

УЛОГА У „СВЕТУ“, „СВЕТ“ У УЛОЗИ: ГРАЂАНСКЕ ДРАМЕ БРАНИСЛАВА НУШИЋА

У раду се истражују облици грађанске културе у драмама *Тако је морало бити*, *Пучина*, *Свет*, *Иза божјих леђа* и *Јесења киша*. Испитује се утицај јавности/колектива на друштвене односе, ликове и њихове радње, ситуационе изборе, на (не)прихватање друштвене улоге. Колектив намеће разнородне улоге појединцима, ограничавајући њихову слободу и усмеравајући одлуке, намере. Стога ће бити размотрени облици лудичке интеракције и значај простора за радњу.

Кључне речи: Бранислав Нушић, грађанска драма, култура, улога, јавно, приватно

1.0. Проблем „света“, односно доминације колектива/јавности над појединцем у граду подједнако је привлачио Бранислава Нушића поред феномена власти, политике, протекције, каријеризма и новца. Пренос гласина, оговарање, уплитање у просторе приватности, интиму појединца, породице, важан је покретач ситуационих односа и у комедијама и у драмама. Грађанске драме реалистичке поетике (*Тако је морало бити*, 1900; *Пучина*, 1901; *Свет*, 1906) и натуралистичке стилске оријентације (*Иза божјих леђа*, 1909; *Јесења киша*, 1909²) театрализују границе јавне и приватне слободе, као и сумње, проблеме, недоумице Београђана на почетку 20. века под утицајем процеса модернизације (прилагођавање новој друштвеној етици). Театрализовање културних модела условљено је и поетиком реалистичких и натуралистичких драма, односно драма под утицајем неокласичне драматургије и драма отвореног типа, фрагментаризоване радње.³

¹ sasa.pejic@yahoo.com

² Драма *Јесења киша* написана је 1907. године, али је играна две године касније. Објављена је тек 1980. године.

³ О поетици Нушићевих грађанских драма видети: Пејчић, 2015.

1.1. У истраживању српске градске културе и поетике града погрешно је претежно се ослањати на социолошке, етнолошке, историјске студије западноевропских аутора јер су њихови увиди, резултати настали на другачијем културном материјалу. Свакако се не могу заобићи, морају консултовати, али само у делу јаснијег погледа на српску градску културу, односно на развијање младог грађанства под утицајем средњоевропске и западноевропске културне традиције. Такође, друга опасност вреба од поједностављивања опозиција старо-ново и приватно-јавно, као и од, на шта је давно скренуо пажњу Новица Петковић, пристрасности у тумачењу одређених културних модела (2009:7). Мора се водити рачуна, кад је реч о одређеном културном феномену, најпре о идеолошкој, затим и о поетичкој визири аутора који моделује фикционални свет, а уједно и о културноисторијском контексту, у овом случају, српске, и уже посматрано, београдске средине. Жеља за напретком, усавршавањем, образовањем, отменошћу, не може се само негативно означити као покондиреност/помодарство, а да се губи из вида и тежња ка еманципацији, напретку, усавршавању. Поред тога, урбаност није само одређена простором (град), већ најпре концепцијом лика, као носиоцем културног, образовног, цивилизацијског напретка.⁴

1.2. Овде се може дати преглед културних струјања у обликовању модерног (бео)градског живота полазећи од фикционалних светова драма, имајући у виду и приповедну књижевност на преласку из 19. у 20. век⁵.

Убрзани токови модернизације оставили су трага на породици као основној ћелији патријархалне заједнице у условима градског живота⁶, што пресудно обликује светове Нушићевих грађанских драма, нарочито трагизам јунака заплета. Напуштање традиционалног патријархата ишло је преко прилагођавања савременим друштвеним односима, инспирисаним и позитивистичким, материјалистичким сазнањима (еманципација жена, сумња у религију, превредновање традиционалне етике)⁷, поред

⁴ Више о поетизацији урбане културе, теоријском моделу: Пејчић, 2014: 74–77

⁵ Јован Деретић прецизно уопштава основне правце развоја српске културе почетком 20. века: „Почетком века модернистичке тежње код нас су се испољиле у европеизму, естетизму, индивидуализму. Али упоредо с њима деловале су супротне традиције, наслеђене из XIX века – традиционализам, социјални и морални утилитаризам, национализам.“ (2013: 301–302).

⁶ „Крајем 19.сталећа у српском грађанском друштву било је уграђено схватање о подељеним мушким и женским сферама и родним улогама, посебним физиологијама и психолошким и интелектуалним различитостима, преузетим из европске литературе, и уклопљено у постојећу патријархалну матрицу.“ (Ристовић, 2011:422)

⁷ Поред Нушићевих драма, овим проблемима бавили су се нарочито српски приповедачи (Лазаревић, Матавуљ, Ранковић, Вукићевић, Ускоковић).

