



**ПРОШЛО И БУДУЋЕ У КУЛТУРИ
СРБА И БУГАРА
МИНАЛО И БЪДЕЩЕ В КУЛТУРАТА
НА СЪРБИ И БЪЛГАРИ**



ПРОШЛО И БУДУЋЕ У КУЛТУРИ СРБА И БУГАРА
МИНАЛО И БЪДЕЩЕ В КУЛТУРАТА НА СЪРБИ И БЪЛГАРИ

Тематски двојезични зборник радова



DOI: <https://doi.org/10.46630/pbk.2024>

Оперативна уредница
Др Маја Д. Стојковић

Рецензенти
Данијела Поповић Николић
Александра Лончар Раичевић
Ценка Николова Иванова
Валерија Живова Тодоров

Универзитет у Нишу
Филозофски факултет

ПРОШЛО И БУДУЋЕ У КУЛТУРИ СРБА И БУГАРА

МИНАЛО И БЪДЕЩЕ В КУЛТУРАТА НА СЪРБИ И БЪЛГАРИ

Тематски двојезични зборник радова

Приредила
Проф. др Снежана Божић



Niš, 2024.

(1–19, 2004–2023)

- Трпеза у култури Бугара и Срба* (Велико Трново, 2004)
Комично у култури Срба и Бугара (Ниш, 2005)
Своје и туђе у култури Бугара и Срба (Велико Трново, 2006)
Еротско у култури Срба и Бугара (Ниш, 2007)
Игра у култури Бугара и Срба (Велико Трново, 2008)
Тело и одело у култури Срба и Бугара (Ниш, 2010)
Село и град у култури Бугара и Срба (Велико Трново, 2011)
Име у култури Срба и Бугара (Ниш, 2012)
Време и простор у култури Бугара и Срба (Велико Трново, 2013)
Стварност и фикција у култури Срба и Бугара (Ниш, 2014)
Реч и гест у култури Бугара и Срба (Велико Трново, 2015)
Емоције у култури Срба и Бугара (Ниш, 2016)
Лепота у култури Бугара и Срба (Велико Трново, 2017)
Музика у култури Срба и Бугара (Ниш, 2018)
Политика у култури Бугара и Срба (Велико Трново, 2019)
Обичаји у култури Срба и Бугара (Ниш, 2021)
Пут у култури Бугара и Срба (Велико Трново, 2022)
Пријатељство у култури Бугара и Срба (Велико Трново, 2023)

*ПРОШЛО И БУДУЋЕ У КУЛТУРИ СРБА И БУГАРА /
МИНАЛО И БЃДЕЦЕ В КУЛТУРАТА НА СЪРБИ И БЃЛГАРИ*

деветнаести је по реду двојезични тематски зборник,
настао као резултат сарадње Филозофског факултета Универзитета у Нишу и
Филолошког факултета Универзитета „Св. св. Њирило и Методије” из Великог
Трнова.

(6–9. априла 2023. године)

Редакција зборника

| | |
|---------------------------------|------------------------|
| Снежана Божић, уредник | Ценка Николова Иванова |
| Христина Аксентијевић, секретар | Валентина Седефчева |
| Јелена Јовановић | |
| Драгиша Бојовић | |

Превод резимеа

Валентина Седефчева

Сава Стаменковић

ИМАГИНАЦИЈА ГРАДА КОД СТЕРИЈЕ И НУШИЋА: *БЕОГРАД НЕКАД И САД*²

У раду истражујемо имагинацију метрополе у комедији *Београд некад и сад* Јована Стерије Поповића, као и у омажу овој комедији – драми истога назива, написаној од стране Бранислава Нушића. Оба комада су наизглед постављена на јасним бинарним основама, са репрезентацијом града као средишњом тачком укрштања антитетички постављених јунака који су носиоци одговарајућих вредности приписаних „прошлом” и „садашњем/будућем”. Као место згушњавања историјског, социјалног и биографског времена, хронотоп града маркира драмски сукоб остварен на породичном плану, односно плану сукоба јавног и приватног. Перспективизација простора из двеју позиција даје радикално другачију слику града – из перспективе представника „прошлог” град постаје фигура туђег места, а из перспективе представника „садашњег/будућег” град је ознака прогреса. Међутим, док се код Стерије трансгресија географски одређених идентитета врши преко мотива породице као јединице друштва која се не сме разорити, због чега град, у основи, означава цикличност и континуитет, код Нушића приватни простор бива преоквирен простором јавног, односно тријумфом будућег као последњег времена. То потврђује и разлика у доминантним координатама светова приче: у Стеријином је комаду наглашена аксиолошка димензија тога света (кршење друштвених форми у вези са мотивом моде); са друге стране, свет приче Нушићеве драме деонтички је маркиран. То потврђује и начин на који се остварује мотив венчања на крају: Стеријина драма остаје у домену архетипског (прототипичног) модела комедије, док Нушићева драма припада њеном највишем ироничком модусу.

