

Petar Grujičić

<https://orcid.org/0009-0002-4794-4992>

Univerzitet u Novom Sadu

Akademija umetnosti

Departman dramskih umetnosti

Srbija

UDK 821.163.41-2.09

792.2

DOI: 10.5937/ZbAkU2412134G

Originalni naučni rad

Kulturni identiteti u dramskom dijalogu

Apstrakt: Tekst analizira modalitete prikazivanja kulturnih identiteta unutar dramske forme, kao i dinamiku njihovog nastajanja u interakciji dramskih likova i publike. Teorijske osnove u istraživanju smo potražili u antropološkim tumačenjima razvoja kulturnih identiteta (Van Genep, V. Tarner), kao i u novijim istraživanjima filozofije nauke i univerzalnih teorija dijaloga (D. Bom, A. Blejk), uz nezaobilazne implikacije ovih teorija na pozorište i širi aspekt kulture.

U drugom delu tekst se bavi primerima iz srpske istorije drame na osnovama prethodnih teorijskih postavki: komadima *Beograd nekad i sad* J. S. Popovića, *Svet* B. Nušića i *Prve bure* D. Nenadića. Nastali u rasponu od preko sedam decenija, kulturno i ideološki ovi komadi se na sličan način tematski fokusiraju na prikazivanje kulturne slike srpsko-beogradskog građanstva u sukobu sa prethodnim, tradicionalno-patrijarhalnim kulturnim modelom. Dijaloške situacije su u ovim komadima, međutim, formalno i sadržajno različite, što će nam ponuditi osnov za uvide o dinamici i sadržajima kulturnih identiteta uopšte.

Ključne reči: građanska drama, komedija, dijalog, kulturni identiteti, transformacija, istorija pozorišta

Shvatanje o istoriji teatra kao razvoju kulturnih identiteta se u ovoj istoriografskoj oblasti tokom poslednjih decenija artikulisalo kao jedno od najproduktivnijih istraživačkih pristupa, inspirisanog sinopsisom kojeg je pre više od sto godina ponudio antropolog Arnold Van Genep (Arnold Van Gennep) u poznatoj studiji *Obredi prelaza*. Taj trostepeni sinopsis transformacije identiteta obuhvata preliminalnu, linimalnu i postiliminalnu fazu kroz koje se pojedinac ili grupa: a) odvajaju iz društva, b) borave van zajednice gde stiču iskustvo sticanja novog identiteta, i c) vraćaju se u zajednicu sa usvojenim novim identitetom. Izvorno ponikao u oblasti antropologije, pristup se pokazao izuzetno produktivnim u umetnosti teatra koja je i samu sebe počela da razume kao liminoznu sferu¹ u kojoj nastaju i razvijaju se različite vrste kulturnih identiteta. Ali sam pristup, izuzev tamo gde ga je bilo najlakše uočiti, tj. u zapletima konkretnih dramskih tekstova, nije nudio jasna objašnjenja o vremenskoj dinamici tog razvoja u jednoj epohi ili sredini, niti o sadržaju samih kulturnih identiteta, izuzev kroz analogije sa pojavama i procesima iz individualne psihologije.

U sagledavanju vremenske dinamike tog razvoja, za potrebe predstojećih razmatranja izdvojili smo dva različita plana: onog u dužem trajanju, kroz načine konstituisanja kulturnih identiteta kao višegeneracijskog procesa, i onog znatno kraćeg, kroz porive da se transformacija identiteta ostvari kao trenutna promena tokom trajanja pojedinačne scenske izvedbe. U pokušaju da ova dva vremenska plana dovedemo u vezu, ističemo okolnost da se još sa pojavom cikličnih teorija kulture Đ. Viko (Giambattista Vico), O. Špengler (Oswald Spengler), A. Tojnbi (Arnold Toynbee), došlo do stanovišta o iluzornosti pravolinijskih razvoja tradicije i nastanka njenih kanona, tj. da su najsnažniji uticaji upravo oni koji u percepciji sledbenika i interpretativnoj praksi prizivaju promenu, otpor, dekomponovanje ili pogrešna čitanja (naročito u poznatoj teoriji poetskog uticaja Harolda Bluma (Harold Bloom), u više njegovih glavnih radova). Tradicija, dakle, već sama po sebi priziva i uključuje impulse promene, uz osobitu dinamiku čije mogućnosti nam izgledaju posebno značajne u kontekstu srpske kulture, čiji su identiteti nastajali kao sled upadljivih istorijskih diskontinuiteta, kroz česte, naizgled nagle promene i podzemne tokove, na osobit način prisutne i u istoriji srpskog pozorišta. Utisak o haotičnosti ovih promena, njihovim nelogičnostima, paradoksima, skokovitim ili silaznim putanjama su, kao što je poznato, bili povod i autopoetičnim opservacijama naših najznačajnijih dramatičara, pre svih Branislava Nušića koji se o njima izjašnjavao u više navrata na sebi specifičan način.

