dvaju dramskih situacija u Šenoinoj *Ljubici*.

Slijedimo li Jansenov postupak vidjet ćemo naime da prvi *prizor* Šenoine *Ljubice* ne predstavlja jedinstvenu dramsku situaciju, već je razloživ na tri dramske situacije. Termin *prizor* (točnije ulazak novog lica na scenu koji on sa sobom donosi) ne možemo, dakle, držati elementom s demarkativnom funkcijom, već moramo potražiti druge manifestacije koje su odredile promjenu, prijelaz između susljednih dramskih situacija. O čemu se, dakle, radi? U načelu, kao što tvrdi i Jansen, elementi s demarkativnom ulogom najčešće se nalaze, kao što sam i spomenula, među elementima (ili su vezani uz njih) koji pripadaju Režiji što znači da je demarkativna funkcija najčešće povezana s promjenama u grupi lica ili grupi elemenata koji predstavljaju dio dekora. U slučaju prvih dvaju prizora Šenoine *Ljubice* ne možemo govoriti o prisustvu elemenata s demarkativnom funkcijom u području Režije stoga što se u čitavom prvom prizoru *Ljubice* javlja samo jedno lice - liječnik Đuro Radić koji se, iznoseći svoj monolog, neprestano nalazi u okružju istoga dekora: *Soba u Đure. Pokuštvo je prilično, ali u neredu. Na lijevoj strani stoji pisaći stol, na njem knjige, pisalo, duhan i boca vode. Na desnoj strani divan. Straga do zida ormar, na njem knjige i mrtvačka glava.* (Šenoa, August, *Ljubica*, u: Šenoa, August, *Izabrana djela*, knj. VI, Zagreb, 1963, str. 243.) Ove autorove napomene na osobit nam način pružaju podatke o samom liku Đure Radića, o njegovu ponašanju, statusu (*nered* u sobi sugerira raspoloženje lika, *mrtvačka glava* upućuje nas na njegovo zanimanje i sl.) i slično, točnije one funkcioniraju na isti način kao i lingvistički fenomeni u sklopu Replika, tj. nosioci su funkcije spajanja dramskog aspekta nekog djela. Kretnje kojima se Đuro služi tijekom prvog prizora (npr. šeće se, katkad stane, sve življe ide k stolu i sl.) Šenoa pak koristi u svrhu isticanja psihičkog, emocionalnog raspoloženja lika, i teško da bi nam oni mogli poslužiti kao demarkativni elementi. Moramo stoga napustiti područje Režije i elemente s demarkativnom funkcijom potražiti u području Replika.

Vidjeli smo da Jansen tvrdi kako prelasci iz jedne situacije u drugu mogu doduše pripadati i području Replika - riječ je tada o prelasku jednog niza replika u drugi - no takova bi analiza trebala raspolagati, po njegovu mišljenju, pojmovima koji bi dopuštali da se u okviru kategorije Replike pravi razlika među vrstama replika, za što je pak vrlo teško pronaći teorijsku osnovu. Uz taj je problem vezan i Jansenov pojam Lica kao grupe elemenata koji pripadaju kategoriji Režije, a koji su usko vezani uz elemente Replike na taj način da za svaki element u jednoj od grupa postoji odgovarajući element u drugoj grupi (nezamislivi su, dakle, jedan bez drugoga). "Lice je element koji pripada Režiji: ono se javlja u tekstu uz pomoć lingvističkih znakova (često ličnih imena) kojima se obično daje izvestan distinktivni tipografski vid; u predstavi ono se najčešće javlja uz pomoć živih osoba, mada ponekad i u drugom vidu..." (Jansen, nav. dj. str. 167.) Shodno činjenici da tijekom cijelog prvog prizora Šenoine *Ljubice* nema promjena u konfiguraciji Lica (a u skladu s tvrdnjom da ne može postojati lice bez replike i obratno) kako ćemo onda pojavu *crvenog mirišljivog pisamceta* moći označiti kao element s demarkativnom funkcijom između dvije dramske situacije? Problem proizlazi iz činjenice da upravo spomenuto pismo kojeg liječnik Đuro Radić dobiva od svoje bivše gazdarice gospođice Ljubice Ružičeve u

