

Александар Пејчић
(Институт за књижевност и уметност, Београд)
sasa.pejicic@yahoo.com

ВЕЛИКИ РАТ У КОМЕДИЈИ: МОГУЋНОСТИ КОМИЧКЕ РАДЊЕ

Апстракт: Истражује се како је тема Великог рата код српских и појединих страних писаца сведока (учесника) комички представљена и које су могућности биле пред комедиографима да сурово искуство уобличи саобразно комичком жанру. Иако је мали број комедија које приказују рат, издвајају се веома успешни покушаји, каквих је незнатно у европској драми. Анализирани су комедије: *Српско-аустријски рат* (1909) Б. Цветковића, *Европски конзилијум* (1908), *Ne désespères jamais! / Не очајавajte никад!* (1916/1917), *Светски рат* (1919) Б. Нушића, *Верден је пао* (1921) С. Предића, *У затишју* (1925) У. Дојчиновића. Такође и трагикомедија *Вучјак* М. Крлеже (1923), комедија *Добри војник Швејк* (1921) М. Брода и Х. Рајмана, настала по Хашековом роману, и комедије *Непријатељица* (*La Nemica*, 1916) и *Непозната* (*L'incognita*, 1916) Дариа Никодемија, у преради Б. Цветковића *Кајмакчалан*. За основу комичке радње користи се анегдота из војничког и цивилног живота у ратним околностима. Радња је често заснована на ситуацијама забуне, безразложном страху и мушко-женским љубавним односима и на погодном анегдотском мотиву повратка мртваца/мужа са фронта. Успостављен је компаративни однос и на нивоу Нушићевог покушаја да уклопи једночинку *Ne désespères jamais* у француску средину. Скреће се пажња на културни контекст и контекст рата приликом обликовања радњи комедија, што битно усмерава тумачење. Указано је на комедије које најављују рат, затим на комедије које приказују околности рата и на комедије и трагикомедију које се баве последицама рата.

Кључне речи: Први светски рат, комедија, хумор, сатира, трагикомично, радња, начини театрализације, странци/непријатељи

1.0. Велики рат је, поред страховитог страдања, и то процентуално највише српског народа, донео нова нежељена искуства и, с тим у вези, подстакао нов поглед на свет и нове философско-естетске концепте у уметности. Нарочито је привукао писце савременике, међу њима, највише приповедача, романисијере, песнике, да му се са извесне временске дистанце посвете у својим делима¹. У српској књижевности није мали број значајних и/или популарних романа, приповедака, песама који тематизују Велики рат: *Дневник о Чарнојевићу* Милоша Црњанског, *Крила* Станислава Кракова, *Дан шести* Растка Петровића, *Српска трилогија* Стевана Јаковљевића, *Деветсто петнаеста* Бранислава Нушића, *Књига о Милутину* Данка Поповића, приповетке Драгише Васића, поезија Милутина Бојића, Милана Ракића, Владислава Петковића Диса, Милоша Црњанског, Душана Васиљева и др.

Насупрот новим поетичким струјањима у лирици и приповедној прози, комедија је, бар кад је реч о том ратном и поратном периоду, остала изван тих токова, не одступајући значајније од класичне форме, избора тема и претежно реалистичког израза. Слично се може рећи и за историјске драме овог периода.² С друге стране, у поратној драми јавили су се значајнији експерименти на искуствима експресионизма и симболизма о чему су поуздано писали Мирјана Миочиновић (1987) и Радован Вучковић (1982, 2014²).

Кад је реч о историјској драми, ту се могу издвојити не толико уметнички вредне колико сценски успешне/често извођене и поетички важне драме савременика Великог рата. Очекивано је што позориште, и као визуелна уметност,

¹ „Пре свега, требало би истаћи да однос стваралаштва и Великог рата није само последични, у коме аутори, под утиском претрпљених последица борбе, разарања и смрти, преобликују своју уметност, већ је на битан начин и проактиван – рат, парадоксално, долази као практично остварење идеја које су постојале и (знатно) пре избијања непријатељства“ (Јовић 2018: 225).

² Марта Фрајнд је приметила да историјска драма о Великом рату „показује изразиту конвенционалност, везаност за старије моделе реалистичке или политичке драме, патетичног спектакла или историјске драме деветнаестог века“ (Фрајнд 1996: 225).

