

Светозар Рајић

НУШИЋЕВЕ КОМЕДИЈЕ И МОДЕРНИСТИЧКИ ТОКОВИ ЕВРОПСКЕ ДРАМАТУРГИЈЕ И ПОЗОРИШТА

Нушић, мајстор реалистичке комедије, стварао је у дугом раздобљу – од ђачких и студентских дана и прве верзије *Народног послика*, 1883. године, до смрти 1938. и незавршене *Власи*. У том периоду догодиле су се огромне промене, падале су и рађале се моћне државе, радикално мењале идеологије, вртоглаво се убрзавао ритам живота и мењао систем вредности. Паралелно је кроз низ авангура пролазила и уметност, а нарочито позориште. Управо је период Нушићевог стварања херојско доба класичне авангарде европског позоришта (како ми то данас називамо), доба успона и заблуда, у коме су се покрети и правци преплитали, сукобљавали, превазилазили и нестајали, остављајући за собом трагове који нису само историјски, јер су битно утицали не само на савременике него и на будуће ствараоце.

Да ли су се та бурна позоришна догађања дотакла и Нушића, и оставила неког трага на природу његове реалистичке комедије? На научним скуповима стручњака из области књижевности неколико пута се понављала тврдња о Нушићу као моделу чистог реалистичког приступа, о верној слици друштва и друштвених проблема, итд., итд. Да ли се ова тврдња може размотрити и с друге стране?

Питање се најбоље може сагледати на примеру његових међуратних комедија, насталих у његовом можда најплоднијем периоду. После вишегодишње паузе у комедиографском стваралаштву, када су многи помислили да је његов комедијски опус већ заокружен, тридесетих година је поново букнуо његов комични нерв стварајући низ бриљантних сценских игара које, ни по својим позоришним могућностима ни по популарности, ни у чему не уступају његовим младачким комедијама. То је била његова предсмртна жетва, у доба када су и његова животна и позоришна сазнања већ дефинитивно уобличена – сума његовог искуства, које је свакако укључивало и сусрете с другим облицима позоришта, и сталну животну и уметничку радозналост.

Међутим, чињеница је да управо реалистички усмерени међуратни критичари, као Глигорић и Клајн, већини ових комедија замерају, поједностављено речено, недостатак реализма. Глигорић чак, пишући о комедији *Др* истиче Нушићево жонглирање позоришном техником и инсистира на „граница која је у овом делу оштро повучена између измишљеног позоришног живота и стварности”,¹ дајући, наравно, том измишљеном позоришном животу пежоративну ознаку.

Оставићемо за другу прилику понекад постављано жанровско питање, које заслужује посебну расправу, у којој мери и на који начин комедија, са својим хиперболама и парадоксима, може бити реалистична, као и супротну тезу (на пример код Лукача) да се без натуралистичких елемената тешко може замислити права комедија,² као и вечито питање о односу животне реалности и сценске фикције, која представља неки други, паралелни живот, односно, како би то рекао Ели Финци, „више и мање од живота”. У сваком случају, опште је позната чињеница да се Нушићеве међуратне комедије разликују од његових првенаца, вероватно колико се и време у коме су настале разликује од претходнога времена. Уместо паланачког, патријархалног амбијента и великих заврзлама у малој ћифтинској средини, нашли смо се у „великосветском” каруселу крупних игара и великих берзанских шпекулација, који понекад чак личи на холивудску „комедију белих телефона”. Овом псеудомонденим свету свакако је више одговарао оквир француског водвиља од руске реалистичке комедије, која је утицала на младога Нушића. (А и иначе се код нас појам реализма некако везивао за паланачку средину.) Али, не заборавимо да је и у руском позоришту, и у XIX и XX веку, водвиљ веома популарна форма, чији се елементи могу наћи и код Гогоља (Нушићевог младалачког узора), и код Чехова, па чак и код руских авангардиста међуратног периода. Коначно, и у раним Нушићевим комедијама водвиљски елементи имају пресудну функцију у конструкцији заплета. Пронађена је и свеска у коју је Нушић током своје комедиографске, драматуршке и управничке каријере помно записивао критичко-драматуршке анализе око 160 драмских дела тадашњег стандардног француског репертоара, међу којима је велики број водвиља.³ А чак је и Бора Глишић – иначе занесено, у име права на смех, бранећи Нушића од наше позитивистичке критике – примећивао његово „спуштање до водвиља”.⁴

¹ Велибор Глигорић, *Позоришне критике*, Београд 1946, 80.

² Берђ Лукач, *Историја развоја модерне драме*, Београд 1978, 434.

³ Јосип Кулунџић, *Фрагменти о театру*, Нови Сад 1965, 190.

⁴ Бора Глишић, *Нушић њим самим*, Београд 1966, 220.