значајнијег уплива хедонистичких побуда и наметнутог каријеризма. Театрализује се формирање градског морала где је од традиционалне патријархалности преживела моћ колектива, односно доминација јавности/света над појединцем. Слобода јединке је ограничена, спутана мишљењем и судом јавности. Гласине, оговарања пресудно утичу на радњу, провоцирајући жеље, намере, одлуке главних јунака.

„Терор света“, односно потреба за контролом и увидом у све, како је тврдио Р. Константиновић (2006:16–17), може се само метафорички негативно одредити. Наиме, у драми, ситуације, заплети, преусмеравају се кршењем обичајне норме, етике, што је често сродно кодификованој обичајној формули „не ваља се“. Зато, кад је реч о хетерогеној градској култури (београдски округ), насталој под утицајем оријенталне културе преко дошљака, али и хришћанско-византијске, и цинцарске утицајем трговачког еснафа, мора се посебно рачунати са извесном кодификованом мрежом забрана. Човек као друштвено биће неминовно је упућен на друге, другачије од себе, али опет сличне себи обавезујућом етиком дате средине. Грађанин, Београђанин из друге половине 19. и почетка 20. века, а може се овде укључити и међуратно раздобље, потврђује свој идентитет учешћем у заједници, друштвеном животу, различитим (хуманим) организацијама (код Нушића су то редовно хумористички интонирани одбори жена). Затварање, самоизолација није по себи осуђујућа, али прелазак у другу крајност (*Свет*), указује на немоћ појединца да се прилагоди, успостави границе јавног и приватног. У том превладавању наслеђеног оријенталног модела, упијеног хришћанско-византијског, и утицаја цинцарске културе, и са друге стране тежње да се приклони савременим цивилизацијским токовима (утицај западноевропске и средњоевропске културе), треба сагледавати и тумачити особености фикционалног света (Још је Стерија комедијом *Београд некад и сад* указао на неразумевање нових, па и помодних обичаја, страних утицаја). При свему, пажња треба бити усмерена на проучавања књижевна дела, извесне идеолошке позиције аутора који обликује посредовани фикционални свет.

2.0. Култура колектива, која преживљава токове друштвене еманципације, опстаје и у модерном добу, у основи је ригидни контролор појединца као и у патријархално-херојској и патријархално-сеоској заједници. С том разликом што су, услед вишка слободног времена (доколица, забаве) оговарања, али и заинтересованост за свакодневицу, присутнија у граду и паланкама. Отуда друштвене улоге, наметнута глума, воде јединку ка сукобу, и имплицирају унутрашње конфликте уколико покуша да се избори за самосталност. „Свет“ се потврђује тада као режисер по-

родичних представа (позориште у животу), регулишући међуљудске односе, нарочито брачне (глума пред светом/јавношћу). Маске које користе Нушићеви ликови, на граници лудистичког поигравања, у грађанским драмама у функцији су маркирања друштвеног статуса. Реалистичким драмама посебно је наглашена та сталешка подељеност. Дrame *Тако је морало бити*, *Пучина* театрализују чиновнички друштвени слој који новцем, браком, каријером настоји да обезбеди углед у граду. Знаци друштвене позиције обележени су професионалним улогама и местом седења на јавним скуповима (приједи, славе, прославе, одбори, балови), па се професионална сфера одражавала на неслужбену хијерархијом чиновничтва (вишим чиновницима припадају веће привилегије на јавним окупљањима). Управо немирење са нижим чиновничким положајем свога мужа Владимира, Јованку води ка брачној превари, а у ствари облику проституције (*Пучина*).

У Нушићевим реалистичким драмама грађански свет далеко је од западноевропског кад се посматра однос појединац – друштво/колектив/јавност, што и даље угрожава, сужава слободу грађанина, његову приватност. С друге стране, окретање од знакова, елемената оријенталне културе ка средњоевропској и западноевропској, обележено је знацима појавности (одећа, ентеријер, манири, стилизована лексика, непосреднији начин комуникације), али и односима у породици (муж-жена, родитељи-деца). Преузети/присвојени појавни знаци урбанизације, социо-културне модернизације, театрализовани су и у комедијама и драмама као девијантни. Проблематизовањем родних улога, односно слабљењем позиције мушкараца у породици науштуб раскалашне слободе жена (*Тако је морало бити*, *Иза божјих леђа*, *Јесења киша*), театрализовано је као главни узрок трагичности ликова и пропасти породице. Фигура оца породице није више неприкосновена, саобразна традиционалној патријархалној заједници. Што је очигледније у вишем, еманципованијем, друштвеном слоју, за разлику од нижег занатлијског сталежа (Сима месар, *Иза божјих леђа*). Стога улогу неумољивог надзорника јавног и приватног живота семантички преузима „свет“.