није након примирја превише нагињало ратним темама. Међутим, није ни безначајан број тих текстова (Фрајнд 1996: 213–217). У ред најпопуларнијих и најизвођенијих драма у београдском Народном позоришту иду *На леђима јежа*, по роману *Српска трилогија*, у драматизацији Миодрага и Светолика Никачевића³ и трагикомедија *Тамо далеко* Милице Јаковљевић.⁴ Након предратне популарне једночинке Б. Нушића *Хаџи Лоја* (1908), мање је сценског успеха имала његова драма *Велика недеља* (1929). У међуратном периоду писане су и извођене, у мањим и регионалним позориштима, и драме Бране Цветковића (*Тамо, далеко!* 1925), Душана Дуце Цветковића (*На прагу отаџбине*, 1930; *Буна у Топлици* 1931; *Војвода Луне*, 1932; *Наши долазе, Путем страдања, Ратно сироче*, 1940).

У другој половини XX века тема Великог рата, из разумљивих политичко-идеолошких разлога, није привлачила управе српских позоришта (притајена нетрпељивост према Србији, занемаривање њене улоге у стварању обе Југославије и нарочито мржња према династији Карађорђевић). Након одличног филма *Марш на Дрину* (1964) Живорада Митровића, на сцени Атељеа 212 изведена је комедија Боре Ћосића *Радо Србин иде у војнике* (1969) и обновљена је представа *На леђима јежа* у Савременом позоришту. За њом су следиле веома популарне драме *Колубарска битка* (1983) по роману Добрице Ћосића *Време смрти*, у драматизацији Борислава Михаиловића Михиза, трагикомедија *Свети Георгије убија аждаху* Душана Ковачевића (1986) и *Ваљевска болница* (1989), такође у драматизацији Борислава Михаиловића Михиза по роману *Време смрти*.⁵

У науци се пажња није посвећивала комедијама о Првом светском рату, највише због тога што се располаже мањим бројем текстова и што они претежно нису већег уметничког домета. Занимљиво је, са културолошког

³ Драма *На леђима јежа* је већ прве сезоне, 1938/1939, изведена чак 26 пута.

⁴ Након премијере 11. фебруара 1930, драма *Тамо далеко* је до краја те сезоне изведена 15 пута.

⁵ Навео сам само представе које су биле дуго на репертоару и имале изузетан сценски успех.

и социолошког становишта, да је у западноевропским литературама веома мали број комедија о Великом рату. У ретке и колико-толико успешне покушаје сврставају се комедије, једночинке, италијанског драматичара Дарија Никодимија, писане током и након рата (*Непријатељица*, 1916; *Титан*, 1916; *Пон Перо*, 1918) [Д Амико 1972: 489], као и француског драматичара Андреја Обеја (*Битка на Марни*, 1931) [Д Амико 1972: 416–417]. С друге стране, има драма, од којих, због њиховог антиратног и критичког става према западном друштву, као виновнику опште катаклизме, вреди навести наслове: *Кућа која срца слама* (1919) Бернарда Шоа и *Последњи дани човечанства* (1922) Карла Крауса.

Истраживање сам свео на поједине писце који су учествовали (на било који начин) у Великом рату, и који су своја искуства изразили (и) у комедији. Изабране су комедије, које успевају да хумористички савладају тему страдања, а да притом не изневере виталистички карактер жанра, свеједно да ли се радњом наговештава, тематизује или театрализује исход рата. У анализу су укључене и комедије писане уочи Великог рата да би се истакло како се рат са Аустроугарском, који се прижељкивао и најављивао код појединих српских писаца, касније, у поратним комедијама, мало другачије сагледавао. Тако имамо комедије прожете патриотским набојем, које, готово пропагандно, наговештавају, чак прижељкују сукоб Србије и Аустроугарске због анексије Босне и Херцеговине (*Европски конзилијум*, Б. Нушић; *Српско-аустријски рат, Враћене свиње*, Б. Цветковић). Затим следе комедије настале током рата које театрализују његове последице и страхоте (*Верден је пао*, С. Предић; *Не очајавајте никад!*, Б. Нушић; *Све због рата, На логоровању, Под окупацијом*, Д. Цветковић, а од европских у првом реду *Добри војник Швејк*, Ј. Хашек / М. Брод, Х. Рајман; и *Непријатељица*, Д. Никодими). На крају и комедије *Светски рат* (Нушић), *Непозната* (Д. Никодими) у особеној преради Бране Цветковића, *Кајмакчалан*⁶

⁶ Захваљујем се колегиници Перисиди Лазаревић-Ди Ђакомо на откривању изворног текста и корисним подацима о овој Никодимијевој једночинки.