Osim dinamike razvoja kulturnih identiteta, još je složenije pitanje o njihovom sadržaju, naročito povodom nastojanja njihovih definisanja kroz distanciranja od vrednosno suprotnih, ne-kulturnih sadržaja u određenoj istorijskoj i civilizacijskoj

¹ U teatrologiji i pozorišnoj istoriografiji ističemo Viktora Tamera (Victor Turner) i Erihu Fišer-Lihte (Erika Fischel-Lichte) kao najpoznatije zastupnike ovog stanovišta.

panorami. Već i sam pokušaj definisanja kulturnih identiteta kroz binarne opozicije i negativna poistovećenja nas uvodi u paradokse čiji je teorijski okvir ocrtao još Sigmund Frojd (Sigmund Freud) u čuvenom tekstu *Nelagodnost u kulturi*, otkrivajući vezu kulture sa individualnom psihologijom i njenim podsvesnim mehanizmima. U tom smislu, u predstojećim osvrtima će nas najviše zanimati ona iskustva u prikazivanju kulturnih identiteta koja implicitno rekonstruišu učešće i vrednosne percepcije publike. Za predmet posmatranja smo izdvojili dva oprečna, u srpskoj teatarskoj tradiciji česta i lako uočljiva identitetska sadržaja – tradicionalno-patrijarhalni i emancipovano-građanski – iako potpuno svesni manjkavosti te podele ne samo usled promena koje su se dešavale u shvatanjima ova dva modusa do današnjeg doba, već ponajpre iz razloga koji je naznačio upravo Frojd u pomenutom eseju: u nastojanju da ukroti čovekovu nagonsku prirodu, kulturni obrasci su, zarad veće društvene funkcionalnosti čoveka, razvili psihološke mehanizme koji često ometaju njegov individualni razvoj.

No, sukob patrijarhalnog i građanskog kulturnog identiteta je u srpskoj dramskoj tradiciji već u 19. i početkom 20. veka ponudio više primera na osnovu kojih su proizašle i mnoge potonje identifikacije, uključujući tu ideološke i rodne. Zahvaljujući tek nedavno objavljenom, prvom izdanju sabranih drama Joakima Vujića, čak možemo reći da je pomenuti sukob, u svojim osnovnim varijantama postojao od samog postanka nacionalnog teatra u 19. veku.² Takođe, podela na patrijarhalni i građanski identitet je jedna od najviše raspravljanih distinkcija povodom naše pozorišne tradicije uopšte, pre svega zahvaljujući Stanislavu Vinaveru i njegovom eseju *Srpski humoristi i satiričari* (Vinaver, 1974). Ova studija je do danas ostala usamljen pokušaj da se na podlozi čuvene scene iz Njegoševog *Gorskog vijenca* – boravka vojvode Draška u Mlecima – ocrtava čitav jedan ideološki opseg na kojem će se, kroz opoziciju patrijarhalno-građansko, razvijati naše celokupna humorna, naročito komediografska tradicija u narednih vek i po. Stoga u ovom tekstu i dalje koristimo rečene dve identitetsko-kulturne odrednice, svesni njihovih donekle izmenjenih asocijacija u savremenom dobu, ali i dalje u stanju da slikovito prikažu dve tendencije u njihovom najopštijem smislu: jedne koja teži konzerviranju postojećeg stanja i druge koja teži promeni prethodnog.

Za prikaze scenskih sukoba patrijarhalnog i građanskog kulturnog modela, odabrali smo primere tri dramska komada: *Beograd nekad i sad* Jovana Sterije Popovića (1853), *Svet* Branislava Nušića (1906) i *Prve bure* Dragoslava Nenadića (1923). Usled višedecenijskih razmaka u njihovom nastanku, ovi komadi uverljivo ilustruju razvojne faze društveno-kulturne slike beogradskog građanstva u njegovom odnosu prema

2 U predgovoru ovom izdanju, Isidora Popović izdvaja tematski krug nekoliko Vujićevih drama o motivu „plemenitih divljaka” i surovosti evropskog čoveka, što razumemo takođe kao istorijski prethodnu varijantu sukoba na liniji patrijarhalno-građansko, iako se mahom radi o posrbama drama čija radnja neretko odslikava potpuno različitu društvenu i posebno rasnu sliku u odnosu na tadašnji život srpskog društva.

