

КОМЕДИЈА У ЕПОСИ СРПСКОГ РЕАЛИЗМА

Сажетак: У раду се анализира развој српске реалистичке комедије. Указује се на основна стилска обележја српске комедије овог периода. Неизбежан је одређени компаративни контекст. Издвају се кључне теме и мотиви као и развој драмске технике.

Кључне речи: комедија, реализам, драмска техника, театрализација, теме, мотиви

1.0. Још од античког доба¹ провлачи се теза о реалистичном карактеру комедије. Углавном се наводи блискост савременом животу (средина, карактери). Приликом придавања атрибута „реалистичан“ треба бити опрезан. Уочљив је парадоксалан статус комедије у реализму. Комедија се користи одговарајућим поступцима преувеличавања, карикирања, монтаже (изненадни усласци, изласци, сусрети) који противрече искуственој фотографској реалности и логици. Отуда је критика у епоси реализма највише замерала комедији на тим њеним одликама, тражећи психолошко-социјалну вероватност, логичку каузалност. Тиме је само недвосмислено откривала неразумевање ове драмске врсте. С друге стране, јасно је да су комички ликови као и комички свет блиски савременом искуству, животу, да је дискурс такође приступачан, да се из језика губе тропи, узвишен стил (сем у функцији исмевања, пародирања), али то није довољно да би се успоставио канон реалистичке комедије. Реализам у комедији такође се одређује у односу на естетичку категорију и историјски одређен метод књижевног стварања (Иванић, 1996: 7), али и у односу на стилске тенденције у режији и глуми (драмски текст треба сагледавати и тумачити и у склопу инсценације, али не као предлогачак како заговара театралологија, јер се тиме посредно тврди ефемерност драмског писма). Приликом дефинисања реалистичке комедије пажњу треба усмерити на степен ангажованости (нове идеје, одраз текућег живота, репрезентност, типичност, критика), језичку профилизацију (различити стилови, дијалектизам), затим на амбијенталне сцене (ситуације које театрализују свакодневни, просечни дан у одређеној средини), тематизацију новог времена, рефери-

¹ Позната је Цицеронова примедба о реалистичности комедије: „Никада комедија не би у казалиштима могла приказивати своју бесрамност, да обичаји у животу нису још прије тога одобрили исту бесрамност. Комедија је само подражавање живота, огледало обичаја, слика истине“. (Лешић, 1977: 85)

рање на савремени живот (друштвене околности, геополитички тренутак, свакодневица) и нарочиту пажњу треба управити на драмску технику (мноштво простора, укидање класицистичког јединства времена и споредних комуникацијских канала).

1.1. Европску реалистичку и натуралистичку драму одликује висок степен миметичности, илузија вероватности, што се не препознаје само на нивоу радње, теме, концепције ликова, дијалога, већ и у драмској техници (Ибзен, Стриндберг) којом настоји да се обезбеди уверљивост, миметичност света комедије. Још увек је актуелна и монтажна техника (случајности, ирационалности, нарушавање логике), присутна нарочито у француском водвиљу (Скриб, Фејдо, Сарду). Европска реалистичка драма се лишава споредних комуникацијских канала, као што су *говор у страну*, монолог, док употребу *говора за себе* настоји да подробно мотивише, али и тај поступак је редак. Аутори настоје да развијеним експозицијама (ситуације причања, контекстуалне ситуације, амбијенталне сцене) посредним путем прослеђују информације читаоцима/гледаоцима. У овом периоду дефинитивно се устаљује сцена-кутија, где се гледаоци постављају у позицију сведока, немих посматрача (метатеатрална располућеност лика је изузетно ретка), што постаје уговорна конвенција². На тај начин „два света постоје заједно од којих један (сала) шпијунира други (сцену), без његовог знања“ (Дипон, 2011: 57). За разлику од српских комедија, овде сцена – кутија не фигурира као транзитни простор где ликови немотивисано долазе, одлазе са сцене.

Писци велику пажњу посвећују дидаскалијама. У реалистичкој комедији и драми развијају се сценографске дидаскалије (опис амбијента, простора, изгледа соба најчешће), затим персоналне (физички опис лика, неретко и елементи карактеризације и преношење мисли лика), пантомимичне (нема радња, гестови), интерпретативне (начин изговарања реплике) и аудитивне (звуци иза сцене, гласови), којима се театрализује скривена радња. Није ретко да су уводне дидаскалије синкретизоване (сценографске и пантомимичне). Пантомимичним дидаскалијама, које највише преносе нему радњу, аутори надомешћују монолошку форму. О употреби и значају пантомиме писао је још Дидро, а касније ће и Стриндберг дати значајан допринос теоријско-практичком разматрању пантомиме у предговору за своју *Госпођицу Јулију*. Приповедном тексту, што се нарочито запажа и у српској комедији, драма се приближава посредством интерпретативних и нарочито персоналних дидаскалија.

2. 0. У историјама српске књижевности и позоришта најчешће се наводи да период реализма у комедији обележавају Коста Трифковић, Милован Глишић и Бранислав Нушић док изостају подаци о другим писцима или се њихов

² О четвртном „зиду“ писао је још Дидро, али овај општеприхваћени израз формулисао је Жан Жилијен 1892. године (Дипон, 2011: 57).