ovoj sceni nije pročitano od strane same Ljubice Ružičeve - kada bi ga, naime, pročitala ona sama moguće bi bilo tumačiti ga kao jednostavnu izdvojenу repliku koja bi ujedno predstavljala i neko prisutno lice, odnosno koja bi najavila dolazak novog lica, pa shodno tomu (prema Jansenu) i početak nove dramske situacije. No, spomenuto je pismo protumačeno od samog Đure Radića - predstavlja, dakle, dio Replike lica koje ga tumači, te bi ga stoga morali pripisati licu koje ga čita. Ako je ono dio Replike lica koje ga čita ne može biti tumačeno kao element Dekora (kao pojava novog lica) s demarkativnom funkcijom. Ponovno, dakle, moramo napustiti područje Režije i vratiti se području Replike, te pokušati pronaći (dosljednu!) teorijsku osnovu uz pomoću koje je moguće napraviti prelazak iz jednog niza Replika u drugi, odnosno određenu repliku označiti kao element s demarkativnom funkcijom. Ako pri tome kao kriterij za određenje elementa s demarkativnom ulogom uzmemo činjenicu postojanja upitne rečenice (jer to je jedina posebnost po kojoj se ta rečenica izdvaja unutar svoga konteksta) valja nam istaći da je rečenica *Stigne mi crveno mirisavo pisamce u kojem mi nuđa ljubav, ruku i sto tisuća forinti - tko?* (Šenoa, nav. dj., str. 243.) jedna od triju upitnih rečenica koje se javljaju u prve dvije susjedne dramske situacije. Na samom početku teksta, tj. u prvoj situaciji nalazimo rečenicu *Šta su sve faraonske napasti prema ženskom stvoru, koj ti već krsnoga lista pokazati neće?* (Isto), dok u drugoj situaciji imamo rečenicu *A čiji je to jezik, neg od podrtinah krasnoga spola?* (Šenoa, nav. dj., str. 245.) Među njima moguće je ustanoviti određenu razliku - za razliku od ostalih dvaju tipičnih izjavnih rečenica spomenuta Đurova rečenica o crvenom pisamcetu jedina, naime, ne počinje upitnom riječju, već u sintaktičkom smislu predstavlja izjavnu rečenicu na čijem je kraju dodana upitna riječ. Da li je to dovoljan razlog, dovoljno snažna teorijska osnova zbog koje bismo spomenutu repliku trebali držati elementom s demarkativnom funkcijom? Svakako da je moguće prihvatiti takav kriterij, ali ipak mislim da nas takav model raščlambe ne bi doveo do zadovoljavajućeg opisa komada - i to posebice kada bismo ga htjeli sprovesti tijekom cijelog komada. Analiza koja bi imala biti dosljednom (što Jansen navodi kao neophodan uvjet - a što bi, ako bismo slijedili primjer podjele prvih dvaju situacija, u ovakvom slučaju podrazumijevalo sintaktičku analizu) ipak se ne bi mogla pridržavati kriterija vezanih isključivo uz sintaktičku razinu jer moramo znati da se Šenoa u svojoj *Ljubici* uglavnom pridržava postupaka klasične dramaturgije, tj. pojava novog lica ili promjena u dekoru najčešće mu je dovoljna da se određena sekvenca smatra novom scenom, tj. dramskom situacijom u kojoj dolazi do promjene u konfiguraciji lica.

Jansenove primjedbe semantičkoj raščlambi usmjerene su na njenu eventualnu dvoznačnost i proizvoljnost, što je pak moguće prema autorovu mišljenju prevladati insistiranjem na *principu* kao *hipotezi* koja se odnosi na dati tekst, što je i vidljivo iz slijedećeg navoda: "...smatram da je daleko bolje *najpre* ustanoviti opšte i specifične principe raščlanjivanja teksta, nezavisno od mogućih značenja teksta; zatim treba ispitati segmente dobijene na osnovu takvih principa kako bi se videlo mogu li segmenti da budu smatrani i prihvaćeni kao jedinice smisla; ako to nije moguće, treba ponoviti analizu menjajući principe - a nikako samo raščlanjivanje teksta.(...) Ja dakle ne određujem segmente teksta uz pomoć smisla, već uz pomoć prisutnosti / odsutnosti elemenata s demarkativnom funkcijom. Točno je da je taj elemenat određen, ili bar odabran, na početku analize u funkciji 'smisla' teksta, što će reći u funkciji neke ideje o tome što će nam opis otkriti, jer se bez toga on ne bi mogao smatrati zadovoljavajućim opisom teksta. Bitno je međutim da je određen *princip* koji

određuje okolnosti u kojima će se odigrati radnja komada, te ujedno predstavlja njene glavne protagoniste. U osnovi prve dramske situacije naše *Ljubice* spominju se tri lika (koji, napomenimo, nisu svi i fizički prisutni) kao nosioca određenih dramskih funkcija. Njezina formula izgledala ovako: $\Omega \bullet - \odot \odot (\odot) - \underline{\odot} \odot (\odot)$. Pokušajmo ju protumačiti: situacija koju imamo pred sobom sasvim je jednostavna i svodljiva na temu ljubavi - liječnik Đuro Radić i djevojka Milka su zaljubljeni, što znači da u svakom od njih postoji jedna sila, žudnja, ljubav, koja je dinamični faktor, ona je ključ prve situacije. No, kao što tvrdi i Souriau, ljubav je motiv, a ne situacija, vrsta "osnovne fabule u kojoj se suparništvo konkretizuje."¹¹ Prisustvo sile žudnje je bitna činjenica koja obilježava ovu situaciju. Nosioc *točke gledanja* je sam Đuro (te stoga u

važi za ceo opis." (Jansen, nav. dj., str. 198.) Ovakav Jansenov semiološki analitički postupak koji insistira na dosljednoj razložitosti teksta na njegove minimalne jedinice, a koji samo uvjetno prihvaća njihovu značenjsku komponentu držim nedosljednim upravo u pogledu njegova insistiranja na dosljednosti, točnije u njegovu forsiranju stroge provedbe istoznačnog principa raščlambe (što sam pokušala i pokazati na primjeru *Ljubice*). Smatram naime da je takav model po kojem jednom određeni *princip* raščlambe teksta valja važiti za njegov cijeli opis neophodno vratiti njegovu polazištu, tj. Souriauovu određenju dramske situacije kao najmanje značenjske cjeline dramskog teksta. Opće i osobite principe raščlanjivanja teksta naprosto je, naime, nemoguće proizvesti nezavisno od njihovih mogućih značenja, tj. semiološko je izučavanje nemoguće odijeliti od semantičkoga, te se pri raščlambi dramskog teksta na jedinice njegova značenja valja rukovoditi prije svega Souriauovim određenjem dramske situacije kao strukture određene dramskim funkcijama, dok Jansenove teorijske proseedee valja "iskoristiti" kao pomoćne elemente pri raščlambi teksta s ponovnom primjedbom da je upravo spomenuto Souriauovo određenje situacije kao osobitog sistema sila nemoguće ograničiti jednoznačnim, strogo formaliziranim principom analitičke raščlambe. Određenje demarkativnih elemenata može nam poslužiti kao dodatni kriterij pri izučavanju odnosa sila u strukturi dramske situacije koja je, kao što smo već i spomenuli, formalno strukturalna figura, a sadržajno je pojam - kao što tvrdi i Zuppa - s dubokim značenjem. Zaključimo stoga da Jansenov tipično semiološki pristup može na neki način biti prva, a Souriauov semantički druga faza jedne strukturalne analize, jer malo je vjerojatno da se do *temeljne situacije* može doći bez podataka iz manjih jedinica koje su u isto vrijeme i formalne (pa ih možemo, kao što i tvrdi Jansen ograničiti elementima s demarkativnom funkcijom), ali su u isto vrijeme i značenjske (pa je dosljedno provođenje jednog jedinstvenog, istoznačnog principa raščlambe teksta jednostavno nemoguće slijediti).