patrijarhalnom identitetu kao svojoj prethodnici od koje se distanciraju ili sa kojom se pak poistovećuju. Primetno je takođe da sva tri dramska pisca, uprkos generacijskim razlikama, imaju slične konzervativne nazore, ali uz strukturne posebnosti na planu predstavljene forme i scenskog dijaloga, prilagođenih tekućoj, međusobno različitoj pozorišnoj situaciji. Upravo ovo poslednje, različite pozorišne okolnosti, odredile su i različite domete u artikulaciji teme i njene komunikacije sa publikom. Njihovo delovanje na tekuću kulturnu paradigmu, kao što ćemo se uveriti, direktno je povezano sa mogućnostima komuniciranja sa publikom u funkciji zajedničkog razmišljanja kao osnove nastanka nove elite sa novim kulturnim identitetom. Povodom mogućnosti ove promene, jedan od najvećih savremenih teoretičara i eksperimentatora dijaloga današnjice, filozof Antoni Blejk (Anthony Blake), posebnu pažnju je posvetio situaciji koju naziva „trenutno oslobađanje značenja” (*Immediate liberation of meaning* ili skraćeno *ILM*), pod kojom podrazumeva fenomen radikalne promene zajedničkog stava učesnika u dijaloškim aktivnostima, usled novog značenja čija je pojava moguća u svakom trenutku (Blake, 2008: 202).³ Posebno nam je zanimljivo što je mogućnost ove trenutne promene u verbalnom dijalogu više vezana za aktivnu poziciju slušanja a ne govorenja, što se u pozorištu tiče pre svega publike. „U dijalogu”, navodi Blejk, „pažnja se bavi razmenom reči između ljudi. Ali interno slušanje uključeno u proces igra glavnu ulogu. Ljudi u dijalogu moraju da slušaju jedni druge, pa čak i da slušaju sebe. Tu već postoji nešto, pričali ljudi ili ne” (Blake, 2008: 218). Radi se, grubo rečeno, ne o mogućnosti dugotrajne, već trenutne promene usled pojave novog značenja koje se u pozorištu zajednički registruje i na sceni i u publici, što nam, između ostalog, jasno implicira nadindividualni, kolektivni karakter kulturnih identiteta, ali van fiksnih, prethodno zadatih sadržaja u zajedničkoj svesti učesnika.

No, ma koliko ideja o trenutnoj promeni kulturnog identiteta u pozorištu izgledala zavodljivo dramskim umetnicima svih epoha, lako se možemo uveriti da se radi o izuzetno retkoj, skoro i nepostojećoj pojavi u našim pojedinačnim iskustvima. Takođe možemo pouzdano reći da istorija srpskog teatra ne beleži primer niti jedne predstave čije izvođenje je trenutno promenilo opštu klimu, kulturni obrazac ili paradigmu u svojem okruženju⁴, pa stoga i okolnost retkih izvođenja navedena tri komada prikazuje ovu činjenicu u novom svetlu. Takođe, okolnost da ljudska suština stoji između budućnosti koja se stvara i prošlosti koja je stvorena, svaku promenu identiteta dovodi do paradoksa

3 Reč *ILM* kao akronim (na arapskom takođe znači „znanje” ili „uvid”), naglašava ključni element učenja ili gledanja u trenutku, a koja u Blejkovoj interpretaciji (Blake, 2008: 202) podrazumeva i medijsku komponentu. Iako se radi o modelu najviše istraživanom u teoriji nauke i kvantnoj mehanici, umetnost pozorišta se tu vidi ne samo kao sličan, već i kao generički model komunikacije.

4 Spekulacije o jedinom izuzetku nagle promene društvene klime povodom jedne predstave u istoriji srpskog teatra navedene su povodom Sterijine premijere *Sna Kraljevića Marka* u teatru Kod Jelena 1847. g. (Grujičić, 2022: 176–185.)

na vremenskom planu: novi identitet postaje oksimoron, tj. svaki identitet, pa i onaj kojeg percipiramo kao novinu, svoj originalni sadržaj i artikulaciju nalazi u nekoj prethodnoj poziciji, usled čega ga pre ili kasnije doživljavamo kao „povratak na staro”. Ta veza sa prošlošću naročito je prisutna u učestalom shvatanju kulturnih identiteta kao kategorije u kojoj su svi obrasci i produkti civilizovanog življenja isključivo tekovine dalje ili bliže prošlosti. No, predstojeći primeri nam otkrivaju modalitete koji nadilaze uobičajena shvatanja o razvoju identiteta u hronološkoj sukcesiji „pre” i „posle”, za šta nam sled patrijarhalnog i građanskog identiteta u ponuđena tri teksta može poslužiti kao uverljiv primer.

Identiteti u metatetru („Beograd nekad i sad”, J. S. Popovića)

Sterijina komedija *Beograd nekad i sad* prvi je primer eksplicitnog sukobljavanja dva oprečna kulturna modela, patrijarhalnog i građanskog, ali i redak, do danas jedini primer agona u srpskoj komediografiji, kao klasičnog scenskog takmičenja oprečnih stavova i argumenata. Iako prisutan u celini komedije, Sterijin agon je donekle prikriiven, budući da patrijarhalni obrazac zastupa samo lik Stanije, rođake iz provincije koja posećuje svoju rodbinu u Beogradu prvi put posle pauze od dvadeset osam godina. Nasuprot nje postavljeni su svi ostali likovi, ali to ipak ne narušava duh balansirano sučeljavanja, budući da Staniju percipiramo kao glavnu protagonistkinju, što joj samo po sebi daje izvesnu prednost, naročito u svetlu još jednog paradoksa – jedini zastupnik i ideolog patrijarhalnih stanovišta u čitavoj komediji je žena.