и трагикомедија *Вучјак* (Крлежа), која театрализује непосредну поратну стварност у новој држави.

1.1. Тема рата присутна је у комедији још од Аристофана и из тог тематског круга издваја се, као најпознатија и најуспелија, антиратна комедија *Лизистрата* (411.). Пацифистичког усмерења, Аристофанова комедија слави живот, нарочито његову хедонистичку страну, што се хумористички противставља безумљу сукоба. Аристофан је вешто изнашао мотив сексуалне апстиненције (жене укидају брачну постељу мужевима), са широким спектром ласцивних мотива и ситуација да конструише кључни проблем који служи за решење проблемске ситуације. О погибијама, сулудом сукобу, приповеда се из перспективе жена, навише Лизистрате, те се на тај начин обезбеђује основни услов комичког учинка – психолошко-емотивни отклон, јер „смешно захтева моменталну анестезија срца“ (Бергсон 2004: 11). Радња се не одиграва на фронту, већ у позадини, што омогућава да се рат као нешто просторно далеко, али егзистенцијално итекако близу, хумористички сагледава из перспективе жена које се служе сексуалном манипулацијом. Тема ратних сукоба у драми али и у комедији није неуобичајена и затиче се и касније, у свим периодима развоја позоришта и драмске уметности.⁷

Иако је ужас страдања наизглед тешко спојив са комичком перспективизацијом фикционалног света, и прихvatљивији у трагикомичком жанру, има примера, нарочито у српској драми и позоришту, да је пронађен уравнотежен комички третман Великог рата. Управо виталистички карактер комедије, њена хуманистичка основа, омогућава да се и такво бесмислено страдање смехотворно сатирички превазиђе.⁸ Током рата, у српским избегличким позориштима

⁷ У српској драми једна од репрезентативних комедија која тематизује рат јесу Стеријини *Родољупци*. А прва комедија такве теме која је изведена већ по оснивању Народног позоришта у Београду јесте једночинка *Источно питање* Милорада Поповића Шапчанина (15. II 1869).

⁸ Од бројних теорија смеха, овом приликом, с обзиром на ратни контекст, полазим од виталитичких, „које објашњавају како смех помаже у олакшавању животне напетости, попуштању стега, телесном ослобођењу из напрегнутог стања“ [...], а у које се сврставају „два облика смеха из Пропове обухватне класификације: ведри смех којим се манифестује игра

на Крфу, као и у заробљеничким позориштима, изводиле су се и комедије, и то од класичних (*Жорж Данден*, Молијер; *Ревизор*, Гогољ), до савремених српских и страних (*Подвала*, Глишић; *Школски надзорник*, Трифковић; *Обичан човек*, Нушић; *Бидо*, Брзак/Веселиновић; *Артиљерија рустикана*, Б. Цветковић) и оних писаца који тематизују управо Велики рат (*Све због рата*, Д. Цветковић;⁹ монодрама *Риста резервиста*, Б. Цветковић). Позориште није служило само за забаву, већ је било и важно средство за подизање морала војницима.¹⁰ Врховна команда је на Крфу поверила Брани Цветковићу да организује позоришни живот, са нагласком на претежно комичком репертоару. Мирјана Одавић наводи да је Бранино позориште почело са радом већ 24. фебруара 1926, а програм отворен Рапортом:

Добро вече, где смо, шта смо?
И до Крфа догурасмо,
Такорећи све „због климе“
И албанске fine зиме

(Одавић 1992: 21)

Хумор, поготово црни хумор, био је у тим годинама поуздан заклон од ратних страхота, па је био присутан и у листовима који су тада у Србији и у избеглиштву покретани (*Ратни записи*, *Српске новине*, *Дум-дум*, крфски *Забавник*, *Зоља*). Редовни су били хумористичко-сатирички прилози: приповетке, карикатуре, вицеви, највише у листу *Ратни записи* (1914–1915), о зверствима аустроугарске војске, али и јунаштву и човечности српске војске.¹¹ Такође, Бојан Јовић скреће пажњу и на француске писце (Андре Салмон,

животне снаге и раскалашни смех – о којем пре Пропа говори Бахтин – којим се колектив самообнавља“ (Перишић 2010: 49–50).

⁹ Ради се о првом тексту Душана Дуце Цветковића, познатог нишког глумца, певача, редитеља и плодног драмског писца. Рукопис засад није пронађен.