Кључне речи: прошло, будуће, хронотоп града, комедија, хумор, црни хумор, оквир, Стерија, Нушић

У раду истражујемо имагинацију метрополе у комедији *Београд некад и сад* Јована Стерије Поповића, као и у омажу овој комедији – драми истога назива, написаној од стране Бранислава Нушића. Оба комада су наизглед постављена на јасним бинарним основама, са репрезентацијом града као средишњом тачком укрштања антитетички постављених јунака који су носиоци одговарајућих вредности приписаних „прошлом” и „садашњем/будућем”. Наша даља аргументација има за циљ да покаже да је доминација бинарног структурног

¹ olivera.markovic@filfak.ni.ac.rs

² Ово истраживање подржало је Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (Уговор бр. 451-03-68/2022-14/200165).

принципа у два текста само привидна, као и да начин на који се остварује трансгресија бинарно постављених аспеката текстова одређује и разлику у њиховим жанровско-типолошким карактеристикама. Овакво тумачење, посебно у вези са жанровском припадношћу Нушићеве драме, одступа од критичке рецепције датих текстова. У основи смо сагласни са мишљењем да је Стеријино остварење успешније од Нушићевог, те да је овај потоњи, следећи „Стеријин миран и рационалан поступак” и напустивши сопствени композицијски модел и технику комичког, „самом себи ускратио замах и везао руке” (ЛЕШИЋ 1989: 64–65), па је „одсуство озбиљнијих комедиографских претензија учинило да ова весела игра није добила квалитете трајнијег Нушићевог дела” (ГЛИГОРИЋ 1965: 256). Међутим, у овом раду ћемо покушати да покажемо да Нушићев текст само периферно припада категорији комичкога жанра.³

Прича обеју драма је слична: јунакиња (Станија код Стерије) или група јунака (Станојло и Перса код Нушића) долазе у посету свом сину и његовој породици у Београд. Поменути јунаци су и сами некада давно живели у Београду, али су се преселили у провинцију (у оба случаја је обитавалиште јунака дошљака нејасно дефинисано) и већ дуже времена престоницу нису посетили. У међувремену је дошло, на њихово запрепашћење, до измена обичаја становника града; хумор се у оба комада заснива на инконгруенцији између вредности становника провинције и становника престонице, односно обичаја који су представници старог, прошлог, патријархалног и оних који су представници новог – садашњег или будућег. „[...] комедија ’Београд некад и сад’ је занимљива по новој конфигурацији комично-сатиричног импулса. Не исмијава се једна страна или један став и карактер, већ се у радњи и распореду јунака стварају околности за исказивање односа према вриједностима. Двије групе актера заступају два става [...]” (ИВАНИЋ 2006: XXIX).⁴ Свака од група јунака своје вредности представља као нормалу, тачније, у случају представника „старог поретка” те вредности су представљене као норматив чије кршење води далекосежним, за друштво и појединца разарајућим, последицама.⁵ Круто држање јунака ове групе пред сваком новином може се описати и сентенцом „О темрога, о тогес”, и управо та ригидност у ставовима одређује ову групу јунака као носиоце маске комичких алазона. Њихов се говор често може описати као ламентација над оним што је изгубљено, што је вредније и моралније, а због тако сужене перспективе често западају у комичке заблуде, остварене како на плану вербалног хумора тако и ситуационе комике. Са друге стране, јунаци

³ Нушић је, следећи Стеријино означавање истоимене драме, одредио свој текст као „веселу игру”.

⁴ Душан Иванић (2006: XXIX–XXX), међутим, издваја и трећу групу јунака у Стеријином комаду, која „није оштро опередијена”, а чији су представници Неша и Вучко. Иако Неша има важну улогу у комичком расплету, она није нарочито важна за претходни ток радње, те стога овде инсистирамо на бинарним паровима.

⁵ „’Свет треба да се мења на боље, а не на горе’ (321). Ову реченицу у драми ’Београд некад и сад’ изговара Љубина бака Станија, истовремено маркирајући да је свет старих мера природне промене, односно носилац критеријума да ли је промена ваљана или не.” (НЕСТОРОВИЋ 2014: 9)

који су представници новог времена углавном се не позивају на универзалне, вечне вредности како би објаснили своје држање, већ на јавно мњење, па је у њиховој визури хронотоп метрополе увек метафора укрштања приватног, биографског и јавног времена и простора. Фиксираност идентитета „старих” и флуидност идентитета „нових” одговара и њиховој репрезентацији града као структуре која *треба бити* затворена, односно, која је отворена (в. ЛОТМАН 2004: 296–297).

Поменуа инконгруенција организује и *микро и макро дизајн наратива* (HERMAN 2002), односно, огледа се на плану репрезентације догађаја, активираних наративних оквира, јунака и њихових улога, у дијалогу и стилу (наративни микродизајн), те у организацији темпорално-спацијалних аспеката текста, присутних перспектива и екстратекстуалних оквира активираних бинарно постављеним текстуалним окидачима (наративни макродизајн). Овакав дизајн двају светова приче срећно је композиционо решење с обзиром на то да из истих изостају драмски заплети.⁶ Ради илустрације наводимо одломак с почетка Нушићевог текста. Унутрашње противуречности у понашању свог сина и његове породице, на које указује Станојло, Никола, његов син, објашњава дугим одсуствовањем из Београда, односно Станојловим боравком „у унутрашњости”, те неумитном изменом обичаја услед протока времена:

СТАНОЈЛО: Не би друкче ни могло бити. Отац под стечајем плаћа сто динара за сечење ноктију; мајка у гаћама хоће да буде поп; син леви бек, ћерка есперанто.