Agon se u komediji vodi na različitim nivoima, od kojih je onaj temporalni apostrofiran već naslovom: patrijarhalni identitet se locira „pre”, tj. u prošlosti, a „sad” kao tendencija koju moderni uslovi gradskog života treba da ostvare u budućnosti. U tom smislu, građanski kulturni model je samo tranzitna faza, „adet” ili moda čija je vrednost poglavito u raskrinkavanju nedostataka prethodnog, tj. patrijarhalnog modela. „Nekad” i „sad” kao paralela „starom” i „novom” implicira i ostale vrednosne opozicije, pre svega na liniji sučeljavanja balkansko-orijentalnog i srednjoevropskog kulturnog modela, poistovećenih sa etničkim odrednicama Turaka, Nemaca ili Roma. Iz današnjeg ugla nam izgleda neobično da patrijarhalno-religiozni stav Stanije njeni oponenti vide kao orijentalni ili „turski” (jedan od njih je prekoreva zbog njenog rezonovanja kojeg definiše: „Što je dobro, to je turski, a što ne valja, to je po nemački”), ali sve ipak ostaje na jasnoj liniji međusobnog sporenja – ono što se upražnjava kao model gradskog, civilizovanog življenja, Stanija vidi kao novi varvarizam i neprikrivenu uvertiru za povratak jedne nove-stare distopije Sodome i Gomore.

Najzanimljiviji aspekt Sterijinog agona je da se njegov pomirujući aspekt razrešava na nivou estetike, kroz individualni doživljaj „lepog”, prikazan u velikom broju scena: opscena figura nage žene u kući trgovca Neše je „lepa”, moderni ženski šešir se takođe doživljava kao „lep“, ali je „lepa” i scena u Teatru na Đumruku u kojoj turski sultan gine itd. Građanski model je područje „lepog” ali na kojem se Stanija prikazuje kao potpuno slepa, usred čega je većina njenih verbalnih reakcija inicirana odsustvom svakog estetskog razlikovanja, izuzev kao zdravorazumskog otpora ružnom (na primer, kada zamera na izveštačenom govoru razmažene Pijade kojeg ova doživljava kao otmenost, Stanija komentariše: „kako može lepo da stoji, kad je ružno”). Originalno iskustvo „lepog” je jedina, ali i ključna prednost koju nad Stanijom imaju njeni beogradski rođaci, iako niko od njih nije u stanju da svoje iskustvo uverljivo opiše. Tajna „lepog” otkriva nam se tek u sceni metateatra Teatra na Đumruku i rekonstrukciji Sterijinog prvenca *Svetislava i Mileve* koju Staniji nevešto prepričavaju i uz pesmu predočavaju njeni rođaci. Zato i ovo dočaravanje „lepog” kod Stanije ponovo takođe asocijacije ružnog („Tako u naš vilaet pevaju kurjaci, kad dođe mesojeđe”), pa imamo utisak da kontrastna složenost (tematska, sadržajna i svaka druga) ove metateatralne interpolacije znatno nailazi naivna poimanja njenih svedoka, ma koliko da se pisac prema njima u datom kontekstu odnosio blagonaklono.

Danas nam izgledaju prilično jasno razlozi zašto *Beograd nekad i sad*, uprkos svojim komičnim, neretko urnebesnim scenama, nije imao česte inscenacije. Čitav tekst se, zapravo, sastoji isključivo od agona, bez prave ekspozicije i raspleta, a njegovo dramaturško zaokruženje manje naslućujemo u doradi odnosa između likova, već pre u (ne)dovršenoj metateatralnoj artikulaciji kao potencijalnom prostoru onoga što smo u uvodu opisali kao „trenutno oslobođenje značenja”. Zato anesteziранost „lepim” možemo shvatiti kao istinski začetak novog identiteta čiji je osnov primarno estetski, zbog čega se Stanijini oponenti u agonu prikazuju kao tolerantnija, pasivnija, kao i manje agresivna strana u odbrani svojih stanovišta.

Logika podsvesti („Svet”, B. Nušića)

Do danas je retko obraćana pažnja na naučne porive i eksperimentalni nivo pojedinih Nušićevih drama, naročito u poslednjim fazama njegovog stvaralaštva (*Knjiga druga, Žena bez srca, Opasna igra*). Svojevrсни početak tih interesovanja prepoznajemo u komediji *Svet* za koju je pisac, kada ju je napisao, bio u dilemi kojem žanru pripada, pa ju je jednostavno nazvao komadom u četiri čina.

U opširnoj ekspoziciji prvog čina, patrijarhalno-konzervativni model je poistovećen sa građanskim, sve dok porodica činovnika Tome Melentijevića, u nameri da

pravovremeno nađe bračnog izabranika za njihovu kćerku, odluči da svoju svakodnevicu unaprede u skladu sa modernim merilima građanske okoline. Razloge te odluke gđa Melentijević objašnjava: „Ako hoćemo da je zbrinemo, moramo se malo izmešati sa svetom, moramo je uvesti u svet.” Motiv za promenom je dakle zdravorazumski i emocionalno-nagonski – proširenje porodice i produžetak vrste, kroz prilagođavanje društvenom mišljenju koje ovaj cilj treba da olakša. Ali će svojevrsni pakt društvenih nazora i nagonskih poriva ovde dovesti do potpuno suprotnog rezultata – dekadencijom još jedne stare-nove distopije Sodome i Gomore, a na kraju i eksplozivnim raspletom u kojem slomljeni Toma ruši četvrti zid pozornice i besno se obraća „svetu”, tj. publici, kriveći je za propast svoje kuće i porodice.