рад обезвређује. Међутим, у овом периоду стварала је немала група аутора (педесетак) чије су комедије штапане и/или извођене и радо гледане. Мало је познато да су током осамдесетих и деведесетих година 19. века позоришним сценама доминирали и Милан Савић, Мита Калић, Веља Миљковић, Илија Вукићевић, Драгомир Брзак, нарочито у сарадњи са Веселиновићем (*Ћидо*). Неки аутори су тек у новије време на прави начин критички валоризовани (Мита Калић, Милан Јовановић Морски, Милутин Илић).³ Издвајају се затим још неки аутори својим добрим комедијама⁴, које текућа критика није најбоље дочекала, али су њена мишљења беспоговорно усвајана и у каснијим периодима. Од посебне важности је што се крајем 19. века јављају и женски аутори: Даница Бандићка, Лела Х. Давичовица и Милева Симићева, која је писала углавном комедије и драме за децу.

С обзиром на двојност драмског текста (поред читања, намењен извођењу) на развој драмског писма у духу поетике реализма утицало је позориште, стил глуме, касније издвајање статуса професионалног редитеља. До осамдесетих година српским позорицима у Београду и Новом Саду доминира романтичарски стил глуме (наглашена емоционалност, реторски стил), што утиче на успорен развој реалистичке комедије. Читавим 19. веком влада историјска драма и трагедија док је комедија заступљена махом преко страних аутора и посрба (издвајају се мађарски комади из народног живота). С Костом Трифковићем долази до одлучнијег заокрета. Трифковић бира тему грађанске свакодневице, где се театрализују некад и тривијални сукоби ликова. Инкорпорирани у тему љубави јављају се и мотиви политиканства, манипулације, острашћености (*Француско-пруски рат*), празне родољубиве реторике, доминације личних интереса (*Честитам*), затим озбиљни социјални проблеми, размимоилажење правде и правичности близу драмског исхода (*На Бадњи дан*). Позоришту се окрећу и други аутори који негују комички жанр (М. Савић, Калић). Ипак већина се јавља са у просеку две комедије. Свакако да разлог мале продукције лежи и у затворености позоришта за српску комедију, и драму уопште. С једне стране комедија није посебно била цењена иако је имала многобројну публику (о томе најупечатљивије сведочи Бранислав Нушић у писму кћери Гити Предић). Такође су се и управе позоришта клониле ангажованих текстова из разумљивих политичких разлога⁵. С обзиром на јавност, утицајност јавног приказа и исмевања, није само власт била коректор, већ и патријархална култура. У партијархалном свету јасно су подељене сфере јавног и тајног општења (чему се може смејати, кад, у којим условима). Оно што је било дозвољено, прихватљиво у интимном кругу, није се могло (ни дозвољавало) јавно. Општепознати су тако проблеми око првобитне верзије Глишићеве *Подвале*, Нушићевог *Народног посланика*, па и отпор

³ Видети: Максимовић, 2002, 2003, 2007, 2009, 2011.

⁴ *Божји суд на Мендином брду*, М. Ибровац; *На слави*, С. Матавуљ; *На угледу*, Л. Бранковић; *Издаје стан под кирију*, С. Ћоровић.

⁵ Видети: Волк, 1995: 115–129.

према комедији Тодора Љ. Поповића *Капетан–Пантелијина посла*. Такође мало је познат инцидент са комедијом *Канцеларијско време* Чеде Поповића (чак ни текст комедије није сачуван) кад је Народном позоришту привремено укинута финансирање због исмевања државних чиновника (З. Т. Јовановић, 1997). Индикативно је да Ђорђе Малетић, иначе присталица Обреновића, не само да није штампао своју комедију *Вучићевци и књажевци* него је ни у једном свом тексту није навео.⁶ Разлог томе не треба тражити у добропознатој Малетићевој лојалности, која је исмејана у *Двобоју* Андре Гавриловића, већ и у томе што комедију није нарочито ценио.

2.1. У књижевно-историјским студијама реалистички елементи уочавају се већ у Стеријиним комедијама (Скерлић, 1967: 173). Актуелност, ангажованост, колоквијалност, фразеологија присутни су још и у комедији Ђорђа Малетића (1816–1888) *Вучићевци и књажевци* (1844) која је објављена тек 2005. године. Насупрот Скерлићу и Миодрагу Поповићу, који Косту Трифковића сврставају у романтичаре, Душан Иванић указује да Трифковићеве комедије припадају протореалистичкој фази (1996: 131). Овде треба свакако сврстати и Змајеву симпатичну једночинку *Шаран* (1864).