3.0. Колико јавност/свет намеће улоге појединцу, толико и учествује у моделовању друштвених и интимних односа. Управо је драмско писмо погодно за актуализовање игре „света“. Свет је у сталном посматрању околине и самопроматрању, измештањем фокализације, укључује се више тачака гледишта (*Иза божјих леђа*). Субјекат радње посматрања и процењивања лако постаје објекат посматрања и манипулације. Дељење интима различито је кодификовано зависно од образовног статус-

са, еманципованости ликова (*Јесења киша; Иза божјих леђа*). На примеру Нушићевих грађанских драма могу се издвојити начини глуме и, шире културолошки посматрано, улоге које се намећу ликовима. Разликују се појединачне улоге (улога узорите и часне супруге, улога угледног мужа и оца породице, улога удовице, улога младе, младожење, улога трговца, улога чиновника, улога гласника јавности) и улоге групе или одређене заједнице (улога породице, улога комшилука, улога представника колектива/јавности) својим уплитањем у брачне и породичне односе. Дакле, знакови театарности присутни су на површинском нивоу материјалне културе (ентеријер, одећа, накит) и на дубинском нивоу театаризације, у глумачким изразима (измештање идентитета, присвајање идентитета, присвајање улоге, отпор према улози). Овде ће бити речи само о улогама које нарушавају стабилност друштвене и породичне заједнице.

3.1. Улоге узоритих, честитих супруга и угледних мужева и очева породица у реалистичким драмама указују на озбиљну кризу грађанске породице. Мушкарац слабе воље, неприлагођен новим социолошким детерминатама, покушава глумом да одржи привид улоге оца породице и срећног брачног живота, нарушеног ђудима жене. Нушић почиње радњу драме *Тако је морало бити* ситуацијама припреме за Јелин рођендан усмеравајући пажњу на (безуспешне) покушаје Ђорђа да симболичку улогу дошљака (потиче из сиромашне породице) замени улогом угледног и богатог (Бео)грађанина (улагивање супрузи прескупим поклонима). Улога је делом наметнута неузвраћеном љубављу у браку, а претежно утицајем таста Јакова Недељковића као оличеног представника света грађанства опседнутог церемонијалношћу и отменошћу. У позу се претвара организовање рођендана (музика, шампањац, држање говора), одлазак на честитање (Недељковић пролази улицом носећи бомбоне кћери да би био запажен). Јаков Недељковић расипништвом успева да одржи углед у породици, али не и у граду. Ради се о псеудомодерности, тежњи да се изнова потврђују атрибути вишег сталежа, па отуда лудичко поистовећивање са улогом и тежња за оповргавањем гласина. Пропуштено кроз Недељковићев приповедни филтер и коментар сучељавају се различите перспективе, тј. како види свој начин живота и како га чаршија/свет види, процењује (коцкање, дугови, лакомислен, непоуздан).

Недељковић: Лакомислено? Боже мој, лакомислено! И лакомисленост је који пут врлина.[...] Упамти: лакомислени граде срећу, а мудри је разграђују. [...] (2006:16; I, 4)

Недељковић: [...] Оговарају, цела ме чаршија оговара и пуни му уши да сам ја непоуздан, да сам обећао мираз, а да га не могу дати. (2006:22; I, 8)

Индикативно је да на рођендан није позван нико сем женине фамилије (ни стриц Обрад коме ће се Ђорђе касније обратити за помоћ). Открива се знак стида од свог порекла (отац Ђорђе је општински гробар), културног наслеђа, па с тим повезано и покушај идентитетског измештања. Бити поштован члан угледне породице испоставиће се већ у експозицији као привид.

Друге реалистичке драме театрализују урушавање улоге оца породице и посредно такође указују на фигуру мушкараца слабе воље. Сазнавши за прељубу, односно да за муњевит напредак у каријери треба да „захвали“ супрузи која спава са министром, Владимир Недељковић прилагођава своје реакције диктату јавности (*Пучина*). Одузима јој улогу супруге, али се не сукобљава са министром. Једним делом што би тиме, вероватно, уништио своју каријеру, а другим што настоји да одржи одређени углед у јавности, немајући снаге да се непосредно супротстави „свету“. Прихвативши наметнуту потчињеност, преузима кривицу на себе због детета. Међутим, мења се само облик позоришта у животу, јер је глума присутна од првих сцена. Глуми се складан брак из перспективе његове жене, потом се глуми ненарушен брачни однос, па Владимир глуми тобожње своје неверство, затим и пријатељски однос са министром, не би ли сачувао улогу мајке, опет по диктату страха од мишљења „света“.

Владимир: Ето... појмиш ли сад мој положај? Ја бих требао, као частан човек, онемо тамо у соби да вратим криво уздарје; међутим, ја морам, због света, да га примам, морам љубазно да га примам, да се правим као да ништа не знам, да изигравам пред њим мужа глупака, кога он вуче за нос а који то не зна и не види. (2006:118; *Пучина*, III, 3)

У свим примерима, нарочито кад је реч о драми *Свет*, утицај света/јавности скопчан је преко улоге жена, супруга⁸. Тома Мелентијевић попушта пред наговором супруге да се морају, због удаје кћери, отворити према јавности, укључити у друштвени живот. Више него и један други лик, Тома је попут комичке лутке на концу који своје радње постепено подешава под утицајем мишљења „света“. Мишљење света се прижељкује, али се од њега и страхује, на шта је већ скренута пажња у литератури.⁹ Дестабилизован идентитет мужа и оца породице, при чему је слепо прихваћена нова улога, претвара га у трагикомичну фигуру.