Но Глигорић је, ако не у валоризацији, а оно у констатацији био у праву. Водвиљ у својим најбољим примерима, па и у Нушићевом *Докџору*, као завршен и затворен, готово кодификован жанр, не може се вредновати мерилима психолошког, критичког или социјалног реализма. Он заиста, полазећи од животну препознатљивих опажања и ликова, конструише самосвојан „измишљен позоришни живот”, како то каже Глигорић. Вртоглави развој заплета, базиран на забуну и неспоразуму, као *perpetuum mobile* ствара сопствену механику, која сама себе производи, мултиплише се и акумулише геометријском прогресијом, постајући основни смисао, пренебрегавајући вероватност као главни критеријум и доводећи до кулминације апсурда. У ту позоришну геометрију уклапа се и дијалог, управо онај „математички, на француски начин конструиран дијалог”,⁵ какав је Стриндберг избегавао у име натуралистичке верности животу.

Међутим, данашња валоризација (ако не књижевна, а оно позоришна сигурно) нема ни близу тај пежоративан однос према водвиљу какав је некада имала наша званична књижевна критика, јер га просто више не мери реалистичким аршинима. Напротив, данас водвиљ сматрамо „лаким” али веома захтевним сценским обликом, веома тешким за реализацију, јер материја почиње сценски да функционише тек ако се успостави савршенство апсурдне механике и формални виртуозитет. А познато је и да многи данас у класичном водвиљу виде корене театра апсурда. Уосталом, и сам Јонеско је више пута истицао утицај који је на њега извршио Јон Лука Карађале. Тако се и Нушићу може са сигурношћу рећи да су његова водвиљска еквилибристика, неговање нонсенса, комични и скоро надреалистични аутоматизам, прецизна непредвидљивост и укус за парадоксално, а наравно и менталитетска убојитост, сигурним путем водили до нереалистичке српске комедије у делима Александра Поповића и Душана Ковачевића.

Занимљива је такође чињеница, која отвара значајна питања, да је праизведбе већине Нушићевих позних комедија, тридесетих година, режирао Јосип Кулунџић, у младости један од ретких аутентичних драмских експресиониста нашег поднебља, а касније мајстор позоришног формализма и естетизма. Кулунџић је такође заслужан за врхунско откриће везано за однос Нушићеве комедиографске технике и могућности сценске реализације. То је принцип „акционих група”,⁶ нарочито карактеристичан за Нушићеве касне комедије. По томе принципу, групе ликова, усмерених у заједнички интерес, у акционом смислу делују хорски, једновремено и једносмерно, уни-

⁵ Рађање модерне књижевности – Драма. Приредила Мирјана Миочиновић, Београд 1975 (Аугуст Стриндберг, Предговор за *Госпођицу Јулију*, 47).

⁶ Јосип Кулунџић, *исто*, 205.

формно и колективном енергијом, било да је то карактеристично за поједине сцене (хор породице у *Госпођи министарки*, хор отимача у *Покојнику*) или да преовлађује у највећем делу комада (хор лешинара у *Ожалошћеној породици*, хор доларолубаца у *Мистер Долару* или хор еманципованих кокошака у *Ујезу*). Акциона енергија хора усмерена је на заједничког противника, односно на онога од кога заједнички треба нешто отети, било да је тај антагониста предодређен логиком приче (Жан у *Мистер Долару*, Павле Марић у *Покојнику*), било да се током заплета хор усмерава на онога који се појединачном акцијом издваја из њега (Агатон у *Ожалошћеној породици*), или се повремено раздваја у фракције, у полухорове, који се међусобно хорски сукобљавају око плена (у *Мистер Долару* и *Ујезу*).

Ово хорско сукобљавање групе с појединцем, или са другим хором, у коме група, чак и кад се састоји од различитих индивидуалности, делује униформно и симултано, може се посредно довести у везу с класичном експресионистичком драмском техником, у којој је то један од основних принципа, а још више са комедијским третманом примењиваним у руском конструктивизму Мејерхолдове школе, у коме се искуства експресионизма (који иначе није имао много слуха за комедију), и традиција водвиља преображавају у радикални комедијски приступ, као на пример у комедијама Николаја Ердмана. Филмско смењивање фрагмената у *Мистер Долару* чак би се могло графички представити и обележити плесном терминологијом: игра ансамбла – ансамбл и солиста – *pas des deux* – група солиста – парада ансамбла, тема са варијацијама, итд. Ову могућност је скоро ко-реографски искористио Мирослав Беловић у својој већ историјској поставци *Мистер Долара*.

Уопштавање и третман драмских лица као учесника плеса маски, тако драго експресионистима, јавља се, у већој или мањој мери, и у позним Нушићевим комедијама, а нарочито у *Мистер Долару*, у коме чланови хора и немају идентитет одређен именом и биографијом већ су опредељени као Господин који очекује богато наследство, Последратни господин, Госпођа модел Пату, Госпођа са сатом на подвезици, итд.

Најзад, када се говори о сценском језику у овим Нушићевим комедијама, може се приметити да и ту долази до извесног уопштавања. Упркос јаркој локалној боји и луцидној менталитетској игри, што остају готово најјача Нушићева комедијска средства, ликови говоре скоро уједначеним језиком, могло би се чак рећи неком врстом Нушићевог стандарда позоришног језика. Језичко разногласје било је један од императива натуралистичке драме. Сетимо се само оног скоро невероватног дијалекатског калеидоскопа који нам је у својој слици Београда понудио Војислав Јовановић. Дијалекатско означавање, сем што доноси аутентичност и животност, може чак

бити и извор изразитих комичних ефеката. Но, Нушићу то није било потребно. Његов свет, иако заснован на животној опсервацији, дефинитивно је свет позоришног артефакта, никако свет фактографске репродукције.