Kroz daleki odziv na Molijerovog *Gradanina plemića*, u komadu nalazimo sličnu motivacije građanske pozicije koja svoj status pokušava da unapredi kroz naivne poduhvate emancipacije, oličene u pomodnim vrstama edukacije koju najviše oličava mladi učitelj klavira kao budućeg verenika. Ali dok Molijer građanski model posmatra kao skorojevički, bez kapaciteta da ostvari svoje naivne ambicije i postane aristokratski, kod Nušića nema aristokratije, pa se građanski model razotkriva kao nemoćan pred kolektivnim mozgom jednog podsvesnog varvarizma čije socijalno poreklo ostaje nevidljivo. Tokom komada, porodica Melentijevići se slepo potčinjava uticajima tog kolektivnog mozga, da bi na kraju postala žrtva njegovog perverzno izvitoperavanja: vulgarna ogovaranja, prenesena kao glasine iz druge ruke, postaju stvarnost sa konkretnim posledicama, gde na kraju svi dolaze u radikalno, međusobni sukob sa svakim. Taj totalni raspad Toma svom bivšem kolegi Simi rezimira ovako:

TOMA: Vidiš: i ja sam neveran mojoj ženi i moja žena meni. Oterao sam ženu, oterao sam decu; i deca se odrekla oca i majke, i neki gedur se umešao tu i... ne znam, vidiš da ne znam ni šta govorim... Ja ne umem ništa da ti objasnim.

SIMA: Ama, ja vidim umešao se neki đavo, kada si ti potegao mene... mene, bolan, da oteraš sa svoga praga. Pa šta je to? Govori, brate, ko je to sve napravio?

TOMA: Samo, samo se napravilo. (Nušić, 1982: 178)

Likovi se nehotice i slepo pokoravaju procesu civilizacijske degradacije, naivno shvaćene kao kulturne emancipacije, ali iz jednog zdravorazumskog, iskrenog poriva – da se kćerki obezbedi udaja. Transformacija likova u tom degenerativnom procesu se odvija bez klasičnih sukoba, uglavnom kroz pasivne reakcije na savete i komentare iz najbliže okoline koji do njih stižu kao neautorizovana ogovaranja iz usta njihovih beslovesnih glasnika. Otrežnjenje dolazi prekasno, ali kao retrospektivni, kompleksan uvid o postojanju jednog podsvesnog, kolektivnog mehanizma kojeg Toma slikovito opisuje rečima: „Samo, samo se napravilo”.

Događaji se, dakle, rukovode dinamikom jedne ezoterično-mračne, kolektivne psihologije za koji je ponegde već primećeno da izgleda kafkijanski (Lešić, 1989: 134). U isti mah, građanski je obrazac u konfliktu sa samim sobom, tj. sa njegovom atavističkom, malograđanskom varijantom, usled čega u komediji nemamo niti jedan agon niti direktno sučeljavanje, već likove u stalnom stanju reakcije, zatečenosti, zgražanja i čuđenja. Otud i poteškoće sa kojima se ova komedija sretala prilikom svojih retkih inscenacija, budući da se transformacija likova odigrava van pozorišne scene i između činova, jer posledice ne presuđuju izrečene namere, već spoljašnja ogovaranja i njihov naknadni eho. Na delu je specifična dramaturška strategija i kauzalna logika usmerena ka kreiranju atmosfere u njenim kontrastima, naročito u dugačkoj ekspoziciji i njenom scenografskom dočaravanju krhke građanske glazure u domu Melentijevića (oličene u fotelji u kojoj je Toma mirno spavao dvadeset pet godina i njenom izbacivanju iz kuće).

Likovi su, dakle, potpuno zavisni od mišljenja sredine, ali i od sopstvenih nagona koje kulturni obrasci ne uspevaju da potisnu niti prikriju, pa otud i eksplozivan rasplet komada – u rušenju četvrtog zida i obraćanja publici koju poraženi Toma vidi kao vinovnika svoje nesreće. Ovo rušenje četvrtog zida nam je zanimljivo i sa teorijskog aspekta, budući da tokom prikazanih radnji, i na sceni i u publici Nušić sve vreme podstiče „stanje između” koje Van Genep u svojem sinopsisu promene identiteta opisuje kao „fazu praga”. U toj se fazi akteri suočavanja sa zbudjujućim, mahom neprijatnim emocionalnim i fizičkim iskustvima prilikom koje se prethodne kulturne uloge pokazuju kao neupotrebljive ili, kako kod Nušića, samodestruktivne. U takvoj povišenoj emocionalnoj temperaturi, na jednoj očigledno silaznoj civilizacijskoj putanji, postajemo svedoci jedne neobične, obrnute temporalno-kauzalne logike u kojoj nam do kraja ostaje nevidljivo šta čemu prethodi – patrijarhalna situacija građanskoj ili (malo)građanska patrijarhalnoj.⁵