¹¹ Surio, nav. dj., str. 54.

formuli ove scene njega stavljamo na prvo mjesto), on preuzima ulogu Lava, tj. njegova želja usmjerava čitavu situaciju. On za sebe želi djevojku Milku, te su stoga u njemu spojene dvije dramaturški različite funkcije: Lav (Tematska sila) i Zemlja (Primalac vrijednosti - jer Đuro želi djevojku za sebe samoga). Milka je u isto vrijeme i Sunce, tj. predstavnik Vrijednosti ili Dobra kojeg želi Lav, te Pomoćnik samoga Lava (tj. Mjesec). Milkin otac se pak u ovom funkcionalnom spoju javlja kao Arbitar (Dodjelitelj Dobra, tj. Milke) i kao Pomoćnik Lava (*starac njezin se nije opirao Milka da bude mojom*¹²).

Iz spomenutog je vidljivo da je početna situacija ove komedije zapravo potpuno mirna, u njoj još ne nalazimo nikakvog dramskog sukoba, ona je naprosto ekspozicija u kojoj se izlaže zbivanje za koje možemo pretpostaviti da je trajalo već izvjesno vrijeme. Nosioци svih funkcija nisu fizički prisutni na samoj sceni - Šenoa osnovne sile svoga komada predstavlja kroz Đurin monolog - prisutan je dakle samo nosilac Tematske sile, odnosno Primalac vrijednosti. Uklanjanje određenih sila sa scene (u ovom slučaju same Vrijednosti i Arbitra), vidjet ćemo nešto kasnije, postati će svojevrsnom karakteristikom ovoga teksta i rezultirati će izvjesnim neuvjerljivostima i nedorađenostima njegove dramske strukture.

U drugoj dramskoj situaciji uvođenjem Protivničke sile čiji će nosilac biti Ljubica Ružićeva Šenoa čini određeni pomak, unosi dinamizam na scenu svoje komedije i vodi nas polako k zategnuću dramske radnje. Kroz Đurino spominjanje Ljubice Ružićeve u početnu, dramski neaktivnu situaciju unosi se tako klica razdora i najavljuje se

¹² Šenoa, nav. dj., str. 243.

osnovni sukob samog komada.¹³ Čitanjem povjerljivog pisma dolazi do preokreta dramske radnje, a komično Šenoa počinje postupno graditi na osnovu sudara objektivnih mogućnosti junaka i nove situacije u koju je iznenada stavljen. Formulu te situacije možemo označiti na slijedeći način: $\text{L} \otimes \text{M} - \text{L} \otimes \text{M} - \text{L} \otimes \text{M} - \text{M}$. Očito je, naime, da Đuro i nadalje želi Milku za sebe, ali se ostvarenju njihove ljubavi suprotstavlja Ljubica Ružićeva. Milkin otac kao Arbitar situacije¹⁴ sada poprima ulogu Pomoćnika Protivnika, tj. potaknut spletkama protivnika odbija Đuri dati Milkinu ruku. Tako postavljena situacija potencijalno bi mogla pridati predstavniku Vrijednosti (Milki) najveću dramaturšku ulogu u njenim odnosima prema dinamičkom sukobu između Lava i Protivnika, tj. između ključne težnje i sile koja joj se isprečuje, dok bi funkcija dodjelitelja Dobra (u ovom slučaju oca) u tom slučaju postala u pravom smislu funkcija arbitraže (dodjelitelja sreće ili nesreće). Tako organizirana situacija najavljuje naime tipičnu komediju zapleta kojoj dominira tema braka, no - kao što ćemo i vidjeti već u slijedećoj situaciji - ona u slučaju Šenoina teksta nije realizirana na dramaturški jasan i dosljedan način. Tijekom raspleta radnje Milka, kao nositelj funkcije predstavnika Vrijednosti naprosto nestaje iz fokusa piščeva interesa, njena potencijalna, najavljena dramaturška funkcija blijedi i ustupa mjesto raspršenim, funkcijski nejasnim nositeljima Dobra kojima teži Tematska sila.

¹³ Pisac to čini a putem tradicionalnog i dobro poznatog motiva pisma s neočekivanom viješću, dakle postupkom pri čemu se radnja pokreće, a likovi uznemiruju i mijenjaju nečim što dolazi izvana.