У натуралистичким драмама, нарочито драми на симболистичком трагу *Јесење кише*, театрализују се знаци директног удара на патријархалну породицу преко фигуре мужа (насилна смрт; напуштање, јавна

⁸ О женама као трагичним јунакињама драмске књижевности на почетку 20. века видети: Вучковић, 2014: 377, 382.

⁹ „Он зна (грађанин, прим. АП) да власт која припада свету, једина штити од света; отуд и њена фетишизација – она се прижељкује и од ње се страхује.“ (Миочиновић, 2008: 208)

прељуба). У драми *Јесења киша* театризован је сукоб колективних забрана са индивидуалношћу лика (емотивне, еротске слободе). Култура колектива која натура образац животу и у градској средини, као и конфликти који одатле излазе, сведоче како о модернизацији српског друштва, тако најпре и о новој етици удаљеној од патријархално-религиозних назора. Катарина Ранковић настоји да оправда злочин љубављу према адвокату Петровићу, који је у њој пробудио жељу за животом, младошћу. Одбијање да мужу да лек у одређено време стравичан је злочин против човечности и удар не само на институцију брака, улогу оца породице, већ најпре на хришћанско милосрђе. (Катарини зато неће сметати позивање на милосрђе, молећи адвоката да јој узврати љубав). И знаковно (скидање црнине) и делатно напушта улогу уцвелене удовице, разоткрива хедонистичку природу, сукобљавајући се са судом јавности/света, насупрот адвокату Петровићу који се прибојава света, његове осуде. С тим у вези је и напрасита одлука да се ожени не би ли отклонио све могуће инсинуације у вези са смрћу свог клијента и могућем односу са његовом женом. Ипак трагичност Катарине није толико у сукобу са „светом“, његовом осудом, већ у почињеном злочину, као последици немогућности да прихвати улогу супруге којој је муж болестан, и неопирању биолошким нагонима (жудња за љубављу, младалачком раздраганошћу, еротском испуњеношћу). Патријархална заједница у улози света/градског колектива, који је и даље ослоњен на хришћанску етику, али и на фаталистичко поимање судбине, приморава појединца да сноси своју улогу и судбину (Катарина је као сиромашна девојка удата за старог човека кога је морала непрестано да негује). Такође се и Јула (*Иза божјих леђа*) одриче улоге узорите супруге, али само у делу присвајања права да вођена инстинктима, емоцијама, напусти мужа и оде код другог у кварт. Јова, као репрезент мушкарца слабе воље, детронизује улогу оца породице (јавни иступи, опијања, жеља да врати жену). Криза идентитета наговештена је преко порушеног ауторитета мужа и оца породице. Више није важно „шта ће свет рећи“, већ како ће „свет“ реаговати, примити парадирање болом, изневереношћу и пониженошћу. Јова користи песме као знак театарности своје патње и као знак прекоревања супруге (околишни, посредовани говор). Идентитетски расцеп и урушена улога оца породице изразитија је кад стицајем околности врати Јулу (опречне реакције у трезвеном и алкохолисаном стању, пристајање на плачку, прихватање милостиње од Симе).

Стабилна (хришћанска) породица подривена је преко напуштених родних улога оца породице и узоритих супруга. Питања части, а жене имају симболичку вредност у патријархалној култури, релативизује се на знаковној равни (скривено – јавно) и касније одбацује (отворено прези-

рање, варање мужа). Јованка не води рачуна о мужевљевој части, трудећи се да му обезбеди успешну каријеру (*Пучина*), за разлику од Јеле (*Тако је морало бити*) која је у тренуцима слабости (емотивно растројство) преварила Ђорђа, али је свесна престапа и почињеног греха према мужу. Насупрот њима, за Јулу (*Иза божјих леђа*) част је ирелевантна наспрам емотивне и еротске остварености, док Катарина (*Јесења киша*) већ на првом сусрету након изласка из затвора у кући покојног мужа изјављује љубав адвокату Петровићу, те симболички каља част оца породице. У реалистичким драмама улога супруга и породичне части угрожена је нарочито сујетом женских ликова. Јела због сујете не дозвољава да Ђорђе призна кривицу и оде у затвор, што консекутивно провоцира наредне радње (брани Ђорђу да тражи зајам од Несторовића, отима сестрин мироз, подаје се Несторовићу) и на крају постаје жртва своје сујете (самоубиство, неприхватање развода због осуде „света“). Несигурност жена у улогама супруга и мајки израженија је у напетим, кризним породичним и друштвеним односима (веридба, удаја, каријера мужа, преступ).