Прве реалистичке комедије настају седамдесетих година 19. века. Седамдесетих година поред Косте Трифковића јављају се Алекса Савић (*Мала јогуница*, 1870), Недељко Недељковић (*Лукавство и будалаштина*, 1970; *Кокотићева парница*, 1871), Антоније Хаџић (*Љубав није шала*⁷, 1873), Ђура Вукићевић (*Мушки метод и женска мајсторија*⁸, 1875), Милан Савић (*Социјалне демократе*, 1877; *Фрише фире*, 1879; *Наживио се*, 1879), Јаков Игњатовић (*Адам и бербери први људи*, 1879), Велимир Ђорђевић (*Сви смо измирени*, 1975), Илија Округић Сремац (*Саћурица и шубара*, 1870), анонимни аутор Б. (*Цилиндар*, 1878), а у комедији се огледа и Лаза Костић (*Окупација*, 1878/1879). Осамдесетих година комедија (српска и преводна) запоседа репертоар народних позоришта у Београду и Новом Саду. Штампалају се текстови у часописима (Јавор, Коло, Летопис Матице српске, Отаџбина), али и као посебна издања. Нарочито се издваја едисија Српског народног позоришта *Зборник позоришних дела*. У овој деценији изводе се или се само публикују комедије Милана Јовановића Морског (*Несуђени*, 1881), Николе Милана (*Без бркова*, 1881), Косте Костића (*Није злато све што сија*, 1883), Милована Глишића (*Два цванџика*, *Подвала*, 1883), Драгомира Брзака (*Мика практикант*, 1883, *Колера*, 1883, *Паланачке новине*, 1884, *Олуја*, 1889), Стевана Ј. Јевтића (*Четири милиона рубаља*, 1885), Мите Поповића (*Наши сељани*, 1885), Милана Шевића (*На позорници и у животу*, 1886), Данила А. Живаљевића (*Американски*, 1886), Милутина Илића (*Ново доба*, 1887), Мите Калића (*Преки лек*, 1887, *Мој џеп*, 1887, *Свекрва*, 1888) Милорада Поповића Шапчанина (*Госпођица као сељан-*

⁶ Комедија иначе исмева присталице Уставобранитеља.

⁷ Идеја, тема није оригинална, али није ни посрба те се може укључити у анализу.

⁸ Ова комедија је приказана као домаће дело, а у новије време указано је да се ради о преради.

ка, 1886; претходно 1869, једночинка *Источно питање*), Драгутина Илића (*Отмица*, 1887), анонимног аутора ЈСП (*Јогунице*, 1888), Косте Николића (*Ра-сејани професор*, 1887), Марка Цара (*На муци се познају јунаци*, 1889), Божида-ра Борђошког (*Свилен рубац*, 1889), Светислава Ђурђевића (*Лажна исправа*, 1889), Бранислава Нушића (*Протекција*, 1889) и јавља се прва дама у српској комедиографији Лела Х. Давичовица са добром једночинком *Балска ноћ*, 1887. године. Деведесете године већ припадају комедији, па се уз Савића, Калића, Брзака, који стварају до краја века (Савић и почетком 20. века), јављају и нови аутори: Веља Миљковић (*Врачара*, 1891, *Потпоручник Микица*, 1898, драматизација Сремчеве *Ивкове славе*, 1898), Илија Вукићевић (*Срећа и људи*, 1894, *Лепа була*, 1899), Јанко Веселиновић/Драгомир Брзак (*Ћидо*, 1892), Илија Станојевић/Јанко Веселиновић (*Потера*, 1895), Милун Т. Ибровац (*Божји суд на Мендином брду*, 1896), Светозар Ћоровић (*Љубомора*, 1891, *Поремећен план*, 1897, *Издаје стан под кирију*, 1899), краљ Никола I Петровић Његош (*Како се ко роди*, 1898), Илија Станојевић (*На студенцу*, 1899), и нови женски аутор Даница Бандић Телечкова запаженом једночинком *Еманципована*, 1895.

У годинама до почетка Балканских ратова афирмише се Нушић и поред извесног отпора у позоришној и културној јавности (династичка смена, политичка превирања). У овом завршном периоду јављају се аутори који нису успели да оставе значајнији траг у позоришту мада су настале и неке успешне комедије. Ради се о Михаилу Стевановићу (*Опозиција*, 1900), Илији Станојевићу (*Дорђолска посла*, 1909), Тодору Љ. Поповићу (*Капетан-Пантелијина посла*, 1908), Сими Матавуљу (*На слави*, 1904), Стевану Сремцу/Брзаку (*Ивкова слава*, 1901), Јовану Протићу (*Гуска*, 1904), Милутину Чекићу (*Ноћ иза кулиса*, 1906), Петру Крстоношићу (*Божићње прасе*, 1909), Чедомиру Поповићу (*Канцеларијско време*, 1909), Лукијану Т. Бранковићу (*На угледу*, 1903), Михајлу Милановићу (*Шпикуланти*, 190?), Јаши Томићу (*Старословен*, 1911, *Заробљени сватови*, 1912), Павлу Татићу (*Колера*, 1918).

3.0. У комедијама писаца из Војводине претежу љубавне теме (заплети), љубоморе, брачне сумње, неспоразуми, а ту су и архетипске препреке старијих младима; ретка је политичка и социјална тематика. Што се тиче места радње, у српској комедији поларизују се културно условљено на градски, варошки/паланачки и сеоски простор. Код аутора из Војводине градски амбијент има апсолутну превласт за разлику од комедија аутора из другог дела Србије, где се урбана средина препознаје понегде у Београду (*На слави*, *Срећа и људи*, *Мистер Долар*), док се у варошицама затиче тзв. грађанска култура у развоју са свим својим руралним аспектима што је неретко и срж комике. Међутим и у београдској средини може се театрализовати укрштај култура (*Госпођа министарка*), али пажња се уредсређује на градске четврти (Дорђол, Палилула) и ниже друштвене слојеве (занатлије, леванте, битан-

ге). Комедија *Дорћолска посла* Чича Илије Станојевића театрализује стари Дорћол, живот занатлија, трговаца, младежи, склоност шали, некад грубој, песми, дерту, нераду, глумарењу, жељи да се лагоднијим путем дође до новца.