¹⁰ „Позоришта су ницала на самом фронту, на борбеним линијама, у затишјима између борби: то су била војничка позоришта прављена на брзину на положајима, маскирана; репертоар је убрзано спреман – између наредби комаданата за покрет“ (Марковић 2017: 30).

¹¹ Видети детаљније у: Дјузба-Погребњак 2015.

Блез Сандра, Фернан Леже) који у својим прозним делима „истичу хуморну страну живота у рововима и доводе је у везу са најсавременијим уметничким медијумом, филмом и његовом планетарном звездом Чарлијем Чаплином“ (Јовић 2018: 231).

По примирју, у првим годинама Краљевине СХС није било превише пожељно сценски оживљавати, поготово не комички, тему Великог рата, због осећања других народа (не подсећати нове сународнике на њихова злодела у аустроугарској војсци) а добрим делом јер су у новој држави на високим функцијама били и они који су ратовали на страни Аустроугарске.¹² Кад су се и постављале на сцену комедије о Великом рату, биле су или занемариване од стране рецензента или потцењиване с естетског становишта. Позитивне критике биле су права реткост. С тим у везу се може довести опаска угледног авангардног писца и позоришног рецензента Ранка Младеновића поводом премијере комедије *У затишју* Уроша Дојчиновића да је изабрана тема превазиђена (након само седам година од завршетка рата?), те да припада карикираним музејским сликама (Младеновић 1925: 6). Публика, али и поједини други рецензенти, нису били тог мишљења (Аноним 1925: 7–15), што се потврдило и честим извођењима и поставкама ове комедије и у регионалним позориштима.¹³ Зато и не чуди што тек, кад је суживот Срба и Хрвата зашао у критичну фазу, крајем двадесетих година, и на позорници се почело истицати страдање Срба за нову југословенску државу. Други разлог зашто нема више комедија о Великом рату, треба тражити и у поратном, још владајућем, патријархалном културном концепту. Присутна су била

¹² О томе је раније одважно писала Марта Фрајнд закључивши да су „спољашње, друштвене и политичке прилике стварале изврстан теже приметан, али ипак присутан оквир цензуре и аутоцензуре који је писце водио према мање осетљивим, више личним него колективним сећањима на време и страдање, без дубљег испитивања њихових историјских узрока“ (Фрајнд 1996: 219).

¹³ Комедија *У затишју*, премијерно изведена у београдском Народном позоришту 8. IX 1925. године, већ прве сезоне, 1925/1926, играна је 27 пута и била је непрекидно на репертоару до 1939. године са укупно 99 извођења.

ограничења у схватању, тумачењу улоге позоришта – шта се и на који начин могло хумористички приказати. Хумористичка обрада појединих догађаја из Великог рата могла је наићи на осуду, као да је реч о шегачењу са народном трагедијом. И у томе треба тражити разлоге неповољних рецензија Нушићеве једночинке *Светски рат*, па и трочинске комедије *У затишју*.

За разлику од трагикомедије, која може театрализовати ситуације смрти и убијања на сцени, јер се то и уклапа у њен жанровски профил, комедија мора узимати из друге, животно свакидашње, мотивске залихе. Комедије које тематизују рат на симболичком нивоу сучељавају принципе живота, стварања и смрти, разарања. Управо је у томе друга опасност: да се рат, наизглед, узме као позадина радње, да се од стране рецепијента (публика, критика) схвати и као исмевање и/или занемаривање трагичних догађаја.

2.0. Српски комедиографи су тему Великог рата обрађивали посредством анегдотске грађе (војничке догодовштине, несвакидашње ситуације цивила, љубавне и брачне незгоде), при чему су у радњама присутни мотиви рата (смрт, рањавања, нове врсте оружја, дезертерство, тражена одсуства) и хумористичко-сатиричко вредновање *других*, тј. непријатеља, али и западних савезника (Французи, Енглези).

У компаративном контексту чини се најзанимљивија драматизација познатог романа Јарослава Хашека *Доживљаји доброг војника Швејка у Првом светском рату*, под насловом *Добри војник Швејк* Макса Брода и Ханса Рајмана.¹⁴ Они су од тротомне грађе успели да створе особено дело у седамнаест слика, премијерно изведено у Прагу 1921. у режији Ервина Пискатора. Пискатор је унеколико променио структуру комедије свевши је на четрнаест слика и променивши расплет. У преводу Бранка Гавеле први пут је играна у Српском народном позоришту 1928, потом и у Народном позоришту 1929. године.