⁵ U svojim formalnim rešenjima, negde na polovini između *Sveta* i Sterijine komedije *Beograd nekad i sad*, ali sa приметно slabijim učinkom od Sterije, nalazi se Nušićeva varijanta *Beograd nekad i sad* (1933). U njoj zatičemo zanimljiv prolog kojeg izgovara niko drugi do lik Sterije, kao i više opširnih rezonovanja glavnog lika Stanojla, opsednutog naglom, agresivnom smenom opšteg moralnog svetonazora, a sve povodom glavnog događaja komedije, banalnim izborom za mis u kojem učestvuje njegova kćerka. Kao i Toma Melentijević, i Stanojlo je nemoćan pred navalom vulgarne emancipacije („Odupreti se ne možemo, a održati se ne možemo”, Nušić, 1982: 249), ali u drami ipak imamo scenu agonu oca i sina oko pitanja prednosti „starog” i „novog” (Nušić, 1982: 222–226), kao i klasičnu poziciju u kojoj je, za razliku od Sterije, glavni ideolog patrijarhalnog načela muškarac.

Identiteti u melodrami („Prve bure” D. Nenadića)

Za razliku od prethodne dve komedije, *Prve bure* Dragoslava Nenadića pripada žanru srpske građanske drame, uz odlike koje je čine tipičnim predstavnikom ovoga žanra u korpusu građanske drame uopšte. O toj originalnosti najbolje svedoče sličnosti Nenadićeve drame sa *Gospodom Olgom* Milutina Bojića, istaknutim primerom srpske građanske drame sa početka 20. veka, iako ne znamo kako je do ovih sličnosti zapravo došlo, jer je Bojićev komad otkriven tek više decenija pošto je napisan, i to ne u originalnoj verziji.⁶ Sličnost dva teksta se najviše zasniva na Nenadićevom liku Leposave koja na svog bivšeg ljubavnika Nikolu, kao i Bojićeva gospođa Olga na advokata Novakovića, vrši pritisak da im se deca venčaju. Leposavine kalkulacije su jednako bespoštedne koliko i Olgine, iako Leposava planira da venča sina a ne kćerku. Takođe su i izvesne razlike u načinima ucene – Olga ucenjuje Novakovića finansijskim potraživanjima, a Leposava otkrićem svoje tajne ljubavne veze sa verenikom jedne od Nikolinih kćerki. No obe drame prikazuju sličnu, izrazitu dekadenciju građanskog sloja, kroz čitav splet beznadežnih ljubavnih odnosa i promiskuiteta koji pripadnike mlađe generacije unapred lišava svake stabilne emocionalne i porodične budućnosti.

Ali za razliku od *Gospođe Olge*, u Nenadićevoj dramu imamo snažnu opoziciju dekadentnom građanskom svetonazoru, oličenu u likovima Anke i Dobre. Već i sama okolnost da Nikolini sestra Anka i brat Dobra žive negde u provinciji, van grada, govore nam o krhkom građanskom identitetu i njegovoj patrijarhalnoj zaleđini, ali uz njihovo oštro međusobno distanciranje. Nalik Sterijinoj Staniji, i Anka je zastupnik patrijarhalnog sveta, kod brata dolazi kao gošća i čini tragikomične napore da zavede kućni red i nadzire privatni život ukućana. Učitelj Dobra je, pak, lik širokih svetonazora i u ulozu je aktivnog rezonera koji dovodi do pomirljivog raspleta drame. Kao i Anka, i on gaji primetan zazor prema građanskom ambijentu Beograda. Taj animozitet Anka otkriva već u prvom činu: „Ne volim ovaj vaš Beograd... Nikad ga nisam ni volela. Ne znaš kad te lažu, a kad govore istinu”, dok Dobra na kraju, posle svih prikazanih „oluja i bura”, očitava lekciju rođacima:

DOBRA: Rđavo ste uredili ovaj život. Sami ste krivi. To više nije čak ni onaj stari porodični i patrijarhalni život. Niti je to neki novi život individualan i složen. Pa ni rad vam nije, čini mi se, onaj pravi što donosi mir i zadovoljstvo. Vaši ideali ne idu dalje od zadovoljenja sitnih želja, sebičnih ambicija i prolaznih uživanja. Cela ta buka koja se kreće od Kalemegdana i vašeg korzoa, beogradskih kafana i zabavnih lokala, poseta i žurova, ostavlja na mene utisak prostog i jeftinog kindurenja nakitom od đinđuva i šarenih krpa. (Nenadić, 1923: 106)

⁶ U tom smislu ostaje nam samo da spekuliramo o verovatnom ličnom poznanstvu dva pisca, budući da je Nenadić (rođen 1888.) bio četiri godine stariji od Bojića.