НИКОЛА: Оче, забога, ви сте давно из Београда, па вам све то изгледа друкче. Дабоме, свет се мења, живот се мења, а ви... далеко од света; завукли се тамо у унутрашњост... (НУШИЋ 1989: 202)

Иако наведена Николина реплика одговара маски комичког резонера (сличне коментаре о смени обичаја има и лик Стерије из *Пролога* драме, као и лик означен као Син), његово понашање (неразумно трошење новца, преваре са новцем, брачна прељуба) дисквалификује га из дате позиције. Исти је случај и са осталим представницима новог, односно, са Николином породицом, која је, како примећује Јосип Лешић (1965: 65), „potpuno [...] moralno deformisana i izvitoperena”.

Као место згушњавања биографског, социјалног и историјског времена, хронотоп града маркира драмски сукоб остварен на породичном плану, односно плану сукоба јавног и приватног. Перспективизација простора из двеју позиција даје радикално другачију слику града – из перспективе представника „прошлог” град постаје фигура туђег места и метонимијска ознака за морално урушавање друшт-

⁶ Јован Христић (2005: 157, нав. према НЕСТОРОВИЋ 2014: 12) напомиње да код Стерије углавном не постоји „чврста драмска прича, склоп догађаја (како је говорио Аристотел), односно интрига (како су говорили француски теоретичари 17. века)”. Јосип Лешић (1989: 65) примећује да је Нушић, следећи композициони модел Стеријине комедије, спољни ритам радње покушао да одржи, због одсуства заплета и комичних алогизама у ситуацијама, увођењем нових лица и брзим променама сцене.

ва и породице која је у њеној основи, а из перспективе представника „садашњег/будућег” град је ознака прогреса. Уколико прихватимо тезу да однос на релацији јунак – хронотоп града може бити двојак, односно да простор може бити обухваћен јунаком („*prostor postaje metafora junaka*”) и јунак може бити обухваћен простором („*junak je metonimija prostora*”) (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2016: 181), онда можемо констатовати да тај однос ваљано описује другу групу јунака, који су, у основи, „стопљени” са градом.

Радикализовање перспектива код обеју група јунака одговара улози комичког алазона који је, према Нортропу Фрају (2007: 200), у стању ритуалног ропства, односно опседнут је својим хиром или „хумором”. На овом месту може се приметити да се и Стерија и Нушић заправо поигравају са архетипским обрасцем комичког жанра, будући да се права, прототипична комичка радња увек креће платоновски од *истиса* ка *гносису*, од илузије ка истини/реалном, од стања ритуалног ропства друштва, односно друштва који носи атрибуте старог и статичног, ка друштву са атрибутима младости, динамичног, слободарског и слободног (ФРАЈ 2007: 202). Чињеница да се нити једној од група јунака не могу приписати атрибуте пожељних вредности значи и да изостаје линеарни ток развоја драмске радње, будући да би исти морао бити садржан у превладавању, од стране позитивног јунака, препрека постављених од стране алазона. На пример, Љуба из Стеријиног комада на следећи начин коментарише Станијину ламентацију над светом „који се обрнуо наопако”: „Сад ће свет да пропадне што ти ниси видила овај обичај. Као оно је боље било кад девојка вири кроз капицик кад пролазе момци” (2006: 331). Са друге стране, Станија ће исправно примећивати да се Београђани данас некритички поводе за модом која долази из немачких земаља и Француске; на овом месту и Станија јесте носилац ауторске интенције. Међутим, ако се са једне стране налази лик Пијаде, која беспоговорно прихвата сваку моду и стога и нема биографско „ја”, већ само гротескно, јавну персону, и Станија запада у противуречности када истовремено брани старе, турске обичаје и говори о однарођивању од српства. На сличан начин ће и из Нушићевог комада, бар у неким његовим деловима, изостати апсолутизација вредности једне или друге групе јунака. Како у трећој сцени другог чина комада примећује Син, носилац маске резонера, „ствари не могу остати онакве какве су биле, морају се мењати” (НУШИЋ 1989: 222), што не значи да се нужно мењају нагоре. Одмах потом ће Станојлу указати да ни он није искључен из тог процеса („И ви сте се променили, и ви не живите више истим животом којим је ваш деда живео” – НУШИЋ 1989: 222) и да морал новог доба није гори од морала другог:

„Све што бива бивало је већ, само у другом облику (...) Па то, знате, што кажете о моралу. Било је тога и у ваше доба. Кад сте се ви састајали са девојкама по шљивицима, по кукурузиштима, иза капија и по таванима, онда је то био морал. Зашто? Зато што нико није видео и нико није знао. А данас, када се девојка састане и забавља са младим човеком јавно, на улици, на забави, пред светом, пред родитељима – онда је то неморал. Зашто? Зато што се види и што се чује.” (НУШИЋ 1989: 224–225)⁷

⁷ Чини се да резонер у обе драме увек преноси ауторску поруку, и то такву која може измирити две стране. Међутим, код Нушића глас резонера не успева да направи било какву кохезију у