Код војвођанских аутора градски сталеж је под утицајем западне културе и стоји према сеоском, занатлијском као виши слој/класа, присвајајући аристократске обрасце понашања (претежно облици покондирености), манире, узвишен стил опхођења што је такође део свакодневно-просечног амбијента дате средине. Такви обрасци понашања у Стеријим комедијама подвргавани су сатири (*Лажа и паралажа*, *Покондирена тиква*) махом као екцеси, док су код реалистичких аутора третирани као део свакодневице.

Важни елементи реалистичке комедије препознају се поред театрализације свакодневног живота (избор амбијенталних ситуација, тема, идеја блиских савременом искуству) и у дискурсу. Колоквијална лексика део је театрализације свакодневног живота. Говор ликова профилисан је образовањем, статусом, социјалним и географским пореклом (*Двобој*, Андра Гавриловић). У комедијама војвођанских аутора наглашен је диференциран стил. Образовани, богати поседници издвајају се начином говора, опхођења блиско аристократском духу, поготово ранијој традицији. Неретко овде стилизован говор служи и да истакне примитивност, заосталост нижих слојева, па је то срж комике. Не изостају такође ни типови покондирених учењака који се гнушају средине и желе да се говором додатно истакну, издвоје. С друге стране у варошким, градским световима аутора из Србије диференцирање се занима на функционалним стиловима. Образовани, друштвено позиционирани, угледни доминирају овим световима и одликује их административни стил (често доводи до комичких забуна, разговора глувих). Говор образованих (претежно просветни радници) није хумористички театрализован. Наравно у фолклорним комедијама доминира колоквијална реч, без изразитије стилске диференцијације. Преко примарно фокализованих ликова симболички се театрализује укрштај васпитних, културних образаца, поетичких стилова (узвишен, емфатички : непосредан, природан свакидашњи).

4.0. У комедији српског реализма присутне су кодоване фигуре комедиографске традиције као и ликови који се обликују у реалистичком стилу (репрезентативност). Премда је у комедији увек био доминантан нижи друштвени слој, сада се јавља друштвена хетерогеност. Оштрија поларизација ликова изводи се у односу на поседовање моћи, новца. Образовање више није стабилан коректор вредности, сад се сеоски свет, као и занатлије с извесном симпатијом театрализују. Издвајају се типови зеленаша, трговаца, сесоких газда, кметова, ауторитарних очева (фолклорна комедија), али и нижи представници власти као фигуре моћи и новца. У варошким, градским срединама доминантни су писари, адвокати, нарочито трговци и шегрти. У комедијама из градског, варошког живота нарочито се издвајају еманциповане, затим љубоморне жене, алапаче. Редовно се театрализују типизирани парови младих

љубавника. Посебну групу чине слуге, чија је и функција у развоју заплета наглашена (*Љубавно писмо, Честитам, На Бадњи дан, Избирачица, Мој џеп, Максим, Јогунице*). Социјално блиски слугама су шегрти (*Адам и бербери први људи, Два весеља, Тера опозицију*), који неретко успевају да се радом, чести-тошћу издигну на друштвеној лествици и женидбом мајсторовом кћерком.

5.0. У реалистичкој комедији најзаступљенији је љубавни тематско-мотивски корпус. Тиме се остаје у канонским оквирима комедије, али се посредно театрализују и важна политичка и друштвена питања задуживање, пропадање сељака (*Наши сељани, 1885; Подвала, 1885*). Љубав младих најчешће је театрализована као ослобађање, превасходно синова, од очевог ауторитета приликом одабира жене мада се срећу и други примери кад девојка, посвојче устаје против фигуре оца (*Два цванцика*). У српској комедиографији чест је случај и да мајка попуњава фигуру строгог оца породице и брани кћери да се уда за вољеног младића. Тип агилне мајке која се искуствено руководи материјалним разлозима и редовно инсистира на отварању ка „свету“ за разлику од пасивних очева/мужева по питању удаје кћери, присутан је још у протореалистичким комедијама (*Избирачица, Два весеља, Наши сељани, Адам и бербери први људи*). Од театрализације озбиљних препрека у вољи родитеља развој иде ка флексибилнијем ставу у београдској средини на почетку 20. века (*Мандарин, На угледу*). Девојке бирају сиромашнијег, али духовно богатијег и доброг младића одбијајући друштвено угледне и богате, што је такође део идеологије текста, идеалистичке пројекције у поетској фази. Уз тему/мотив брањене љубави неретко се актуализује и опозиција **старо – ново** (деца – родитељи, зет – таст; љубав – некад и сад; девојке – некад и сад; обичаји – некад и сад). Управо овакве опозиције творе напетост у заплетима и чиниоци су препрека или проблемских чворова. У Калићевој једночинки *Свекрва* комички веома успело театрализују се садашње и некадашње домаћице кроз фигуре мајке и снаје (млади не знају ни да потпале ватру, а камоли да скувају ручак). Некад се сукоб старог и новог театрализује преко освајања слободе младих у избору брачног партнера и у нарушавању ауторитета оца породице и умањењу његове моћи. У расплетима се такве ситуације ублажавају измиреношћу оца са ситуацијом, прихватању избора младих (*Ћидо*), те се на тај начин и чува основни патријархални поредак (изостаје урушавање система вредности), али се и креће у правцу цивилизацијског развоја. У другим случајевима се сучељавају супротне тачке гледишта старог (старији облик патријархалности, обичаји, отпор просвети, напретку, модернизацији) и новог (просвећеност, рационалност, материјализам, наука, власт новца). У комедији краља Николе *Како се ко роди* театрализује се ова двојност. На једној страни надриученост, помодност, присвајање атрибута и образаца понашања других/странаца, а на другој страни тиха, смерна ученост, просвећеност ликова који не запостављају обичаје, традицију зарад додво-равања па и утапања у стране, западне узоре. Некад однос старог и новог

сведочи о брзини промене, која је очита по питању религије. Театрализује се нов однос према вери (*Срећа и људи*) и начин слављења великих празника (*На слави*, Симо Матавуљ; *Божићње прасе*, Петар Крстоношић).