Жанровска и стилска ситуирања драмских књижевних дела имају олакшавајућу, али и отежавајућу околност што се дају проверити уживо, на сцени. Како су Нушићеве комедије игране веома много на свим нашим сценама, а и у иностранству, било је прилика за најразличитија тумачења – од конвенционалног реализма до радикалног експресионизма или неутемељених афектираних извитоперавања. Иако је психолошки реализам једно време чак форсиран од критике као најтачнији метод за сценску реализацију Нушићевих комедија, овај пут није се показао као комплементаран чак ни у представама македонског редитеља Димитра Кјостарова, једно време проглашаваним за модел за реалистичко тумачење Нушића. Његове представе, иначе скрупулозно и брижљиво урађене, сиромашиле су богатство Нушићевог света, јављао се отпор материјала, а нарочито није функционисала комедијска димензија. А познато је да су и у Совјетском Савезу педесетих година често игране Нушићеве комедије, али пре свега као музичке гротеске или фарсе, а најмање као реалистичке комедије, и то у периоду када је психолошки реализам био скоро законом прописан.

С друге стране, чињеница је да су тек стилизацијом на бази Кулунчићевог принципа акционих група поједине Нушићеве комедије, а нарочито неке из позног периода, о којима највише говоримо, сценски „откључане” и доказане. Тај радикални, при том потпуно утемељени, преокрет означила је прво историјска *Ожалошћена породица* Мате Милошевића 1955, а до врхунца развио *Мисџер Долар* Мирослава Беловића 1973. године. Значајне су у овом погледу и Беловићеве поставке на страни: *Власиј* у Словенском народном гледалишту у Трсту и *Ожалошћена породица* и *Ујез* у Театру Моссовјета у Москви.

Оваквим тумачењима, дела која су раније од књижевне критике била оцењивана као неуспела (*Мисџер Долар*), исконструисана (*Др*) или чак промашена (*Ујез*) дефинитивно су доказала своју сценску потентност. Показало се да неке особине ових комада, које су раније биле означене као недостаци (фрагментарност, филмска техника, конструкција, ексцентричност, театрализам, апсурд), посматране по критеријумима који нису традиционално реалистички, постају суштински квалитети, који у ствари омогућавају да материја оживи, и да ове комедије бар на сцени буду рехабилитоване.

Насилно би било рећи да је Нушић стварао под директним утицајем модернистичких токова. Али, доказано је да је помно пратио позоришну литературу и сигурно је, као врстан позоришни практичар,

својом радознаношћу био упућен на стицање информација. Најзад, за време свог двогодишњег изгнаништва 1916–1918. у Француској, свакако се из прве руке упознавао с разноврсним, па и неконвенционалним облицима позоришног стварања. Уосталом, сада знамо да је чак покушао да напише, на француском језику, прави француски водвиљ *Ne désesperez jamais!* (Не очајавајте никад), сценски први пут оживљен од Беловића. Директни одједи овога водвиља лако се препознају у његовим каснијим комадима, нарочито у *Госпођи министарки* и *Покојнику*. Упркос свом конзервативном укусу, као врстан позоришни практичар и стваралац са посебним осећајем за грађевину театрализованог живота, Нушић није могао остати глуп за превратничке токове позоришта којима је био сведок и савременик, и који су освојили европске сцене. Њега се морало дотицати, свесно или не, оно што се могло прилагодити и уклопити у његову визију позоришта као паралелног живота. Уосталом, скоро сви велики позоришни практичари, од Шекспира до Станиславског, и од Молијера до Брехта, били су, у већој или мањој мери, и еклектичари.

Svetozar Rapajić

COMEDIES OF NUŠIĆ AND MODERNISTIC STREAMS OF EUROPEAN
THEATRE AND DRAMA

Summary

Among contemporary literature scholars it was often concluded that comedies of Nušić are masterpieces of critical realism. But on the other side, after first performances of some of his comedies (specially in the period between the two world wars), the prominent critics of realistic school made severe reproaches for lack of realism, emphasizing that Nušić's theatrical world is contradictory to real, objective life.

Also, researching the numerous stagings of Nušić's comedies, it could be perceived that the conventional realistic approach (particularly to comedies of mentioned period) never discovered the full functioning of comedy mechanisms, which are in the basis of Nušić's dramatic structure. Josip Kulundžić, former expressionist, who directed the first performances of Nušić's comedies in the thirties, discovered the scenic possibilities and richness of some comedies, till then regarded as failures.

The thorough structural analysis of Nušić's comedies from the mentioned period reveals not only the brilliant absurdistic technique of vaudeville, but also many points which correspond with elements of expressionism or constructivism. In this way, the realistic study of characters and precise design of mentality, combined with the theatrically artificial dramatic construction, explain the direct link from Nušić to the authors of modern Serb nonrealistic comedy (A. Popović, D. Kovačević).