На овом се месту, међутим, паралела између Стеријине и Нушићеве драме прекида јер се Стеријина драма враћа свом архетипском жанровском прототипу: лик дошљака Станија одлучује да остане у окриљу своје породице – у граду, сматрајући да се ту још увек могу наћи људи њој слични, представници „старог”, док у Нушићевој двочинки Станојло и Перса панично беже напуштајући своју породицу без поздрава. Појава новог друштва, у прототипичној комедији обележена наговештајем или остваривањем празничног ритуала, добија радикално другачије манифестације у две двочинке. Иако не уз пуни благослов Станијин и не сасвим по старим обичајима, Љуба бива испрошена и ускоро ће се удати, и управо се преко мотива венчања измирују претходно остварени сукоби на релацији старо–ново. У том смислу остварује се и трансгресија географски одређених идентитета, и то преко мотива породице као јединице друштва која се не сме разорити, па и град, у основи, постаје ознака цикличности и континуитета. Овде нема, дакле, слике умирања старог, статичног друштва у име новог, већ се подвлачи моменат генерацијских измирења као осигуравање опстанка породице, а Београд постаје простор понављања истог. У Стеријином је комаду заправо наглашена аксиолошка димензија света, тј. кршење друштвених *форми* у вези са мотивом моде (инвектива је усмерена на рачун покондирености и, евентуално, људске глупости), па и прекршаји носилаца „новог Београда” нису озбиљни. Чак и када Станија примети да град у којем борави „није више Београд него црноград”, да „у Београду није чисто”, поредећи га са „земљом Инђијом” (ПОПОВИЋ 2006: 325, 330, 331), рецепијент неће Станијину репрезентацију града схватити као *Orbis Terrarum*, глобални модел света који је у стању пропадања, јер се у тексту постојано одржава комичка дистанца према јунакињиној перспективи.⁸

Са друге стране, венчање на крају Нушићевог текста одиграва се мимо било каквог протокола (оно се и не дешава на сцени, већ јунаци/публика дату информацију добијају кроз извештај у дијалогу), односно без одговарајуће просидбе, без благослова старијих чланова породице и без присуства чланова породице самом обредном чину. Стога и слика свадбеног веселја бива замењена

свету приче. Стеријин резонер Никола балансира између две сукобљене стране, представљајући својеврсну спојницу између старог и новог, указујући на то да млади у тексту крше вредносне, а не моралне обрасце. Нушићев Син, са друге стране, појављујући се само у једној сцени, не задаје тон читавом комаду и не одређује глобална схватања света приче (у вези са оквиром цикличним током времена).

⁸ Зорица Несторовић (2014: 9–10) издваја промену као тематску константу Стеријиних веселих позорја: „Некада је у питању тежња јунака ка промени, било његовој, било његове околине, а некада јунаково настојање да до промене не дође, то јест да се очува постојеће стање пред надолазећим, претећим променама [...] У стандардном сукобу света младих и старих, који се најчешће реализује као сукоб промене и постојаности, промена се препознаје у широком распону од пуког праћења моде, потребе да се измени лична биографија и изгради нови идентитет до свести да ново време доноси и нове обичаје који нису негативни само зато што не личе на старе. Постојаност се обликује између патолошког очувања постојећег идентитета услед психолошке неудобности коју изазива свака врста промене до разумног подражавања устаљеног етичког система вредности.”

масовном сценом, сценом прославе фудбалске победе и победе на такмичењу за мис, односно, приватни (породични) простор бива преоквирен простором јавног (метрополе). Тенденција комичког друштва да „пре укључује уместо да искључи” (ФРАЈ 2007: 197) у овом случају се изиграва јер патријархалне вредности представника старог поретка, који су из сцене славља искључени, ни у ком случају нису биле дефинитивно оспорене као погрешне – њима су, кроз читав претходни ток драмске радње, супротстављена озбиљна кршења моралних вредности представника новог. Деонтичка маркираност света приче Нушићеве драме поништава и идеје исказане у *Прологу*, кроз монолог Стерије – јунака.⁹ Колико је, међутим, Нушићев поетички коментар из *Пролога* остварен у наставку драме и у којој је мери ова двочинка заиста „весело позорје”, друго је питање. Београд „сада” не дозвољава континуитет и стога се метафорички на крају комада приказује као олуја која „тутњи”, „засипа” и, коначно, брише: „Избрисани обичаји, избрисани људи, избрисан читав живот, а ово ново, ово што као мећава наилази, виче и урла: склони се или ћу те уклонити! И мораш, не можеш се одупрети, прегазиће те. Мораш се уклонити” (НУШИЋ 1989: 249). Потпуно супротно Стеријином драмском комаду, који потврђује комичку конвенцију срећног краја¹⁰, сликом *пошљедњег вријемена* у Нушићевој драми укида се и будуће време као простор могућности и универзалност цикличног времена. За разлику од Нушићевих комедија *Госпођа министарка* и *Ожалошћена породица*, у којима постоје два краја, затворени крај на нивоу радње и отворени крај на нивоу субрадње, који реципијенту сугеришу да се позориште наставља, да хуморно друштво није укинута (ВУКИЋЕВИЋ 2015: 29–30) и да ће се комедија поновити – али као комедија, уоквиравање тријумфа младих