5.1. Нови друштвени односи театрализовани су и облицима женске еманципованости, која се као и образованост двојако тумачи – као извитопереност, помодност и као прихватљиво усавршавање без последица по патријархални кодекс. Код војвођанских аутора еманципација убедљиво сведочи о друштвеним променама, ослобађању од стега патријархата, али и о модернизацији друштва науштрб строгог патријархалног морала. Жене пуше, јашу коње, иду у лов, окрећу леђа цркви. Тенденција једночинке *Еманципована* Данице Бандић иде у правцу афирмације еманципације жена и друштва које би уважавало основна начела патријархалног света и хришћанског морала, док се критички односи према извитоперености, изопачености еманципације, слепом присвајању моде. Стога се појављују два опречна женска карактера која театрализују ова опозитна схватања еманципације и модернизације. Исти став присутан је и у комедији краља Николе I Петровића *Како се ко роди* (1898). Од Змајевог *Шарана*, где се актуализује и афирмише еманципација жена, иде се потом и ка недвосмисленој театрализацији погубности еманципованости где ослобађање жена од стега патријархата води у порок (коцкарска страст мајке у Савићевој комедији *Фрише фире*, 1879). Уједно се театрализује и промена мушко-женских односа. Радња једночинке *Балска ноћ* Леле Давичовице развија се у правцу освајања женске слободе. Жена сексуалном манипулацијом обезбеђује право на јаван живот (ако муж има право да изађе са друштвом, то исто право тражи и жена). Са ослобађањем жена од неприкосновеног ауторитета мужа иде и јасније испољавање женске осећајности, виђење брака (раније жена није имала право да процењује брак), али се идеологија текста усмерава и на реафирмацију патријархата и исконску потребу жене за чврстом руком мужа. (*Неће да се противи*, Милан Савић). Код аутора у Србији ова тема/мотив театрализује се касније, у комедијама с краја 19. века и потом код Нушића (*Дето*, *Ујез*). Занимљива је у том погледу комедија Милутина Ибровца *Божији суд на Медниом брду*. Промена културне парадигме театрализује се новим односима у сеоском свету (некажњива неверства жена, разводи). У ранијој културној традицији, жена је сматрана одговорном ако пар нема деце, сада се имплицитно открива доба науке која је продрла и у сеоски свет (жене преносе одговорност на мужеве што су без порода). Јавља се и став да је срамота ударити жену, што све противречи кодексима раније патријархалне културе. Међутим, већ почетком века у комедији Јаше Томића *Старословен* проблематизује се еманципација жена од стране примарно фокализованог лика женомрсца, док радња иде за тим да оповргне његову вредносну тачку гледишта (жене нису непотребне као слезина). Иако је главни лик предмет хумористичке оптике (жене се театрализују као мудре, умешне, али и скромне), занимљив је његов став, за данашње доба, да ће доћи време кад ће девојке за младожењу бирати жену (у радњи једночинке улогу девера силом прилика добија жена).

5.2. У већини ових комедија социјални мотиви присутни су узредно, у репликама одређеног лика, сценским ситуацијама, а често се јаве у биографији лика или путем неповољног статуса у свету комедије (сиромаштво, рад који не доноси материјалне резултате). Социјална ангажованост запажа се чак и у љубавним заплетима Трифковићевих комедија (*Француско-пруски рат*) на шта је давно скренуо пажњу Васо Милинчевић (лош положај чиновника, нарочито просветара у *Школском надзорнику*). Театрализација сиромаштава, тешког живота присутна је у теми кајишарлука (*Подвала*) док су се свакодневни проблеми (друштвени и економски) ређе фокализовали и редовно подређивали љубавној тематици. Ипак, нису безазлене комедије *Срећа и људи* И. Вукићевића и *Кирија* Б. Нушића. У Вукићевићевој једночинки театризује се просечна чиновничка породица, ситуација преживљавања, сиромаштво које се нарочито испољава у изрицању жеља када тобоже добију на лутрији. Тобожњи добитак на лутрији мења свест и свет чиновничке породице. Дух времена, реферирање на текућу стварност актуализује се истицањем сиромаштва, унижености чиновника или разговором о поскупљењима, немаштини у амбијенталним сценама (*Четри милиона рубаља*, Стеван В. Јевтић). У *Два веселја* Милутина Илића театризује се како систем посредно мотивише чиновнике да се служе преваром, зеленашењем (мала плата, која је деценијама фиксирана, приморава људе да се сналазе). Често се на савремени живот реферира и посредством часописа и текућег живота (разваљена калдрма, неажурност општине, поскупљења), Матичиних конкурса, путујућих позоришних дружина (нездрав живот глумца, кориснице), европске политичке ситуације.