Sukob starog i novog razmatra se nadasve generacijski, gde mladi ne uspevaju da svoje nagone i emocije usklade sa kalkulacijama roditelja, uz predvidiv ishod kojeg pisac nagoveštava već u predgovoru drame: „U svojoj prvoj mladosti težili smo jednom punijem životu i grozničavo lutali za njegovim ciljem, hvatajući se za sve što je za nas bilo novo i nepoznato. (...) Ipak po jednom neumitnom zakonu novi naraštaji idu istim putem.“ (Nenadić, 1923: II)

Zbog tog zaoštrenog generacijskog sukoba, u iskušenju smo da *Prve bure* čitamo kao srpsku varijantu Vedekindovog *Buđenja proleća*, iako u drami ne postoji izrazit, pa čak ni bilo kakav uticaj puritanizma ili konzervativnog pritiska gradske okoline. Naprotiv, kod Nenadića mladi najviše stradaju upravo zbog otvoreno poročnih, vulgarnih podstreka starijih, usled čega čak i pokušaj samoubistva Nikoline kćerke Nade ne menja namere njenog oca da i dalje insistira na braku sa prevrtljivim ljubavnikom zbog kojeg je ova podigla ruku na sebe. Socijalno i kulturološki, pisac likove diferencira pre svega na jedan filozofičan način koji opisuje rezoner Dobra, u sceni gde teši svoju bratаницu posle njenog pokušaja samoubistva i odluke da se neće nikada udavati: „Istina je da postoje i dva morala: jedan za ljude, drugi za žene; jedan za gospodare, drugi za robove. Ali ipak život je jači od svega toga; on će ti doneti i utehe i ljubavi i sreće možda“ (Nenadić, 1923: 100).

Drama reflektuje i jednu neobičnu zamenu tradicionalnih rodnih uloga gde, kao i kod Sterije, imamo Anku kao zastupnicu patrijarhalnog shvatanja, ali i Laposavu kao glavnu intrigantkinju unutar situacije koju suvereno kontroliše kao bivša ljubavnica više aktera u drami. Neobičan je takođe i Nenadićev izbor da glavnom svojem rezoneru, iako muškarcu, da ime u ženskom rodu - Dobra. Tu svojevrsnu travestiju u drami oličava trijumf promiskuiteta i odricanje od tradicionalnih bračnih uloga (kojih u drami inače nigde i ne vidimo), a sve u korist jedne destruktivne muško-ženske emancipacije koju već u prvoj sceni ispoveda Nikola: „Kao muž neću nikad oprostiti ono što bih možda i mogao – kao prijatelj“ (Nenadić, 1923: 4).

Jedan od razloga koji su uticali na dosadašnji izostanak scenskog života *Prvih bura* je verovatno i u žanrovskoj mešavini socijalne drame, naturalizma, uz primetno gravitiranje ka kompleksnoj melodrami. Dijalozi su podržani čestim, detaljnim didaskalijama, indikativnim „osmesima“, „ćutanjima“ i „dugim poljupcima“ u opširnim ljubavnim scenama, uz takođe česte melodramske, sentimentalne rasprisanosti bez dovoljnog emocionalnog pokrića. Dometi drame, kao i kod Nušića, otkrivaju se uvidom u celinu strukture čije značenje se uočava tek na kraju, prožetim religioznim tonovima i moralnim preobraćenjem Nikole koji shvata da je u kalkulacijama sa sopstvenom decom otišao predaleko. Nasuprot tajnim, koristoljubivim motivima aktera, drama pokušava da izgradi balans kroz idealizovan lik Dobre čije aktivnosti su takođe ispostavljaju kao

prikrivene, ali uz jasno pomirljiv, optimističan efekat kojeg opisuju njegove poslednje reči u drami „Posle oluje i bure vazduh je uvek čistiji” (Nenadić, 1923: 107).

No, teško je odupreti se utisku o sladunjavosti tog nategnutog balansa na svršetku, koji kao da je ponikao manje na etičkim, a više na melodramskim pravilima kojima je trebalo zadovoljiti ukus publike. Zato sugestija iz naslova o „prvim burama“ i dalje ostaje u domenu preširokih nagađanja u pogledu njihovog nastavka, a kojima je pisac ponudio jedan neuverljivo zatvoren, zašćećen kraj.

Iako nastali u znatnom vremenskom rasponu od osam decenija, sva tri komada variraju kulturnu sliku beogradsko-srpskog građanstva, čiji poriv za promenom ugrožava fundamentalnu meزالijansu potisnutih nagona i patrijarhalnih obrazaca. Hronološki redosled u sedmodecenijskom nastanku tri teksta nam nudi neobičnu, bogatu, ali i umnogome obrnutu sliku u razvoju kulturnih identiteta, čiji je aspekt posebno vidljiv kroz promene na relaciji scena-publika. Već samo po sebi je zanimljivo što smo nastanak građanskog identiteta u stanju dokumentarno da rekonstruišemo kroz paralelni, višedecenijski razvoj pozorišta u Beogradu, ali koji se očigledno nije odvijao samo pravolinijskom, uzlaznom putanjom. U tom svetlu, primećujemo da je sadržajno najsloženija postavka u hronološki prvoj, Sterijinoj komediji, u verziji metateatra čiji su likovi ujedno i njegova publika. Nušićev *Svet*, pak, odražava drugačiju, očigledno već sasvim stabilnu građansku, kao i pozorišnu situaciju gde se glavni krivac za nastanak i razvoj jednog društvenog degenerativnog procesa uočava tek na svršetku komada, rušenjem četvrtog zida – u publici. I na kraju, *Prve bure* prikazuju etablirovano građanstvo koje već poprma odlike ekonomske buržoazije, ali u poređenju sa situacijom u prethodna dva komada, u stanju još veće moralne dekadencije čiji motivi su (p)ostali neprikriveno nagoni, i to unutar složene dramske forme koja publiku tretira kao pasivnu stranu i sa njom komunicira uz pomoć obrazaca melodrame. U sva tri dramska teksta, međutim, ambijent grada se pojavljuje kao liminalna „zona prelaza”, gde se kulturni građanski identitet vidi kao tranzicijski iskorak ka nekom novom, još nedefinisanoj stanju u odnosu na patrijarhalni model čije mane nastoji da prevaziđe. Posledice tog iskoraka su, međutim, u svi tri slučaja razočaravajuće i mahom (samo)destruktivne, izuzev u slučaju Sterije komedije koja nudi kvalitet estetske perspektive u šansama novog, gradskog čoveka oplemenjenog „lepim”.