3.2. „Свет“ је театрализован у Нушићевим драмама претежно као ужа заједница блиска главним ликовима, а у ређим случајевима колектив означава већу градску заједницу. Насупрот појединачним улогама, улоге „света“ театрализују се преко гласника који преносе вољу колектива (увид у све, контрола понашања) и преко метонимијских представника (потврда мерила вредности). Гласници „света“ имају функцију корифеја у покушајима (пре)усмеравања радње, наравно с негативим етичким предзнаком, за разлику од сличне функције у атинским трагедијама. Јаков Недељковић (*Тако је морало бити*) као изданак „света“, метонимијска улога, типичан је представник који се подстакнут амбицијом повинује јавном мњењу, чиме су саображени знакови његове театралности (бити богат, угледан, галантан и виђен грађанин). С друге стране, бројнији су гласници „света“, чију је реторичку надмоћ и функцију у радњи (изнуђени поступци лика) Нушић најбоље конципирао у лику Доктора из *Пучине*.

Владимир (*Тргне се.*): То је истина. Па добро, шта хоће тај свет?

Доктор: Шта хоће; хоће рачуна, он тражи да му се о свему положи рачун и, видиш, свет је таква рачунска контрола која нема права на то што тражи, али ти ипак мораш да му положиш рачуне; мораш ако хоћеш са тим светом да живиш и док год имаш ма што што те са тим светом везује. (2006: 114; III, 1)

Увек кад изостане одређено друштвено кодификовано понашање, јави се лик као метонимија света, који покушава да врати појединца у одређен оквир делања и друштвену равнотежу, а заправо га избацује из ње, чиме се открива драмска напетост ситуационог положаја и трагич-

ки импулс радње. Доктор скреће пажњу да је рђав живот супружника примећен и јавност жели да зна због чега је то тако. Знатижељи се мора удовољити. Мешање у приватност, усмеравање радње појединца могуће је увек у кризним ситуацијама и код јунака слабе воље, несигурним и емотивно растројеним.

Треба такође правити разлику између гласника „света“ (доноси вест) и сплеткароша, глагољивог повереника породице (доноси глас и шири гласине, оговара, провоцира одговор, радњу). Нушић неретко спаја функције гласника, весника јавног мњења, сплеткароша и глагољивог повереника породице, али, за разлику од комедија, овде се у тој улози јављају и мушкарци, чиме се сигнализира пропусност граница између родних улога. Добар пример је *Пучина*, где Станковић, у својству „пријатеља породице“, шири гласине, затим их, лажно обавештен од Владимира, додатно преобликује (о тобожњем неверству). Иначе, ретко гласници „света“ у Нушићевим драмама имају лично име, чиме се такође означава њихова типичност.

Околишни, посредовани говор (знак знака) својствен сеоској патријархалној заједници и варошкој старосрбијанског миљеа један је од прежитака комуникацијских односа и у градској средини (*Иза божјих леђа*). Изношење одређеног запажања, намере, маскира се формулама усменог типа „шта ће свет рећи“ и „свет вели“. Жене успевају да се изборе за своје мишљење, став, односно већу слободу одлучивања у браку управо преко маске „света“. Заклањајући се иза општег мишљења (шта се говори), износе у ствари неретко своја запажања, ставове, што је такође кодификован, испосредован начин комуникације у градској средини. Стана Мелентијевић (*Свет*), уклопивши се у мерила општења у јавности, барата успешно тим формулама кад жели да докаже Томи неопходност куповине новог шешира. Иза такве формуле, следи провоцирано, научно понашање (саобразно комичком поступку *опруге*) а то је настојање да се зауставе такве гласине (оговарања). Довољно је навести тобожњи глас, па да субјекат оговарања пожури да „зачепи свету уста“, односно да уради све не би ли сузбио такву гласину (Тома Мелентијевић зато купује нов намештај, доводи учитеља музике, отпушта стару служавку, прекида однос са пријатељем, итд). Гласине се преносе провереном техником дијалогизације цитирањем тобожњег туђег говора (реплика или дијалог у реплици лика). Пренос гласина диктира ритам радње, реакције ликовва, покретачке моменте, нарочито оне дате у наговештајима, недоречене, као у ситуацији када је архивар Марко принуђен да све каже Владимиру Недељковићу (*Пучина*).

МАРКО: Па то... као да је господин министар добар пријатељ са госпођом и као да... гадне, гадне ствари... срамота је мене овако стара и да говорим. (2006: 106: II, 5)

Преношење вести, љубопитљивост, знатижеља део су једне шире ритуалне радње у граду. Потреба за присутношћу у јавности, уклопљеношћу у колектив, односно непристајање на повученост, издвојеност, није увек код Нушића негативно представљена. У драми *Свет* најавна отварања ка свету дата је у првом чину кад Сима, стари породични пријатељ, наговара Тому да друштвено активније проводи пензионерске дане. У његовом приповедном начину убеђивања доминирају глаголи *чути* и *видети*, што су основни знаци деловања света. Истовремено даје се посредно динамика живота у центру града.