5.3. Присутност власти није занемарљива у комедији пре Нушића. До сад је истицан извесни сатирички третман власти у Глишићевој *Подвали*⁹, Илићевом *Новом добу* (контролише се ко гласа опозиционог кандидата), до некле у Трифковићевом *Јазавцу* (недовршена комедија). Међутим, иако је власт у овим комедијама присутна у мотивском комплексу, није занемарљива њена сатиричка театрализација. *Капетан-Пантелијина посла*¹⁰ Тодора Љ. Поповића (написана и изведена пре Нушићевог *Сумњивог лица*) театризује мотиве шпијунирања, потказивања, а нарочито репресивност режима који производи непријатеље, сумњичи све грађане, чак се и представници власти маскирају у своје присталице па у новинама реплицирају опозицији. Власт се ту јавља и као коректор културног живота (мешање у уметнички рад позоришта). У Калићевом *Максиму* репресивност режима најпре је театризована у монологу повереника безбедности (више полиције и војске него грађана), потом и комички успело хапшењем глумца и на крају привођењем повереника безбедности (ситуација забуне).

⁹ Првобитна верзија Глишићеве *Подвале* скинута је са репертоара због одређеног критичког третмана фигуре власти, односно помоћника Петка.

¹⁰ Зоран Т. Јовановић доказује да је ова Поповићева комедија настала пре Нушићеве, као и да Нушићу она није била непозната (2000: 9–19).

Корупција, злоупотреба положаја опште је место сатире, што ће тек у Нушићевим комедијама добити већи простор. Поред града, корупција и злоупотреба положаја присутна је такође и у сеоском свету (*Ђидо*, *Потера*) и везана је делокруг овлашћења кмета. У градским и варошким срединама корупција и злоупотреба добијају шире размере, као на пример крађа из пензионог фонда (*Мој џеп*) или пљачке, немар државних представника. Упечатљива је корумпираност представника власти и зеленашење у Округићевој *Саћурици и шубари*. У овој комедији сатирички се третира етичка тачка гледишта судије који оптужује слепог гуслара што у песмама критикује власт (власт је по правилу недодирљива, измештена, правична).

6.0. Преваре, подвале редовно се везују за одређене кодоване типове у комедији (лакрдияш, сплеткарош), а у комедији српског реализма преваре, подвале иду у регистар радњи трговаца, лажних адвоката, учењака, чиновника, нижих представника власти, али и сплеткашица (обично су то удовице). У сеоском свету ове радње прихватљиве су уколико доприносе упостављању стабилног поретка вредности. Наравно преваре могу бити и безазлене, као систем комике у том свету (*Ђидо*, 1892), али могу бити и средство освете, динамички чинилац заплета (подваљивање приликом гласања за кмета). У другим случајевима подвале се везују за изразито негативно атрибуиране ликове трговаца, Јевреја (зеленашење) и често су део проблемског чвора. У варошким и градским световима подвале/преваре најчешће су део љубавних заплета као средство да млади премосте забране старијих (*Цилиндар*, 1878). Некад су подвале веома смеле, блиске инцестуалној конотацији. У једночинки *Расејани професор* (1887) Косте Николића млади доприносе веридби својих родитеља да би живели у истој кући као брат и сестра. Како се комедија тематско-мотивски приближавала зрелом реализму (драматуршки још увек споро) тако расте и значај, улога превара/подвала, које више нису фолкорног и хумористичког карактера, мада су још актуелне код неких аутора на почетку 20. века (Станојевић, *Дорђолска посла*). Сада подвале/преваре чине срж заплета са друштвеном тематиком (*Ново доба*, *На слави*) и нимало нису безазлене, већ постају важно средство обрачуна. У комедији *Капетан-Пантелијина посла* тек ретроспективно се ишчитава подвала полицијском апарату у погрешном навођењу сељака/шпијуна (додуше забуни доприноси и техника априорности). Издваја се такође у мотивском корпусу превара везана за лажно туторство (*Два весеља*, *На слави*) или покушај злоупотребе туторства (*У резерви*). Док у приповеци преварени јунаци, нарочито у сеоском свету, најчешће заслужују да буду преварени (Д. Вукићевић, 2006: 52), у комедији је редовно варалица кажњен. Подвале/преваре развијају своју типичну схему и често су скопчане са прерушавањима. Заплет се у тим случајевима гради на линији односа варалица – преварени, с тим што се расплет пројектује у правцу спасавања превареног и колективног жигосања и кажњавања варалице (*Подвала*, *У резерви*). Међутим, развија се и друга типична схема. Превара/подвала се некад театрализује као инструмент којим позитивно профилисани ликови превазилазе препреке и долазе

до циља (*Шаран, Мандарин, Љубомора, Неће да се противи, Четири милиона рубаља, Француско-пруски рат*). Ретки су примери где превара има само карактер шале, доскочице (*Лена була*).