¹⁴ Хашек је замислио циклус од шест романа, али је успео да доврши само три. Прву књигу *Добри војник Швејк* објавио је 1912, а другу, *Добри војник Швејк у светском рату* 1921. године.

Драматизација није једноставно техничко преобликовање приповедне у драмску форму. Тај процес често захтева и увођење нових ликова, употребу нових мотива, догађаја, давање већег значаја појединим споредним ликовима из романа и надамте, тај стваралачки процес, да би се добило, по драматуршким законитостима, добро драмско дело, подразумева обраду само дела романеског сижеа. То захтева садржинска, некад и поетичка удаљавања од изворника, што је критика неретко превиђала. Управо у томе треба тражити и разлоге негодовања српских рецензената (од стране критике комедија није боље прошла ни у Европи). Брод и Рајман су се у конструкцији сижеа служили појединим епизодама, пошавши, као и Хашек, од доношења вести о убиству Фердинада и Швејковог лупетања о атентату што га одводи у затвор (у комедији је промењено и место радње прве слике). Епизодни поредак ситуационо је уланчан водећим/насловним, гротескним ликом који упада у невоље својом непромишљеношћу, глупошћу, и нехотице постаје део љубавне афере. Посредством Швејкових договарина театрализован је рат са друге, противничке стране, при чему нису сатирички представљена злодела аустроугарске војске. Сатира је усмерена на аустријску бирократију, на полицијски систем власти (шпијунирање, достављање, сумњичење свих грађана, па и професора историје зато што је предавао ђацима о атентатима или хапшење кафеције зато што су муве у његовом локалу упљувале фотографију цара Франца Јозефа). Драматуршки су важни мотиви дезертерства (одбијање да се учествује у рату, али због страха, не и из хуманистичких побуда) и подваљивања војсци опреме и хране (ратни профитер, Мађар, Барањи продаје војсци покварену храну, некавалитетну војну опрему, богати се на општој несрећи). Они се лајтмотивски провлаче кроз радњу. Епизодни поредак повезан је односом Швејка, пуковника Лукача, Швејковог претпостављеног, и кћерке пуковника Шредера, Етелке, у коју је Лукач заљубљен (од љубавног растанка због Швејкове непромишљености, потом веридбе пуковникове кћери са фабрикантом Барањијем, до измирења и веридбе Лукача са Етелком). Комедија временски обухвата цео ратни период и подељена је на два дела: у првом је присутна егзалтација

ратом код епизодних ликова, чак и код Швејка (позив да се руши Београд, Србија и Босна се негативно атрибуирају као непожељна *другост* – Турци), а у другом, намера да се од рата побегне, жеља да се што пре заврши зато што нема изгледа да се победи па се из нужде на фронт шаљу и богаљи (организовано се склањају дезертери). Оптужују се владари, најпре Франц Јозеф, због својих освајачких амбиција, вређају Руси, посебно театрализовано у 14. слици разговором који воде војници.

Одступање од фабуле романа јесте легитимно право и тада се таква драматизација приближава ауторском тексту којим се у поднаслову реферира на извор. Друго је питање стваралачке па и идеолошке/политичке намере: какво је ново дело са естетског и идејног становишта? Несумњиво је да није случајно ублажена Хашекова сатира.

Популарни италијански драматичар Дарио Никодери се у својим комедијама бавио претежно монденским и аристократским круговима, посежући често за мелодрамским тематско-стилским регистром.¹⁵ Тако се у *Непријатељици*, коју је аутор жанровски одредио као комедију, фокусирају запретени породични односи са централним проблемом сродства, што своје трагично разрешење добија у рату. Трагикомичка радња *Непријатељице* дотиче се рата тек у трећем чину као спољне радње која усмерава расплет (погибија сина грофице Ане), али и ту се рат критички вреднује као последица жеље за моћи, за богаћењем, за славом, за превлашћу једне расе. У трећем чину, након театрализације живота аристократа у изобиљу на великом имању, радња се смешта у капелу замка, који је претворен у војну болницу, док се крај Париза воде борбе и становништво бежи, чиме се сатирички сенчи аристократско друштво.

Код српских драматичара/комедиографа се не запажа пацифистички став, сем у сатиричком третману. Писци су, као и српска војска и народ, добро знали зашта се боре, зашто је дошло до рата и због тога и нема антиратних

¹⁵ У Народном позоришту изведне су му комедије: *Скамполо* (1923), *Јутро, дан и ноћ* (1925) и *Верна сенка* (1939).