⁹ Успостављајући интертекстуалне релације са Стеријином драмом, Нушић је у *Прологу* такође подвукао, као предмет сопствене драме, тему неизбежности цикличних промена друштвених обичаја. Дати пролог представља не само омаж Стеријиној комедији већ и поетичко оправдање за писање нове драме, односно њеног наставка. Имплицитно, Нушић Стеријин комад обележава као комад с тезом, будући да исти треба да настави, на линији истоименог Стеријиног комада из, али у духу, првих деценија 20. века, бележење *новог дана и нове промене* (НУШИЋ 1989: 189): „Живот људски као и све проче појаве потчињене јесу променама (...) Таква опстојатељства друштва једнога добродошла јесу списатељем, онима сирјеч који доба бележе. Када сам ја то пре много лета учинио, написавши као отраз тадашњих опстојатељства весело позориште моје ’Београд некад и сад’, ја нисам ставио точку, будући сам знао да после мене мора доћи неко који ће бележити нове дане и нове промене (...) Нека ни списатељ данашњег веселог позоришта не ставља точку. Изменит ће се и ово што је сад, и доћи ће нови људи, ново време, нови обичаји и кроничар, који се тада јавно буде, забележит ће оно што бива и смејат ће се ономе што је било” (НУШИЋ 1989: 189–190).

¹⁰ Треба, међутим, напоменути да Стеријина комична позорја најчешће нису остварена као стандардни модел комедије, због изостанка срећног краја као коначног тријумфа над хуморним друштвом, превасходно због тога што такав крај делује недовољно мотивисано. Тежиште Стеријиних драма махом је на приказивању фрајовског „силаска са нормалне линије живота”, што његове драме приближава првој фази ироничке комедије. Јосип Лешић (1989: 80–90) говори о Стеријиној употреби комичког *deus ex machina* у завршним сегментима комичких комада (више о томе видети у: НЕСТОРОВИЋ, 2014; Мирослав Радоњић, *Стерија у огледалу XX века*, Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, Матица српска, 2006, стр. 29–31).

(односно „садашњег/новог”), на нивоу текста *Београд некад и сад* не дозвољава рецепцијско уоквиравање које ће драму вратити полу комичног.¹¹ Другим речима, инверзија карневалско-комичног у финалу Нушићевог текста урушава стабилност комичког жанра и упућује, можда, и на безнадежност потенцијалне друштвене промене са друге стране позорнице – јер, са ким и са чим би Нушићев реципијент требало да се идентификује: са оним што припада прошлости јер и треба да припада прошлости због вечно важећег правила да промена времена доноси и промену вредности, или са оним што припада садашњости а изједначава се са недостатком стида/морала? За разлику од градативног завршетка комедије *Госпођа министарка*, који функционише по принципу антиклимакса који потврђује витализам хуморног друштва (ВУКИЋЕВИЋ 2015: 33), драма *Београд некад и сад* завршава се у знаку *есхатолошког предања и утопистичких учења*, који такође карактерише *интензиван крај* (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2001: 29). Град овде представља антитезу „идеализован[ом] модел[у] Васељене [...] по правилу смештен[ом] у средиште земље” (ЛОТМАН 2004: 296), а управо његова центричност дозвољава читање према којем он постаје метафора за урушавање света и коначну апокалипсу.

Тријумф хуморног друштва, уз бежање – условно речено – позитивног јунака, Нушићеву драму приближава трагичком полу, односно, чини је блиском *другој ироничкој фази комедије* (ФРАЈ 2007).

„У ироничкој комедији почињемо да схватамо да уметност има такође и доњу границу, и то у стварном животу. То је стање дивљаштва, свет у којем се комедија састоји од наношења бола невиним жртвама а трагедија од подношења патње. Ироничка комедија доводи нас до протагониста жртвених ритуала и ноћних мора, људских симбола у којима су концентрисани наши страхови и мржње. [...] Али елеменат игре јесте она граница која раздваја уметност од дивљаштва, а глумљење људске жртве је, чини се, значајна тема ироничке комедије. Чак и у самом смеху, као веома важна изгледа нека врста избављења од непријатног, чак ужасног.” (ФРАЈ 2007: 58–59)

Можемо се, међутим, запитати, да ли Нушићев *Београд некад и сад* задржава моменат игре и за Нушића тако типичан водвиљски смех? Примећујемо да у датој драми преовладава иронија, па смо склони да ову драму пре уврстимо у жанр црне комедије, будући да је управо иронија чест катализатор црног хумора („ентропичног хумора”) (O’NEIL 1983). То ипак не значи и елиминацију дидактичности текста: жанр комедије управо експлоатише могућност да се кроз изазивање опречних емоција (бол, гађење, ужас, уз смех) публика провоцира и наведе на размишљање (в. ВУКИЋЕВИЋ 2015).¹² Изостанак отворене дидактичности у црној комедији одговара и Фрајовој опсервацији да је за иронички модус комедије карактеристичан

¹¹ Драгана Вукићевић (2019: 28) истиче да савремени метаконцепт рецепцијског уоквиравања обухвата концепт текстуалног, тј. жанровског преоквиравања и контекстуално преоквиравање (промену друштвеноисторијског когнитивног оквира).