6.1. Дијахроно посматрано прерушавање је присутно у комедији још од њених почетака и јавља се и у реалистичкој комедији. Прерушавањем се у науци обично именује више значењски сродних радњи ликова (претварање, маскирање, вербално или физичко прерушавање), док се о глуми веома ретко говори. Вербално и физичко маскирање не подразумева увек и идентитетску игру/глуму, али глума ликова подразумева идентитетску трансформацију лика. У нашој комедији прерушавање је спорадично присутно, за разлику од глуме ликова. Глума, рецимо, у фолклорним комедијама није позитивно одређена и својствена је негативним ликовима (*Подвала*), изузев кад се театрализује као средство борбе за хумане циљеве или за одбрану лика (*Два цванцика, Божји суд на Мендином брду*). Запажа се сложени развој прерушавања као што је глума превараната. Честа је трансформација лика у имагинарни карактер у циљу преваре (лажни адвокат Неша у *Подвали*) или, што ће Нушић развити, глума која се креће у правцу пројектованог (идеалног, пожељног) идентитета као што је случај у *Народном посланику* (Јеврем, Сре-та) или још прочитије у *Госпођи министарки* (Живка као министарка).

6.2. Тактилност у српској комедиографији је ретка, што такође на свој начин проговара о световима које баштини, као и о моделима из савременог искуства на које комедија неминовно реферира. Људско тело, чулност понекад се испољава у ситуацијама сударања, падања, некад и озлеђивања (*Таса у Сумњивом лицу*). Углавном изостаје фигура тела, контакта, што је и драматуршки проблем. Ретка је еротска интимизација између мужа и жене или младића и девојке. *Балска ноћ* Леле Давичовице карактеристична је и по смелој тактилности. Муж жену љуби у уста, а у расплету недвосмислена је и најава секса, што је за морални кодекс 19. века озбиљна провокација, поготово кад се узме у обзир да је аутор жена. У првом чину Игњатовићеве комедије *Адам и бербери први људи* (1879) младић/официр и девојка сами су у соби и додирују се, љубе, грле, што је с моралног становишта незамисливо за друге српске земље/средине. Строго се водило рачуна о јавном моралу, културолошким разликама, неговању традиционалне патријархалне културе. Ишло се дотле да, кад су и приказиване такве „слободније“ француске комедије, глумице нису смеле да носе кратке ни деколтиране хаљине.

6.3. У малом броју комедија покрећу се теоријска питања позоришне уметности, али у већем броју текстова указује се на утилитарну улогу позоришта (дискурс ликова, ауторски предговори). Опште је место да позориште треба да има васпитно-образовну улогу, да подучава публику етици, али и естетици, такође и да развија родољубива осећања, водећи увек рачуна и о језику. Унутар радње комедија од нарочите важности су естетске расправе о глуми и то редовно ликова глумаца. Одатле се могу издвојити извесни теоријски погледи о глуми код неких аутора (Милан Савић, Мита Калић, Лукијан

Бранковић, Милутин Чекић, Милан Шевић, Тодор Поповић). У Калићевој комедији *Максим* експлицитне су теоријске поставке. Током расправе са женом Управитељ, путујући глумац и бивши занатлија, износи неколико теоријских запажања. Више костим не може задовољити публику, ни бити надоместак невештом глумачком изразу. Глумац се не сме кретати као лутка и безизражајно изговарати текст, не диференцирајући јасно карактере. Прави уметник је онај који уме да загреје и занесе гледаоце, а тиме се скреће пажња и на прагматичну страну – зарада. Тражи се уживљавање у улогу. Скреће се потреба да се за позорницу проучавају типови из живота (тиме Управитељ правда своју биографију – бивши занатлија).

7.0. Једна од најважнијих одлика реалистичког писма јесте разградња класицистичког јединства времена. Ни једночинку више не обавезује јединство времена иако се оно не напушта. Све чешће се активира елипса и уједно појачава значај скривене радње. Више није неуобичајено да се време радње протеже на неколико месеци, некад и година. Тиме се желела мотивисати извесна промена ликова, ситуација. Уз укидање класицистичког јединства времена иде и динамика места радње (мноштво простора радње) иако има примера (*Божји суд на Мендином брду*) активирања елипсе у стабилним просторним координатама (обично два сценска места). Бира се конкретно место радње, што нарочито важи за европску комедију и драму овог периода. „У драми 19. века влада ентеријер, тј. нека соба у којој живи неки јунак, али су се као основне епизоде бирале оне које лако мотивишу скуп личности – имендан, бал, долазак заједничког пријатеља“ (Томашевски, 1972: 241). У српској комедији радња се најчешће смешта у затворене просторе и то претежно у кућне амбијенте, мада не изостаје и за реализам чест простор кафане. Спољашњи простор се јавља као напетост између приватног и јавног. Јављају се комедије (*Потера*, *Дорћолска посла*, *Поремећен план*) које се искључиво театрализују у отвореном, јавном простору (вашар, ливада, пијаца, испред кафане, двориште). И у реалистичкој драми, комедији приметан је метонимични однос лика и простора (Нушићеве и комедија аутора из првих деценија 20. века).