¹⁴ Karakteristično je da se ni jedan ženski lik ove komedije - osim Ljubice Ružićeve - ne javlja kao Arbitar situacije, tj. kao osoba slobodna da odlučuje o svojoj sudbini, o izboru svoga partnera, što je pak odraz vremena i mentaliteta malograđanskog društva u kojem je komedija nastala. Stoga o njima možemo govoriti samo kao o nekoj vrsti pasivnih pomoćnika.

Slijedi treća situacija u kojoj Đuro u funkciji Tematske sile želi povratak *poštenog imena* čemu je suprotstavljena Ljubica Ružićeva koja je svojim *babljim, lajavim jezikom* ocrnila ugled poštena mladića (Milka kao Predstavnik Vrijednosti kojeg želi Lav sada je u drugom planu¹⁵). No, Šenoa poprilično nejasno, kao što sam već i spomenula, definira kretanje sila u ovome prizoru. Postavlja se naime pitanje da li je u ovoj dramskoj situaciji Tematska sila (tj. Lav) i nadalje udvojena, tj. da li Đuro radi sebe samog želi povratiti svoj ugled (u tom bi slučaju formula u kojoj je predstavnik Sunca apstraktan pojam - društveni ugled, a nositelj protivničke sile koja ujedno i odlučuje o Đurinu ugledu je Ljubica Ružićeva bi glasila $\Omega \odot - \odot - \sigma \underline{\Omega}$) ili želi svoj ugled povratiti zbog svoje ljubavi prema Milki (pa ona poprima istovremeno i ulogu Sunca i ulogu Zemlje), te se kao Arbitar javlja njegov (dobar ili loš) društveni ugled kojeg uništava Ljubica Ružićeva (u tom bi pak slučaju vrijedila slijedeća formula: $\Omega - \odot \odot - \underline{\Omega} - \sigma \underline{\Omega}$). Kako se Milkin lik u ovoj situaciji zapravo uopće ne spominje mislim da bi bilo ispravnije i nadalje Đuru odrediti dvama funkcijama: Lavom i Zemljom (on i nadalje želi za samoga sebe), dok je predstavnik Vrijednosti već spomenuti društveni ugled, tj. apstraktan pojam nesvodljiv na neko određeno fizičko lice. Na mjestu Protivnika je i nadalje Ružićeva, koja je u isto vrijeme i Arbitar situacije, tj. sila u čijim je rukama mogućnost dodjele Dobra koje želi Lav.¹⁶ Valja napomenuti da pojam društvenog ugleda u svojstvu predstavnika Vrijednosti u ovoj sceni ne doživljava svoje scensko

¹⁵ Vidljivo je to iz slijedećeg navoda: *Nu da je samo radi djevojke - to bi se već izravnalo! - al ime, moje pošteno ime - u to da bar ženska napast nije dirnula!* (Šenoa, nav. dj., str. 244.)

¹⁶ Situacija u kojoj funkcija Arbitra biva udvojena (tj. kada neki lik u isto vrijeme ima i ulogu Dodjelitelja dobra i neku od ostalih važnih funkcija: Protivnika i Tematske sile) po Souriau je potencijalno vrlo uspjela zbog svoje asimetričnosti, polariziranja sistemom “zavrtanja” sila, odnosno zbog decentrirajućeg principa kojeg u sebi nosi.

otjelotvorenje. Njega će Šenoa (gotovo usputno) oživjeti na dva načina u svojoj komediji: putem lika Paunovićke (koja širi glasine o mladom liječniku), odnosno putem scenskog rekvizita na samome kraju *Ljubice*. Pod scenskim rekvizitom podrazumijevam pismo koje će Ljubica Ružićeva, na Đurin nalog, *ocu moje Milke pisati da su sve vaše laži klevete proti mene bile*.¹⁷

I ova situacija, kao i prethodne dvije, samo pretpostavlja nosioce osnovnih sila koje pokreću radnju komada. Naime, kao što sam već i spomenula, na sceni je prisutan samo Đuro Radić kao nosilac sile Lava i Zemlje, dok se sve ostale sile fizički privremeno nalaze izvan same scene. Nosioći nekih od njih (kao npr. Milka i njen otac) zauvijek će biti odsutni iz dramskog makrokozmosa ovog komada, o društvenom ugled kao predstavniku Vrijednosti bilo je netom već spomena, dok je funkcija Protivnika (Ljubica Ružićeva) samo privremeno odsutna, zasada je u drugom planu komedije. Takvim načinom organiziranja prvog prizora svoga teksta (jer su upravo spomenute situacije dijelovi prvog prizora) Šenoa polako uvlači čitatelja u dvije osnovne tematske smjernice svoga djela: ljubavnu tematiku i zaokupljenost malograđanskom stvarnošću svoga vremena. Stavljanjem u prvi plan nosioca funkcije Lava i Zemlje kao jedinog prisutnog lica na sceni komedije ojačana je usmjerenost točke njegova gledanja, čime pisac ujedno i potencira položaj i značenje toga lika kao nosioca moralne dimenzije dramskoga svijeta svoje *Ljubice*.

Dramske situacije koje slijede (a čija izmjena uglavnom ovisi o dolascima / odlascima likova drame ili o promjeni dekora) unijeti će novi raspored sila u Šenoino djelo. Komično u njima autor ostvaruje uglavnom uvriježenim sredstvima i postupcima, kao što su paralelizmi,

¹⁷ Šenoa, nav. dj., str. 300.

zamršeni odnosi likova, zamjena osoba i dvosmislene situacije, a kao izvor komike poslužit će piscu i jezik. Uz pomoću jezika August Šenoa se prepušta igrama riječi koje najčešće proistječu iz tipoloških oznaka lica, pri čemu upotrebljava i jezični kontrast koji polučuje suprotstavljajući književnu štokavštinu zagrebačkoj kajkavštini¹⁸ ili latinskim frazama.¹⁹ Uz jezičnu komiku u dijalozima tu su, nažalost, sve prisutniji deklarativni oblici ideja pokretačica fabule i scenske radnje, te stoga Šenoina umješnost, kao i njegov osjećaj za pulsiranje dijaloga zatajuje pod teretom različitih asocijacija i moralizatorske retorike kojom pisac neprestano upućuje na društvene i političke pojave svoga vremena.