¹² „У Бартовој терминологији, активирамо проаиретички код, који се односи на очекивања и поступке, и херменеутички код, који се бави питањима и одговорима.” (ВУКИЋЕВИЋ 2015: 35)

недостатак експлицитног моралистичког става, односно да се та привилегија препушта реципијенту (2007: 52–53). „Бучно клицање” гомиле („Сви, сем Станојла и Персе”), узвикивање речи „Победа, победа”, које прати музика, док се Никола, чија је брачна прељуба баш пре тога откривена, сада „тронуто” грли са својом женом Милицом, не изазивају смех јер се датом сценом заправо крши когнитивни оквир *happy end*-а.¹³ „Нушић на структурно јаком месту – смешан крај – прави преокрет; он ’уоквирује’ смешан крај и тиме мења когнитивни оквир” (ВУКИЋЕВИЋ 2015: 34). Ефекат изневереног очекивања овде није скопчан са хуморним ефектом – са нушићевским веселим, водвиљским смехом – из два разлога: изостаје обавезни услов у вези са изненађењем, изграђеним не само на дисаналогији него и на аналогiji (пређашњи ток драмске радње није наговестио *anagnorisis*); пожељна и претпостављена ауторска публика морала је изградити критичку дистанцу према приказаноме свету јер кршење деонтичких забрана није бенигно по пожељни свет.¹⁴ Како примећује Фрај (2007: 199), „[к]омедија се често креће ка срећном завршетку, а уобичајени одговор публике на срећан крај је ’тако је и требало да буде’, који звучи као морални суд. Он то и јесте, осим што није моралан у ужем смислу већ друштвени”. Уколико овакав крај изостане, односно хуморно друштво тријумфује, напомиње Фрај (2007: 199), супротност пожељном свету неће се схватити као „зло већ [као] апсурд [...]”. На овом трагу можемо и пронаћи разлоге да Нушићеву драму уврстимо у жанр црне комедије: мешавина „фарсичног и трагичног” дозвољава, *можда*, да у тексту препознамо црни хумор, а исти нам може дати „снагу да се, суочавајући са безличјем празнине, смрти и апсурда, још увек радије смејемо него очајавамо” (ВУКИЋЕВИЋ 2015: 36, 38). Питање је, међутим, какав ефекат кршење оквира срећнога краја има по нашу концептуализацију времена (приказаног драмског света и, последично, друштва с друге стране сценске рампе): да ли се репрезентација апсурдности града овде ипак може инвертовати од слике „наопаког” и „последњег” времена ка дијалектичком принципу умирања и обнове? Одговор може бити позитиван уколико текст коначно уоквиримо значењима исказаним у *Прологу*, односно схватимо у интертекстуалним релацијама према Стеријином *Београду*. У том смислу треба имати у виду да се Стеријина драма завршава, сасвим у духу поетике класицистичке комедије¹⁵, са дидактичном поруком и у знаку инте-

¹³ Драгана Вукићевић (2015: 30) примећује, чак и у вези са ранијим Нушићевим комедијама попут *Сумњивог лица*, да „Нушићев финални оквир функционише као негација, антифон класичног срећног завршетка, као сенка краја у којем млади побеђују старе јер, побеђујући их, они не уливају наду да ће њихов свет бити бољи”.

¹⁴ „У супротстављању новог Београда старом Нушић *није био нимало објективан*. Он је узео из новог Београда елементе монденског и снобовског живота имућније буржоазије да их представи као битне карактеристике прогреса градске цивилизације опречног и у моралу патријархалном друштву, *затим је и оно што је у породичном животу новог Београда значило морално ослобођење од патријархалних застарелих облика и од патријархалних предрасуда приказао у драстичној карикатури*, налазећи за своју у суштини конзервативну позицију оправдања у расулу породичног живота имућне буржоазије” (ГЛИГОРИЋ 1965: 254–255, *подвукла О. М.*).

¹⁵ „Уколико следимо трагове Стеријиних промишљања о значају позоришта за учвршћивање врлина и искорењивање мана [...] препознаћемо у њима две основне, поетички обликотворне,

грађије супротстављених јунака, обележене управо на плану хронотопа: „Па Београд јошт није сасвим потонуо”, ређи ће Станија, док, уз весели смех свију, завеса пада. Уколико, међутим, прихватимо ову могућност, приморани смо да донесемо негативан суд о Нушићевој драми: она не успева (на плану глобалне структуре, а често ни у деловима) да следи основну пишчеву замисао, ону која је исказана и паратекстуално (насловом и жанровском одредницом – понављањем Стеријине ознаке „весело позорије у два дејства”: „весела игра у два дела”) и на плану унутрашње структуре, у метапоетичким коментарима у *Прологу*. Нушићев *Београд* не припада времену националног одушевљења, већ постратном периоду који чува сећање на огромне жртве, те времену успона фашизма и нацизма.