СИМА: [...] Предвече ћемо ишетати мало Теразијама, да сретнемо овог и оног, да опет чујемо понешто ново, да стојимо помало код сваког ћошка или пред кафаном, да загледамо ако се каква кућа зида, и да кажемо наше примедбе, да застанемо ако се каква кола скрхају или ако се двоје свађају [...] (2006: 154: I, 7)

Разуме се да би примедбе изречене поводом градње куће биле замаскиране иза општег мишљења/јавности. Посебна одлика гласника и представника света јесте реторичка надмоћ и вештина приповедања. Креира се ситуација разговора која ће понудити сама шлагворт да се исприча одређена прича, пренесе глас. Гласници своју поузданост често правдају немогућношћу да се нешто сакрије од јавности. Томићка смишља приповедну ситуацију која ће јој послужити као знак испосредоване информације/оговарања како тобоже Сима треба да да мираз за Томину кћер (*Свет*).

Типична је улога комшилука као метонимије света у драми *Иза божјих леђа*. Сваки лик (фрау Ленчи, Патролица, Вешерка, Удовица, Практикант) има одређену фокализацијску функцију у осветљавању ситуационих односа и других ликова. Колективитет, неименовано мноштво симболички се заклања иза урбаног дискурса – шифрованих објава, дописа. Нушић не пропушта да хумористички театрализује механизам деловања колектива и стварања гласина, уједно ситуационо пружајући експозиционе информације. Ту се огледалски театрализује група ликова као знак света (становници кварта, посебно фрау Ленчи), који опет са своје стране преносе, стварају, мистификују гласине.

ПРАКТИКАНТ: [...] (*Вади концепт и чита*.) „Кварту палилулском. У овоме кварту, у улици која нема имена, а у кући газда-Ристе Поповића, седи неки Сима, касапски момак, који је врло снажан те је он, силом своје снаге, преотео жену од овдашњег становника Јове Трифковића, бившег шустера, услед чега се човек пропио и радњу напустио.“ (2006: 75–76; I, 7)

Преко локалних представника света (познаници, комшилуци, колеге), уколико је личност виши чиновник, може се заинтересовати цела

градска јавност. Тако Владимирова режија представе/гласине о свом неверству (*Пучина*) постаје предмет новинских написа (претеча жуте штампе). Театрализовањем истине, прикривене су измењене породичне улоге (од улоге родитеља и супружника ка улози само родитеља). Градска јавност напада, оптужује преступника, у чему не треба тражити дволичност, већ најпре реакцију колективне свести на нарушавање јавних друштвених кодекса (сексуални живот мора бити спутан обзирима у складу са хришћанском етиком, а преступи могу бити прихватљиви само ако се за њих не зна).

4.0. За ближе испитивање одређеног културног модела важно је осматрити значај простора (Петковић 2009: 10), поготово кад је реч о улози света/јавности у обликовању ситуационих односа у драмском тексту. Издваја се најпре архитектонски отворен и затворен простор, а потом унутар њих радњом ликова, тематизацијом дискурса може доћи до семантизовања одређеног простора. На тај начин јавља се затворен у отвореном простору и обрнуто, па се стога простор дели и на јавни и приватни. Према томе, простор може бити архитектонски затворен попут собе и салона, али и отворени простор дворишта, улице, може се дискурсом и односом ликова (поверљив, љубавни, пријатељски) семантизовати као затворен, односно приватан. Отворен простор дворишта, улице, испред куће, кафане дефинисан је мноштвом ликова, некад и одвојено фокализованим групама ликова у различитим односима, и нарочито јавношћу дискурса. Отворени простор може бити семантизован и у архитектонски затвореном, као што је кућа, рецимо у салону, ходнику, односно транзитним местима, где се подразумева јавни кодекс понашања (јавни простор).

Друштвене улоге прецизно су одређене у просторима радње Нушићевих драма. Радње реалистичких драма одвијају се у једном простору (*Тако је морало бити*, *Пучина*, *Свет*) сходно типу неокласичне драматургије. Архитектонски затворен приватни простор значењски се дели на просторе интима и јавности у зависности од присутности одређених ликова. Док Ђорђе игра улогу, односно глуми срећног супруга и у интимним ситуацијама, Јела улогу узорите супруге навлачи у сусрету са Несторовићем, али и са члановима своје породице, подржавајући привид складног брака. У *Пучини* је још усложенији простор интима у зависности од односа ликова (Владимир – Јован, Владимир – Доктор, Владимир – Станковић; Владимир – Живковићка и Николићка).