Četvrtom situacijom Šenoa tako uvodi paralelnu radnju u svijet svoga djela. Ljubavna tematika koja se nalazi u osnovi umetnutih radnji koje slijede pruža mu postojani fabularni oslonac za topose klasične i tradicionalne komedije situacije kao što su npr. savladavanje prepreka koje stoje na putu mladih zaljubljenika (u Vlatkovu slučaju to je novac, a u Markovu odlazak u vojsku). Takvim je načinom definirana i tipizacija lica, te ujedno najavljen i svojevrsan žanrovski sinkretizam ovog djela koji se očituje u mješavini postupaka klasične komedije s elementima građanske komedije i pučkog igrokaza (u smislu portretiranja likova iz puka).

Đuro u situacijama koje slijede poprima novu funkciju - postaje pomagačem ljubavne želje mladog pjesnika Vlatka Cvjetinića²⁰ koji za

¹⁸ Vidljivo je to ponajbolje iz dijaloga Đure i Marka u šestom prizoru.

¹⁹ Vidi npr. *To je dakle sve - sve? Nov ideal! - u tom grmu zec leži! Ha, ha, ha. Gratulator, amice gratulator. Nov ideal! - molim te, reci koliko si ih metnuo cum devotione ad acta, otkad smo zadnji put kod "Purana" pili?* (Šenoa, nav. dj. str. 247.)

²⁰ Ocrtavajući Vlatkov lik Šenoa se služi postupcima tzv. profesionalne komike, tj. isticanjem, kako bi rekao Bergson, *profesionalne okorjelosti* (vidi: Bergson, Henri, *Smijeh - o značenju komičnog*, Zagreb, 1987, str. 114.) u čijim je okvirima Vlatko zarobljen, što možemo i vidjeti iz naredne Đurove replike: *Ali vi, nesretnici, vi si stvarate svijet u Vilinim dvorih na grani od oblaka: vi si stvarate ideal komu po duši ni*

sebe želi djevojku Ljubicu. Ljubica, doduše, voli Vlatka (ona je i nosilac Dobra i Pomoćnik Lava), ali se kao prepreka njihovu braku javlja novac - apstraktan pojam kojeg pisac "realizira" kroz lik Ljubičina oca. Otac je, dakle, Protivnik, ali i Arbitar situacije. Formula glasi: $\mathbb{C}(\partial) - \partial \mathbb{O} - \mathbb{O}(\partial) - \mathbb{O} \underline{\mathbb{O}}$.

Sličnu situaciju naći ćemo ponovno nešto kasnije, tj. u trenutku kada će se na sceni ove drame pojaviti Marko Uzorinac, krznar iz Koprivnice koji se želi oženiti Jelicom (služavkom Ljubice Ružićeve), no kao Protivnik u ostvarenju njegove želje javlja se *zapovijed da mora u soldate*. Đuru je, dakle, ponovno dodijeljena uloga pomoćnika Lava (tj. Marka).

Sve do devetog prizora prvog čina svoje komedije (kada će se *kut gledanja* naglo promijeniti) Šenoa umeće, varira tri paralelne radnje koje su uglavnom svodljive na temu ljubavi između dvoje mladih, na prepreke koje pred njima iskrsavaju uslijed zlih jezika, materijalnog stanja ili zbog poziva u vojsku. Sličnost spomenutih situacija proizlazi i iz činjenice da se na sceni uvijek pojavljuju nosioci tematske sile, sile žudnje i ljubavi, dok su nosioci ostalih funkcija fizički neprisutni (o njima nešto više doznajemo preko izjava onih koji žude *za sebe*). Šenoa, dakle, više puta ponavlja gotovo identične situacije. Odnos Đure - Milke, odnosno Marka i Jelice pri tome je tipičan simetričan odnos klasične komedije u kojem su u prvoj grupi gospodari, a u drugoj sluge. Zašto ovaj Šenoin postupak ipak ne možemo nazvati klasičnim? Upravo stoga što August Šenoa za razliku od pisaca klasične komedije nije dosljedno iskoristio spomenuti

*anđeo, po tijelu ni medicejska Venera ravna nije. Pa jer takova čuda na zemlji ne ima, bit će vam personifikacija ideala prva crnooka đavolica, (s) kojom ste u streljani **tremblant** il u branju zaloge igrali. A kad svoju zvijezdu prethodnicu stanete motriti zdravim okom bez hiperboličkih očalah, onda tek vidite, kako da je žalosna pjesnička psihologija **in rebus amatoriis**...* (Šenoa, nav. dj., str. 247)

postupak koji podrazumijeva da “svaka od tih ličnosti predstavlja određenu silu, usmjerenu u određenom pravcu, a budući da se te sile, čiji je pravac stalan, nužno međusobno raspoređuju na isti način, ponavlja se ista situacija.”²¹ On ne samo da nije jasno definirao sile koje usmjeravaju radnju (što smo već i vidjeli u primjeru Đure), već je i nosioce određenih funkcija odstranio sa scene (Milku posvema, dok se Marko javlja samo u jednom prizoru ove komedije). Na taj je način isključio mogućnost gradnje komičnih situacija na temelju klasičnog komediografskog postupka ponavljanja, koji upravo svojom mehaničnom reverzibilnošću sklopa radnji nudi bogato izvorište smijeha i razonode.