Јуриј М. Лотман (2004: 296) напомиње да град може бити схваћен „у двојаком односу према земљи која га окружује: он не само да може да буде изоморфан с државом већ и њена персонификација, да буде она у неком идеалном смислу [...], али може да буде и њена антитеза”. У случају да се град схвати као измештен из центра структуре света који га окружује (и који јесте, у случају Стеријиног и Нушићевог комада, метонимијска ознака за српску културу/земљу), појачава се његов аксиолошки значај у тексту због тога што центричност имплицира затвореност и прошлост, а ексцентричност имплицира отвореност, културне контакте, будућност, могућност развоја.¹⁶ Ова двојака градска семиотика – Београд као центар и као екс-центричан – у оба комада представља подлогу за генерисање хуморних ефеката у средишњем делу текста, с обзиром на немогућност успостављања потпуне аналогије између провинције и метрополе. Тиме се, у оба текста, имплицира и нестабилност саме структуре приказаног света, али се она напослетку разрешава другачије. Док се тематско-идеолошки аспекти света приче који се окупљају око хронотопа града организују, када је реч о Стеријиној причи, хоризонтално, хронотопична макроструктура Нушићеве приче вертикално је организована. Из тог разлога она се аутоматски везује – и на основу текстуалног инпута и захваљујући менталној активност читаоца – за она значења која се налазе ниже на *онтолошкој оси утемељења* (ANTOVIĆ 2022), утемељујући се у примарним метафорама ГОРЕ ЈЕ БОЉЕ и ДОЛЕ ЈЕ ГОРЕ. Екс-центрични положај града постаје антиутопија, простор разарања породице као друштвеног ткива који се коначно затвара пред свиме

тенденције. Прва, РАЦИОНАЛИСТИЧКА, ослоњена је на доживљај театра унутар његове просветитељске мисије, док друга разоткрива да је ауторова мисао о драми и позоришту обликована најпре у оквирима његовог КЛАСИЦИСТИЧКОГ ОБРАЗОВАЊА чија су тежишта – тежње стоичке философске школе и поетичка начела песника Старог Рима Хорација [...] У пресеку једног од стоичких принципа живота да, уколико чинимо добро без обзира на то што не досежемо срећу, онда и није важно што смо несрећни, хорацијевског начела 'prodesse et delectare' и Стеријине наклоњености театарским уметностима [...] родило се уверење о чудесној моћи позоришта да неуче научи, а морално болесне излечи. У Стеријином разумевању улоге позоришта пулсирало је једно оптимистичко, готово наивно, уверење да је 'театар школа у којој се људи уче.' (НЕСТОРОВИЋ 2014: 13)

¹⁶ „У исто време можемо да приметимо да 'концентричне структуре' теже ка затворености, издвајању из околине која се оцењује као непријатељска, а ексцентричне ка отварању, отворености и културним контактима.” (ЛОТМАН 2004: 297)

што чини структуру (културе/земље) којој припада. Дата разлика условљава и разлику у жанровским координатама двају текстова.

Цитирана литература

- ВУКИЋЕВИЋ, Драгана. „Смешан крај или крај смешног краја у Нушићевим комедијама (анализа драмских завршетака из угла когнитивне наратологије)”. *Књижевна историја* 47/155 (2015): стр. 20–40.
- ГЛИГОРИЋ, Велибор. „Бранислав Нушић”. *Бранислав Нушић* (ур. Слободан Ж. Марковић). Београд: Завод за издавање уџбеника СРС (1965): стр. 173–279.
- ИВАНИЋ, Душан. „Комедиографски свијет Јована Стерије Поповића”. У: Јован Поповић Стерија. *Сабране комедије*. Приредио Душан Иванић. Београд: Српска књижевна задруга, 2006.
- ЛЕШИЋ, Јосип. *Бранислав Нушић: живот и дјело*. Нови Сад: Стеријино позорје / Матица српска, 1989.
- ЛОТМАН, Јуриј М. *Семиосфера: у свету мишљења (човек, текст, семиосфера, историја)*. Превела Веселка Сантини. Нови Сад: Светови, 2004.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ, Снежана. *Виртуелни наратив: огледи из когнитивне наратологије*. Ниш: Филозофски факултет Универзитета у Нишу / Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2016.
- НЕСТОРОВИЋ, Зорица. „Стерија као комедиограф или о непроменљивости човека у свету који се мења”. У: Јован Стерија Поповић. *Весела позорја*. Приредила Зорица Несторовић. Нови Сад: Стеријино позорје, 2014.
- ФРАЈ, Нортроп. *Анатомија критике: четири есеја*. Превела Горана Раичевић. Нови Сад: Orpheus / Београд: Нолит, 2007.

Извори

- НУШИЋ, Бранислав. *Обичан човек. Свет. Београд некад и сад*. Београд: Просвета, 1989.
- ПОПОВИЋ, Јован Стерија. *Сабране комедије*. Приредио Душан Иванић. Београд: Српска књижевна задруга, 2006.