Primetno je takođe i da sve tri drame dele sudbinu retkih ili čak, kao u slučaju *Prvih bura*, nepostojećih inscenacija. Ovoj indikativnoj okolnosti ne prilazimo samo kao formalno-tehničkom, već i kao tematskom upozorenju. Vrednosno sučeljavanje „starih” i „novih” kulturnih identiteta je uvek neizvesno i složeno, ne samo u smislu njihove vrednosne procene, već i u percepciji njihovog vremenskog redosleda. Naime, prikazivanje društvenog i kulturnog „razvoja” kao prikrivene degeneracije originalne

čovekove prirode u sve tri drame implicira uvide o prednostima prethodne kulturne faze, ali u protoku vremena koji mehanički „povratak na staro” čini nemogućim. Uvid o prirodi identiteta čiji se sadržaji i pokretački impulsi uvek nalaze u prošlosti, ali bez čije estetske artikulacije u sadašnjosti oni ostaju samo podsvesan, destruktivni psihološki mehanizam, kao da su kod narednih pozorišnih generacija nailazile na poteškoće u pronalaženju adekvatnih analogija koje bi mogle da se aktuelizuju u novim kulturnim kontekstima. Već i sama okolnost da analizirani komadi prizivaju dovršetak svoje forme kroz (uvek neizvesne) rediteljske i dramaturške interpretacije, svedoči nam o implicitnoj složenosti kulturnih identiteta uopšte, povodom koje su tri srpska dramatičara, svaki na svoj način, bili primorani na vrstu eksperimentisanja koja kod potonjih generacija nije bila ni prepoznata ni scenski predstavljena.

REFERENCE:

1. Van Genep, Arnold. 2005. *Obredi prelaza: sistematsko izučavanje rituala*. Beograd: SKZ.
2. Blake, A.G. 2008. *The Supreme Art of Dialogue*. Charles Town: DuVersity Publications.
3. Bloom, Harold. 1973. *The Anxiety of Influence*. Oxford: University Press.
4. Bloom, Harold. 1975. *A Map of Misreading*. Oxford: University Press.
5. Vinaver, Stanislav. 1974. *Kritički radovi Stanislava Vinavera* (Srpska književna kritika, knj. 15). Novi Sad, Beograd: Matica srpska, Institut za književnost.
6. Grujičić, Petar. 2022. *Teatar protuslovja*. Novi Sad: Akademija umetnosti, Pozorišni muzej Vojvodine.
7. Lešić, Josip. 1989. *Branislav Nušić – život i djelo*. Novi Sad: Sterijino pozorje.
8. Popović, Isidora. 2022. „Predgovor” u: Joakim Vujić *Sabrane drame*. Novi Sad: Sterijino pozorje.
9. Frojd Sigmund. 1988. *Nelagodnost u kulturi*. Beograd: Rad.

Drame:

1. Nenadić, Dragoslav. 1923. *Prve bure*, šapirografija (biblioteka Narodnog pozorišta u Beogradu)
2. Nušić, Branislav. 1982. *Običan čovek, Svet, Beograd nekad i sad*. Beograd: Prosveta.
3. Popović, Sterija, Jovan. 1987. *Izabrane komedije i drame I*. Beograd: Nolit.

Cultural Identities in Dramatic Dialogue

Abstract: This text analyzes the modalities of representing cultural identities within the dramatic form and the dynamics of their formation through the interaction between dramatic characters and the audience. The theoretical foundations for this research are found in anthropological interpretations of the development of cultural identities (Van Genneep, V. Turner), as well as in recent studies in the philosophy of science and universal theories of dialogue (D. Bohm, A. Blake), with significant implications of these theories on theatre and the broader cultural aspect.

In the second part, the text examines examples from the history of Serbian drama based on the aforementioned theoretical frameworks: the plays *Beograd nekad i sad* (Belgrade Then and Now) by J. S. Popović, *Svet* (The World) by B. Nušić, and *Prve bure* (First Storms) by D. Nenadić. Created over a span of more than seven decades, these plays, culturally and ideologically, similarly focus on depicting the cultural image of the Serbian-Belgrade bourgeoisie in conflict with the previous, traditional-patriarchal cultural model. However, the dialogic situations in these plays are formally and substantively different, providing a basis for insights into the dynamics and content of cultural identities in general.

Keywords: bourgeois drama, comedy, dialogue, cultural identities, transformation, history of theatre