Situacija u kojoj se javljaju Vlatko i Ljubica utkana je pak u radnju komada s drugačijom svrhom. Uz njenu pomoć najavljen je motiv zamjene osoba, te u sazvučju sa situacijom u kojoj na scenu stupa lik Luja Biberovića²² (koji činom ustupanja pisama Ljubice Ružićeve preuzima na sebe ulogu Đurina Pomoćnika) napokon otvara put k temeljnoj dramskoj situaciji Šenoina komada u kojoj je Đuro ocrtan kao lik željan osvete nad svojim protivnikom - Ljubicom Ružićevom (koja ujedno predstavlja i inkarnaciju svih malograđanskih nakaznosti) pri čemu mu kao sredstvo, Pomoć pri toj osveti služi upravo zabuna proizišla iz imena Predmeta Vlatkove ljubavi. Šenoa, dakle, razvija radnju svoje komedije u potpuno neočekivanom smjeru od početnoga, te ocrtava Đuru kao lik čiji predmet žudnje nije više u tolikoj mjeri mlada žena, već žudnja za osvetom i povratom društvenog ugleda. Činjenica pak da je Ljubica Ružićeva ocrtana kao simbol svih malograđanskih poroka

²¹ Bergson, nav. dj., str. 64.

²² Upravo na primjeru Biberovićeve imena (a nešto kasnije u slučaju Paunovićke, te naravno i Cvjetinića i Uzorinca) ocrtava se piščeva težnja za karikaturnim predočavanjem lica. Sva spomenuta lica obilježena su, naime, nadjenutim imenom kao svojevrsnom *maskom*. (Vidi: Tomaševski, B.V. *Teorija književnosti*, Beograd, 1972, str. 219 - 223.)

usmjerit će početno najavljenju komediju ljubavi k građanskoj tematici, točnije - kako je i ustvrdio Nikola Batušić, prema borbi “protiv zagrebačke građanske gluposti i političkog oportunizma.”²³ Pridodajmo da tako organiziran komični zaplet tijekom razvoja radnje (a putem uvođenja, prije svega, lika mešetara Grahovca) zadobiva i biljeg sukoba društvenih slojeva, te shodno tomu i svojevrsne socijalne pedagogike. Već u odnosu Vlatka i djevojke mu Ljubice novac, naime, preuzima ulogu intriganta, a satirički se odnos prema pojavama društvene sredine kasnije (posebno u drugom činu komedije) ocrtava kroz karikirani prikaz pripadnika tzv. povlaštenih klasa koji su gotovo groteskni po mehanizmu svoje gluposti, parazitstva, proroka moći i materijalnog blagostanja. Najvažniji je predstavnik spomenutih pripadnika svakako Ljubica Ruževića čije pojavljivanje u devetom prizoru potpuno mijenja *kut gledanja* ove komedije. Kroz posljednja četiri prizora prvoga čina svoje komedije ona će se pojaviti kao nosilac funkcije Lava i Zemlje, predmet njene žudnje biti će mladi Vlatko, dok će se (nehotice, naravno, i pod prisilom gazdarice) kao Pomoćnik Lava javiti na sceni lik mlade sluškinje Jelice. Stavljajući tako Ružićevu u središte svoga interesa Šenoa pokazuje svu njenu zaludenost i opsesiju dvama porocima: novcem i mladićima.

Promatrajući način na koji su ustrojene dramske situacije, odnosno raspoređene dramske silnice ovoga djela ne možemo ne prisjetiti se tvrdnje Northopa Frya po kome “dramska komedija (...) osobito je ustrajala u svojim strukturalnim načelima i tipskim likovima.”²⁴ Znamo da Fry razlikuje četiri tipa komičnih likova: *alazon* ili varalica, *eiron* ili samopotcjenitelj, *bomoloches* ili lakrdijaš i *agroikos* ili neotesanac, a mi

²³ Batušić, N., *Hrvatska drama...*, str. 217.

²⁴ Frye, Northrop, *Anatomija kritike*, Zagreb, 1979, str. 186.

ih ovom prilikom spominjemo stoga što držimo da su crte ovih klasičnih tipova prisutni i u Šenoinoj komediji. Ljubica Ružićeva je po toj podjeli *alazon*, ženski spoj dvojice *senexa* iz komedije *dell'arte*, Pantalonea i Kapetana, odnosno trgovca i vojnika, točnije novca i vlasti. I za nju, kao i za spomenuti tip općenito, karakteristično je da u ostvarivanju svojih ambicija i želja uvijek nailaze na prepreke, ali i sama predstavlja prepreku u odnosu na stremljenja drugih likova u komediji. Ružićeva se (kao i njen “dvojnik” - mešetar Grahovac) bavi raznim novčanim špekulacijama i predstavlja na neki način dvije temeljne vrijednosti građanskog društva: novac, te vlast koja iz posjedovanja novca proistječe. Svojevrsnim zaštitnim znakom ovog tipa je i isticanje njihovih moralnih i etičkih negativnosti koji ujedno predstavljaju i izvor njihove komičnosti. Ta osobita *maska* nadasve je poročna, amoralna i zastupa izrazito negativne principe, njen je odnos prema prisutnima surov, netolerantan, ona je statična i završena, ne razvija se tijekom radnje komedije, već ju pisac postupno osvjetljava dovođenjem u paradoksalne situacije kroz koje će se najefektnije i najkomičnije iskazati njeni “negativni principi”. Taj je postupak identičan s dramaturškim postulatima komedije *dell'arte* koji svojom komičnom opsesijom novcem i ljubavi prema mladićima izaziva - kako bi rekao Bergson - osobiti dojam ukočenosti, automatizirajuće krutosti.