Простори су семантизовани и као приватне позорнице, места *драме* у *драми*. Јела брани супруга пред оцем (Недељковић), али њено кретање, држање у простору открива извесну потчињеност пред оцем све док се

не заложи за одлагање венчања њене сестре (*Тако је морало бити*). Недељковић, с друге стране кућу свога зета Ђорђа доживљава као присну, простор своје неспутане слободе, као своје газдинство (наметање свог животног стила Ђору, кокетовање са собарицом, издавање заповести, прихватање разговора са трговцем Јанковићем о удаји своје млађе кћери). Третманом простора, као местом своје позе, остварене улоге модерног Београђанина, и присвајањем, Јаков Недељковић и на симболичкој равни исказује непоштовање домаћина. Тиме се открива и свесно мењање улоге оца породице. Прави се отклон и од трговачког сталежа, потребе за стицањем, а раскалашност, лакоумисленост, непостојаност промовишу као нове вредности. Насупрот њему, Ђорђе се креће у простору своје куће, којом други господаре (жена, таст), као гост, те се и на тај начин семантизује позиција дошљака на социо-културној лествици.

Трансформација архитектонског простора (промена целокупног ентеријера, што укључује и промену одеће укућана) сигнализира и идентитетска преобликовања. Док Стана, Нада и Јелкица свесрдно прихватају нове улоге оспољене и преко одеће (нова, модерна гардероба), Тома Мелентијевић доживљава нови уређени простор као стран (*Свет*). Покушај прилагођавања новим околностима на просторном и друштвеном плану провоцира кризу идентитета. Прихватање наметнуте улоге модерног, екстравертног оца породице, због удаје кћери, отрже се контроли што кулминира нервним растројством у расплету драме.

Натуралистичке драме (*Иза божјих леђа*, *Јесења киша*) активирају више архитектонских простора (куће, салони, судница, двориште, собе), као места отвореног сукоба са „светом“. Док је у реалистичким драмама јединство простора условљено типом неокласичне драматургије, у натуралистичким драмама, због разбијања места радње, простор је уситњен, посебно фокализован, што нарочито важи за драму *Иза божјих леђа*. Простор самосталног живљења брачних парова реалистичких драма допуњен је простором јавности (споља ка унутра). Насупрот томе, како је у *Јесењој киши* смрћу мужа разбијена заједница, театрализује се кретање и делање лика у колективу, просторима јавности, изван куће/породичног дома. С обзиром на семантичко и суштинско урушавање ауторитета оца породице и покушаје превредновања патријархално-хришћанске заједнице, преовладава у радњи драме *Иза божјих леђа* простор јавности (архитектонски и семантички), док је простор приватности (кућа, соба) место сукоба, насиља, испаштања. За натуралистичке драме карактеристичан је насељен простор са посебно издвојеним групама ликова које се одвојено фокализују (сцена бала, картања у драми *Јесења киша* или свађе у дворишту у драми *Иза божјих леђа*), где се динамичком драмском фокализацијом наизменично семантизују и приватни и јавни прос-

тор у зависности од теме дијалога. У случају *Јесење кише* интимна исповест у архитектонски затвореном простору, семантизованом и као јавни (скуп ликова као метонимије света/јавности), преобликује се/прелази у јавни простор променом интонације лика (од тихог, поверљивог разговора Катарине са Цветковићем ка гласном, потом јавном обраћању свим присутним).

Стољковић (*Николићки*): Хоћете ли ви да играте?

Николићка (*Окреће се, на тим гестима казује отприлике*: „*Па оставите, молим вас, карте, ово вреди сви да чујемо!*“ *Од тога момента, сви играју привидно и даље карте, обраћају пажњу на речи Катаринине, која, међутим, и гласније говори*). (2006: 307; IV, 10)

У спрези са каријером, положајем, новцем, простором (модерно уређен ентеријер) као корективима друштвене маске иде и еманципација жена, жеља да се редифинишу односи у браку, што је израженије у натуралистичким драмама (жене не пристају олако на подређену, потчињену улогу у породици и јавности). У реалистичким драмама жене, девојке задржавају маску обзирности, тактичности у јавном простору (то је простор ван интимног круга), за разлику од натуралистичких драма (*Јесења киша, Иза божјих леђа*). Нушић зато води рачуна о простору радње, семантизацији отвореног (јавност) и затвореног простора (приватност). Театрализује се грађански свет у настајању који се и даље наслања на обичајно право, што нарочито важи за *Јесењу кишу*. Катаринино јавно признање злочина у приватном простору, али заправо простору јавности због присуства ликова ван интимног круга, одбацује се правном аргументацијом. Једном је ослобођена кривице и не може јој се поново судити, односно за јавност/свет створена је слика коју не може правна регулатива довести у питање. Нушић бира управо такве ситуације када се маске/улоге напуштају у интимној ситуацији припреме за рођендан (*Тако је морало бити*) или ситуације које наглашено идеализују супружничке односе (*Пучина*).