Оливера С. Маркович

ИМАГИНАЦИЈАТА НА ГРАДА ПРИ СТЕРИЈА И НУШИЋ: „БЕЛГРАД НИКОГА И СЕГА“

В статията се изследва имагинационниот модел на метрополијата во комедијата „Белград некога и сега“ на Јован Стерија Поповић и во едноименната драма на Бранислав Нушић. И двете творби на прв поглед се изградени врху јасни

бинарни основи с представянето на града като средишна точка между герои от античната епоха, които са носители на определена ценностна система, принадлежаща на миналото и „настоящето/будещето“. Като място на съгъстване на историческото, социалното и биографичното време хронотопът на града маркира драматичния сблъсък в семеен план, т.е. в конфликта между общественото и личното. Перспективата на пространството от двете позиции дава радикално различна картина на града – за представителя на „миналото“ градът е чуждо място, а от перспективата на представителя на „настоящето/будещето“ градът е знак за прогрес. Докато при Стерия преходът на географски определената идентичност преминава през мотива за семейството като обществена единица, която не бива да се разрушава и поради това градът означава цикличност и приемственост, у Нушич личното пространство е ограничено от рамките на общественото, т.е. от триумфа на будещето, видно като крайно време. Това се потвърждава и от разликата в доминиращите координати на сюжетните светове: в пиесата на Стерия се акцентира върху аксиологичните рамки на света (рушат се обществени порядки във връзка с мотива за модата), докато сюжетният свят в Нушичевата драма е деонтично маркиран. Тази теза се потвърждава и от начина, по който е извършен обредът на венчавката накрая. Пиесата на Стерия остава в рамките на архетипния (прототипичен) модел комедии, а драмата на Нушич спада към най-силно изразените иронични образци.

Ключови думи: минало, будеще, хронотоп на града, комедия, хумор, черен хумор, рамка, Стерия, Нушич

Olivera S. Marković

IMAGINATION OF A CITY IN STERIJA'S AND NUŠIĆ' *BELGRADE THEN AND NOW*

The paper investigates the imagination of the metropolis in the comedy *Belgrade then and now* by Jovan Sterija Popović, as well as its tribute, the drama of the same name, written by Branislav Nušić. Both pieces are seemingly set on a clear binary basis, with the representation of the city as the central point of intersection of the antithetically positioned characters who are the bearers of the respective values attributed to the “past” and the “present/future”. As a place of condensation of historical, social and biographical time, the chronotope of the city marks the dramatic conflict realized on the level of a family, that is, the level of the conflict between the public and the private. The perspectivization of the space from the two positions gives a radically different representation of the city – from the perspective of the representative of the “past”, the city becomes a figure of someone else’s place, and from the perspective of the representatives of the “present/future”, the city is a sign of progress. However, while in Sterija the transgression of geographically determined identities is carried out through the motif of the family as a unit of society that must not be destroyed, which is why the city basically signifies cyclicity and continuity, in Nušić the private space is reframed by the public space, i.e. the triumph of the future time as the end time. This is also

confirmed by the difference in the dominant coordinates of the worlds of the story: in Sterija's piece, the axiological dimension of that world is emphasized (violation of social forms in connection with the motif of fashion); on the other hand, the story world of Nušić's play is deontically marked. These conclusions are confirmed by the endings of the given stories i.e. realizations of the wedding motif: Sterija's drama remains in the domain of the archetypal (prototypical) model of comedy, while Nušić's drama belongs to its *highest level of the ironic mode* (Frye 1957).

Key words: past and future, city chronotope, comedy, black humor, endings, end, Sterija, Nušić

ПРОШЛО И БУДУЋЕ У КУЛТУРИ СРБА И БУГАРА
МИНАЛО И БЃДЕЩЕ В КУЛТУРАТА НА СЪРБИ И БЪЛГАРИ

Издавач

ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ
УНИВЕРЗИТЕТА У НИШУ

За издавача

Проф. др Наталија Јовановић, деканица

Координаторка Издавачког центра

Доц. др Сања Игњатовић, продеканка за научноистраживачки рад

Лектура

Ђорђе Шуњеварић

Техничко уредништво

Дарко Јовановић (Дизајн корице)

Милан Д. Ранђеловић (Прелом)

Ирена Вељковић (Дигитализација)

Формат

17 x 24

Тираж

10 CD-а

Штампарија

Филозофски факултет у Нишу

Ниш, 2024.

ISBN 978-86-7379-646-8

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

811.163.41(082)
811.163.2(082)
821.163.41(082)
821.163.2(082)

ПРОШЛО и будуће у култури Срба и Бугара [Електронски извор] =
Минало
и бђдеше в културата на Срђби и Бђлгари : тематски двојезични зборник
радова / Приредила Снежана Божић. - Ниш : Универзитет, Филозофски
факултет,
2024 (Ниш : Универзитет, Филозофски факултет). - 1 електронски оптички
диск
(CD-ROM) : tekst ; 12 cm. - (Библиотека Сусрети / [Филозофски факултет,
Ниш] ; 19)
Системски захтеви: Нису наведени. - Тираж 10. - Радови на срп. или буг. језику.
- Белешке
о ауторима = Белешки за авторите. - Напомене и библиографске референце
уз текст
. - Библиографија уз сваки рад. - Резимеа на енгл. и срп. или буг. језику.
ISBN 978-86-7379-646-8
а) Српски језик -- Зборници б) Бугарски језик -- Зборници
в) Српска књижевност -- Зборници г) Бугарска књижевност -- Зборници

COBISS.SR-ID 143431945