Nasuprot Ljubice Ružićeve stoji lik Đure Radića kojeg bi, prema Fryeovoj formuli, mogli svrstati u skupinu *eirona* kojima je “povjereno smišljanje nauma što dovode do junakove pobjede”²⁵. Ta dva lika pisac stavlja u crno-bijelu opoziciju što je vidljivo ne samo iz tematskog sloja komedije, već i iz korištenja osobitog postupka gradnje teksta - jedino je

²⁵ Frye, nav. dj., str. 105.

tim likovima u ovoj komediji, naime, dodijeljena funkciju nosioca *kuta gledanja*.

Ulogu *pharmakosa*, tj. lika koji ima ulogu žrtvenog janjeta ili slučajno izabrane žrtve preuzima Vlatko. Iz komedije *dell'arte* preuzeta je i važna maska sluškinje - Jelice koja piscu služi (osim za doduše najavljenju, ali i dramaturški nerazrađenu i blijedu ljubavnu igru *zannija*) uglavnom za razvijanje zapleta (najavljivanje posjetilaca, čitanje pisama, služenje ukućana i sl.). U Šenoa je maska sluškinje nažalost samo blijedi odbljesak tipskog lika neobično popularnog u staroj komediji (što se još snažnije ocrtava u primjerima ostalih slugu koji se javljaju na sceni ove komedije, kao što su: Janko, Jurić i Benčićev sluga). U *Ljubici* nalazimo i tipove lakrdijaša, *bomolochosa* - "one kojih je funkcija povećati ugođaj svetkovine više nego pridonjeti zapletu."²⁶ Glavnim predstavnikom ove maske mogli bismo nazvati Paunovićku, ali i većinu sudionika koje susrećemo na prijemu gospođe Ružićeve: među njima svakako se izdvaja činovnik Vuić koji se izražava pomodnim floskulama salonske konverzacije dok zavodi zagrebačku gospođicu. Upravo spomenuti, sporedni likovi svojim dijalozima punim staleških pretenzija i predrasuda ističu vezanost *Ljubice* uz zagrebačku sredinu, te time doprinose atmosferizaciji samo radnje.

U prvom činu svoje *Ljubice* August Šenoa, kao što smo mogli i primijetiti, postupno formira glavne protagoniste, a postupkom mijenjanja kuta gledanja konfrontira dva lika: Đuru i Lubicu Ružićevu pretvarajući ih u nosioce dvaju dijametralno suprotnih moralnih, etičkih, socijalnih vrijednosti. Od drugog čina nadalje razvija komediju situacije i radnju uglavnom koncentrira na nizu sporednih motiva (posebice u trećem činu, točnije u prizorima u kojima se opisuje atmosfera domjenka

²⁶ Fraye, nav. dj., 199.

u stanu Ljubice Ružićeve) kojima dočarava propast glavne junakinje koja, na kraju, postaje žrtvom vlastite spletke. Prevaga situacijskih motiva dovodi pri kraju do preuranjene kulminacije (Ljubica Ružićeva na proslavi povodom svoga vjenčanja s Vlatkom dobiva Vlatkovu pozivnicu na njegovo vjenčanje s mladom Ljubicom Benčićevom). Šenoa je prisiljen stoga na svojevrsno popuštanje intenziteta i ritma²⁷ uvođenjem zaboravljene i zanemarene polazne dosjetke svoje komedije o postojanju dvaju Ljubica čime produžuje sam kraj komedije i uvodi još jednu kulminaciju (suočava Đuru i Ljubicu Ružićevu, otkriva Đurinu spletku) kojom pokušava opravdati početne motivacijske sklopove svoga djela. Zaustavljanje i usporavanje ritma najbolje se očituje ponovnim uvođenjem s početka komedije spomenutih likova (Ljubice Benčićeve i njenog oca), dakle opet u smjeru komedije ljubavi, a sve na užtrb karikiranog oslikavanja malograđanskih odnosa, tj. društvene kritike svoga vremena.

Usporedimo li dakle različite dramske situacije ove komedije i njihove međusobne odnose s njenom temeljnom situacijom koja nastaje iz njihovih morfoloških kombinacija možemo doći do zaključka da je konstrukcijski princip ovoga djela poprilično nedosljedan. Ako temeljnu situaciju označimo, kao što smo već i spomenuli, na slijedeći način: $\odot \bullet$ - $\odot$ - $\odot(\odot)$ - $\odot \odot$, tj. kao situaciju u kojoj se kao nosilac Tematske sile i zvijezde Primaoca javlja Đuro koji želi povratiti društveni ugled (kao predstavnika Vrijednosti) pri čemu mu se kao Pomoćnik pridružuje naivni intelektualac-pjesnik Vlatko Cvjetinić, a kao Protivnik i ujedno Arbitar situacije Ljubica Ružićeva možemo uvidjeti da je pri strukturiranju rada funkcija u nizu situacija svoje komedije pisac učinio poprilično vrlo očiglednih propusta, što se je odrazilo i na značenjski

²⁷ Vidi: Šenoa, nav. dj. - čin treći, prizor 8, 9, 10.