5.0. Нушић је својим грађанским драмама искористио улогу „света“ да театрализује кризу савремене грађанске (београдске) породице која се, издвојена од социо-културне основе традиционалног патријархата (заобилажење хришћанске етике, вере уопште) полако распада. Зато није случајно преко греха жене означен урушен ауторитет оца породице, што се, из ауторске идеолошке позиције, семантички наслања на хришћанску интерпретацију родитељског прагреха. Међутим, драмама је театрализована чита слабост мушкараца, који управо својом неодлучношћу, поводљивошћу, непостојаношћу, таштином, сами провоцирају трагичке исходе.

Дезоријентисани јунаци постају средство игре „света“, а „свет“ један од режисера ситуационих односа. Тако „свет“ узима улогу врховног арбитра, као неименовано мноштво које господари породичном заједницом и у градској средини. Присутност „света“, утицаја колективне етике подједнака је у свим сталежима. Свакако непосредније у најнижем друштвеном слоју, где је израженији и дух патријархално-сеоске заједнице. У драми *Иза божјих леђа* присутнији је зато околишни начин комуникације (знак знака), поготову на нивоу геста и преношења важне информације. Намеру да отера Јулу, односно врати мужу, Сима изражава и гестом (шаље је да купи ракију, бацивши новац на под, како би остао насамом са фрау Ленчи).

Наметање улога различито је театрализовано у реалистичким и натуралистичким драмама, што је условљено не само поетиком драма, већ и процесима модернизације младог српског грађанског друштва. Запажа се непосредно деловање „света“ на кризу идентитета (*Иза божјих леђа*) и измештање идентитета (*Тако је морало бити, Свет*), затим на прихватање друштвене улоге, чак прихватање игре театралности (*Пучина*), до одбијања такве улоге (*Јесења киша*), што је важан чинилац покретања и/или преусмеравања тока заплета. Реалистичке драме неокласичне драматургије погодовале су за театрализацију спутавања приватности, слободу, као и наметања кодификованог понашања. Натуралистичке драме фрагментарне драматургије, већег временског опсега радње и мноштвом простора понудиле су другачији поглед. Не споља ка унутра (дому породице), већ ка свету/јавности, театрализујући начине стварања гласова (оговарања), фокализацијом појединаца преносиоца вести, сплеткароша.

Литература

- ВЛАТКОВИЋ, Драгољуб. *Нушић – наш Шекспир 2*. Смедерево: Центар за културу Смедерево, 2001.
- ВУЧКОВИЋ, Радован. *Модерна драма*. Београд: Службени гласник, 2014.
- ДЕРЕТИЋ, Јован. *Културна историја Срба*. Београд: Evro giunti, 2013.
- ЂОКОВИЋ, Милан. *Бранислав Нушић*, Фондација „Милан Ђоковић“. Београд: КИЗ Алтера, 2012.
- ЈОВАНОВИЋ, В. Рашко. *Један други Нушић*. Смедерево: Дом културе, 1998.
- КОНСТАНТИНОВИЋ, Радомир. *Философија паланке*. Београд: Откроење, 2006.
- ЛЕШИЋ, Јосип. *Бранислав Нушић – живот и дело*. Нови Сад: Стеријино позорје, Матица српска, 1989.

- МИОЧИНОВИЋ, Мирјана. *Нушићев Свет и поетика комада*. Позориште и гиљотина. Београд: Фабрика књига, 2008.
- ПАЛАВЕСТРА, Предраг. *Историја модерне српске књижевности*. Београд: Службени гласник, 2013.
- ПЕЈЧИЋ, Александар. *Метонимије урбаног света: приповетке Светолика Ранковића*, Свет у књижевности – књижевност у свету, НИСУН 3. Ниш: Филозофски факултет, 2014.
- ПЕЈЧИЋ, Александар. *Између реалистичке и натуралистичке поетике: грађанске драме Бранислава Нушића*, Драмско дело Бранислава Нушића – традиција и савременост. Нови Сад: Стеријино позорје, Матица српска, САНУ, 2015.
- ПЕТКОВИЋ, Новица. *Балканска култура*, Софкин силазак. Београд, Лесковац: Задужбина „Николај Тимченко“, КИЗ Алтера, 2009.
- РИСТОВИЋ, Милан. *Од традиције ка модерности*, Историја приватног живота у Срба. Београд: Клио, 2011.

Извори

- НУШИЋ, Бранислав. *Тако је морало бити, Пучина, Јесења киша*, Сабрана дела, књ.6. Београд: Просвета, 2006.
- НУШИЋ, Бранислав. *Иза божјих леђа*, Сабрана дела, књ.11. Београд: Просвета, 2006.

Aleksandar S. Pejić

THE ROLE IN THE „WORLD“, THE „WORLD“ IN THE ROLE – BRANISLAV NUSIC’S CIVIC PLAYS

Summary

The processes of modernization leave trace on the traditional patriarchy, the position and role of men and women in urban life. The collective / public dichotomy imposes diverse roles to individuals, limiting their freedom and directing decisions and intentions. The violated authority of the paterfamilias has been theatralised over the changed roles of wives (their emancipation).

Key words: Branislav Nusic, folk plays, culture, role, public, private