7.1. Дистрибуција информација (избор догађаја за конструкцију ситуација, радње) дуго је за српске драматичаре представљала проблем. Чак се ни Трифковић није у потпуности могао ослободити споредних комуникацијских канала иако је код њега видан развој технике театрализације све до недовршене комедије *Пошто-пото посланик*. Обично код Трифковића радњу отвара епски монолог (уознавање са ситуацијом, позицијом ликова, основним проблемом). Занимљиво је да једну од првих комедија *Тера опозицију* (1871) отвара разграђеним *говором за себе*, који гравитира ка монолошкој форми. Овде се говор за себе сценски чује, па размишљања старијег шегрта наилазе на коментаре, примедбе млађег шегрта. Епски чиниоци у структури српске комедије разумљиви су делом јер су многи приповедачи писали и комедије (Игњатовић, Глишић, Матавуљ, Ћоровић, Вукићевић). Поред епских поступа-

ка монолога, говора у страну и говора за себе, бројне су ситуације приповедања, када се говор лика осамостаљује до монолошке форме. Тумачење радње, појашњавање ситуације, намере, што је делокруг резонера, преноси се и на ликове носиоце позитивних вредности. Стога су редовна моралисања, поучавања током развоја заплета. Тиме се залази и у карактеризацију. Квалитету дела, његовој уметничкој рецепцији доприноси у значајној мери расплет. Управо је расплет озбиљан проблем комичке радње. У расплетима, али и радњи комедија из седамдесетих и осамдесетих година 19. века дидактика је нападана, непосредна и претежно наивна.

Касније ће аутори постепено овладавати техником посредног дистрибуирања информација дијалогом и уклањати непосредну тендециозност, дидактичност из расплета, али и током радње. У тим случајевима дијалошки исечци засновани су на пресупозицији. Од читалаца, гледалаца се очекује да сами одгонетају односе ликова. Напушта се експлицирање (објашњење збивања), антиципација радње, завеса се подиже у јеку дијалога ликова, те се на тај начин сугерише илузија вероватности, аутентичности; појачава се редукција информација на искључиво драмски принцип и реалистички стил. Таква, развијена драмска техника, јавља се и код старијих аутора, нпр. Милана Савића у веома доброј једночинки *На станици* (1905). Почетком 20. века аутори, али и критичари, све више пажње поклањају занатској страни писања, а узајамност утицаја стила глуме и поетике реализма отвара фазу зрелог реалистичког раздобља у комедији, коју ће у потпуности запосести Бранислав Нушић.

За разлику од приповетке, комедија у српском реализму има успорен развој, делом и што је не без отпора долазила на позорницу. Па тако кад се долази до дезинтеграције реализма у приповедној прози крајем 19. и почетком 20. века комедија тек тада улази у зрелу фазу на чијем крају стоји дело Бранислава Нушића.

Литература

- Арчер, Виљем. 1964. *Стварање драме*. Уметничка академија: Београд.
- Волк, Петар. 1995. *Писци националног театра (Позоришни живот у Србији 1835–1994)*. МПУС: Београд.
- Вукићевић, Драгана. 2006. *Писмо и прича*. Друштво за српски језик и књижевност Србије: Београд.
- Дипон, Флоранс. 2011. *Аристотел или вампир западног позоришта*. Сlio: Београд.
- Иванић, Душан. 1996. *Српски реализам*. Матица српска: Нови Сад.
- Јовановић, Т. Зоран. 1997. *Судбина позоришног комада „Канцеларијско време“ Чедо Поповића*. Театрон МПУС: Београд.
- Лешић, Зденко. 1977. *Теорија драме кроз столећа I*. Свјетлост: Сарајево.
- Максимовић, Горан. 2002. *Српске књижевне теме, Милутин Илић као комедиограф*. Слободна књига, Романов: Београд – Бања Лука.

- Максимовић, Горан. 2003. *Пред рукописом комедије „Два весеља“ Милутина Илића*, Зборник Матице српске, књ. 51, св. 1–2: Нови Сад.
- Максимовић, Горан. 2007. *Комедиографски смијех Косте Трифковића*, Зборник за српски језик, књижевност и умјетност, Бања Лука.
- Максимовић, Горан. 2009. *Пред рукописом комедије „У резерви“ Мите Калића*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, бр. 57, св. 3, Нови Сад.
- Максимовић, Горан. 2009. *Комедиографски смијех Мите Калића*, Књижевна историја, бр. 139, Београд.
- Максимовић, Горан. 2011. *Комедиографски смијех Милана Јовановића Морског*, *Philologia mediana*, бр. 3, Филозофски факултет, Ниш.
- Малетић, Ђорђе. 1884. *Грађа за историју Српског народног позоришта у Београду*. Чупићева задужбина: Београд.
- Марјановић, Петар. 1987. *Комедије и народни комади XIX века*. Нолит: Београд.
- Скерлић, Јован. 1967. *Историја нове српске књижевности*. Просвета: Београд.
- Стојковић, Боривоје. 1978. *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опера)*. МПУС: Београд.
- Цветковић, В. Сава. 1966. *Репертоар Народног позоришта у Београду (1868–1965)*. Музеј позоришне уметности: Београд.

Aleksandar Pejić

COMEDY IN SERBIAN EPOCH OF REALISM

Summary: Comedy in this era of Serbian realism is uneven development. Adoption of new ideas went faster than the development of dramatic techniques. Thus, while the comedy gradually opened to the requirements of realistic poetics (social and psychological motivations, typicality, currency), dramatic technique was dependent on previous traditions in terms of story selection phase, and outdated methods of speech aside, for themselves and the monologues. The European drama has just attempted to dramatic actions suggest the plausibility of an illusion, authenticity. Social and political involvement is not pronounced until the 20th century and Nusic comedy. Dominant are themes and motifs of love, marital relations, trendiness. Comedy, some authors are also significant for its contribution to the theory of acting.

Key words: comedy, realism, subject, theme, dramatic technique