plan ove komedije. Pogledajmo samo lik liječnika Đure Radića - tijekom razvoja dramske radnje on će poprimati različite funkcije: u početku će biti oslikan kao Lavovska sila koja pod teretom ljubavne žudnje za sebe želi predmet svoje ljubavi, mladu Milku (preuzima stoga i funkciju Zemlje). Postupno on gubi spomenute osobine (a Lav i Sunce, ljubav i predmet ljubavi se u ovom komadu nigdje ne susreću i suočavaju, pa trenutak u kojem Ljubica Ružićeva piše pismo Milkinu ocu djeluje gotovo nepotreban i suvišan), te njegov predmet žudnje postaje povrat narušena ugleda; potom on postaje Pomoćnikom drugih Tematskih sila (među njima je svakako najvažnija njegova uloga Pomoćnika Predmeta protivnikove žudnje), a pri samom kraju poprima i ulogu Arbitra (preuzimanjem funkcije Arbitra Đuro napokon postaje gospodarom svoje, ali i tuđih sudbina). Jedno od svakako najlošijih rješenja u ovom komadu jest i činjenica da sve do samoga kraja Đuro i Ljubica Ružićeva nigdje nisu stavljeni u direktan, dinamičan suparnički odnos, već svoje suparništvo realiziraju putem umetnutog odnosa Vlatka i Ljubice Ružićeve. Prisustvo Đure Radića, njegova odlučujuća uloga u takovom sustavu sila riješena je od strane pisca u drugome činu na scenski neuvjerljiv način korištenjem kojeg Radić skriven pod krinolinom i tobože neprimjećen komentira scensko zbivanje (osim spomenutog Šenoa se i nepotrebno koristi stereotipnim postupcima komentiranja radnje u lice publici i govorenjem *à part*). Činjenica da je mladi liječnik tijekom cijele *Ljubice* oslikan kao nosilac sile žudnje, ali i kao Dobitnik onoga za čime žudi (pri čemu, opet ponavljam, Predmet žudnje nije jasno izdiferenciran) ograničava i otupljuje satiričku oštricu prema kojoj je Šenoa uputio svoj komad. U svezi toga Batušić izvrsno ocjenjuje da je “u želji za istinom Šenoa (...) mjestimice ne samo polemički nesmiljen već i odveć privatan, te se približava granici koja ga ne razdvaja od

povremenog scenskog pamfletizma. (a njegov, op. A.C.M.) prodor u zakulisni svijet gramzljivih novčara i naivno-idealiziranih intelektualaca tek izdaleka poprima sličnost s teškim i načelnim balzakovskim obračunima ili pak genijalnom gogoljevskom karikaturalnošću”.²⁸

Uspostavljanje pak ravnoteže i vraćanje na normalnu liniju izvedeno u stilu sretnog vjenčanja na kraju same *Ljubice*, vraćanje na najavljene, ali neuvjerljivo razrađene tematske smjernice ublažuje ironičnu funkciju ove komedije iskazanu kroz realistički prikaz lica zagrebačke malograđanske sredine (posebno, kao što je primijetio i Hećimović, mešetara Grabovca, Paunovićke i Luja Biberovića²⁹). Stoga možemo zaključiti da je tematski potencijal ovog teksta narušen žanrovski heterogenim, neuvjerljivim, naivnim i nedosljednim konstrukcijskim postupcima, što je imalo i za posljedicu stvaranje komedije difuzna ironična naboja čiji primarno satirički cilj nije postigao svoj potpuni učinak, niti je uspio zadobiti univerzalniji i uvjerljiviji karakter. Napisana s namjerom da scenski djelotvornom kritikom ponizi, prije svega, naopakosti suvremenog malograđanskog društvenog poretka ova komedija nije uspjela izgraditi jasnu svijest o svojim temeljnim funkcijskim silnicama i dramaturgijskim oblicima te stoga ovaj njen prikaz možemo završiti pronicljivom tvrdnjom Nikole Batušića koji ističe “Šenoina su lica doduše inicijalno posve realnih značajeva, spretno izabrana unutar maloga zagrebačkoga urbanog prostora te su po tim temeljnim obilježjima sposobna za scenski život. No u času dolaska na

²⁸ Batušić, N., nav. dj., str. 217.

²⁹ Hećimović ističe slijedeće: “Šenoa se u **Ljubici** okušao i kao komediograf ostvarujući dijalošku ilustraciju zagrebačkog društva obilato protkanu raznovrsnim prepoznatljivim motivima i detaljima iz svakodnevnog života, kao što su to, primjerice, povezani motivi o mogućnostima oslobođanja od služenja vojske ili usputno raspredanje o domaćoj komediji i gostovanju talijanskih pjevača, o doušnicima, stekliškom pisanju i o trenutnoj modi, nerijetko ovisnoj, kad su u pitanju muškarci, o nacionalnim i političkim uvjerenjima.” (Hećimović, B., nav. dj., str. 42.)

pozornicu, ona ne nude više od vlastitih psiholoških i socioloških dimenzija, jer im pisac nije ucijepio prijeko potrebne dramaturške kvalitete i mogućnost uspostave međusobnih scenskih odnosa. Ne znajući ih učiniti kazališno uvjerljivima, Šenoa je morao pribjeći trivijalnim rješenjima u okviru prividnih shema (dugi monolozi, banalni zapleti zabune, obraćanje gledateljima), nasljeđujući time onakav scenski mehanizam što ga je inače, u vlastitim kritikama, htio zauvijek odagnati iz hrvatskog glumišta.”³⁰

³⁰ Batušić, N., nav. dj., str. 216 -217.