порука, сем у оним коментарима ликова који се тичу безумног, свирепог насиља Аустроугарске, Немачке, Бугарске и њихових војски према српском народу. Други ставови су присутни у комедији М. Брода и Х. Рајмана *Добри војник Швејк* (Швејк као Чех и аустроугарски војник противи се рату) или рецимо у Крлежином *Вучјаку* (последнице ратног расула у тадашњој Хрватској, као делу Аустроугарске). Код Брода и Рајмана се рат сагледава као прилика двојне монархије да потврди своју војну и тобоже цивилизацијску премоћ над Србима (и Русима). Кад се наслути војни пораз (приповедања епизодних ликова војника и Швејка), неуспех се посредно правда слабом организованошћу и дисциплином војске, али се са моралног становишта рат ипак не доводи у питање. Критика убијања, уништавања других народа начелно се покреће тек при крају комедије, кад је изванредан пораз (14. и 17. слика), и то са становишта да владари и њихова околина покрећу ратове због свог богаћења, а жртвују се обични људи. Другим речима, народ страда, бори се за туђе интересе и нема никакве користи (!?) од рата; то је етичка потка ове комедије.

У комедијама које непосредно театрализују рат, поједини српски драматичари такође су обрађивали стање на фронту (*Верден је пао*, *У затишју*, *На логоровању*, *Не очајавајте никад!*) с тим што је радња конструисана по комичким обрасцима неспоразума са типским ликовима уз, уобичајено за комедију, поигравање стереотипним мушко-женским односима. Анегдотска основа обједињује готово све текстове комедија. Нарочито оне који театрализују стање на фронту у тренуцима привременог прекида сукоба, кад се у досеткама, подвалама, шалама, песми и игри, тражи одушка, психолошки отклон, и тиме прекраћује време до нове битке (*У затишју*, Урош Дојчиновић; *На логоровању*, Душан Дуца Цветковић). Живот војника у тим паузама није театрализован без извесног трагизма (он је неизбежан), па се ту фокализују приче о рањавањима, војним успесима и посебно – основне животне прикраћености (породица, глад, немаштина, жене, девојке, приватност, редован сан и сл.). Смех се театрализује као људска потреба да се човек/војник психолошки удаљи од стварности, да се она другачије сагледа и преживи. Све те

ситуације су анегдотски устројене (љубавне и карташке игре у комедији *У затишју*, крађа гуске у *На логоровању*), а комедије се жанровски уклапају и у поетику комада са певањем. Дојчиновић је своју комедију писао током рата, у паузама борбе, и можда најбоље ту ратну стварност резимира његов јунак:

Марчић: Откад је рат почео, остало нам је или да се смејемо или да плачемо.

(*У затишју* I,1)

Избеглички живот такође је фокализован оним ситуацијама које се усмеравају на свакодневне животне околности, на покушаје избеглица да се бар накратко, у свесном самозаваравању, позабаве тренутно својом, неизвесном, стварношћу (*Верден је пао*).

2.1. Није случајно што је већина ових комедија писана у форми једночинке. Издвајају се: комедија *У затишју*, Крлежина трагикомедија *Вучјак* и Никодемијева *Непријатељица*, као трочинске, такође и комедија *Добри војник Швејк* у седамнаест слика. С обзиром на то да се полазило од анегдотске основе, да је узиман један карактеристичан догађај, епизода из ратног живота, као и с обзиром на то да комедија тешко може ратну тему шире развити, јасан је разлог избора форме. Друга је ствар са комедијом *Добри војник Швејк*. Настала на основу обимног романеског сижеа, театрализовала је догађајно, временски и просторно, ширу радњу низа авантура насловног јунака током најаве, избијања и самог рата. У Дојчиновићевој комедији *У затишју* радња је сведена на анегдотски конструкт: изненадни долазак супруге и веренице у војни логор у тренутку кад мајор Ранковић и поручник Вељко Ђурић воде љубавне игре, један са еротски распусном сељанком Јелом, други са, у том погледу, суздржаном учитељицом Лепшом. Мноштво ликова успева да се ситуационо обједини фокализовањем репрезентативних мотива (тифус, одбијање сељана да се вакцинишу, административне погрешке, молбе за одсуства, коцкање, војничка раскалашност), догађаја (љубавна надметања, завођења, крађа живине од сељака Смиљанића), нарочито њихових супротстављених жеља

и намера. Театрализује се ситуација привремене паузе између борби кад се очекује сваког тренутка наредба за напуштање ваљевског села (место радње). Због тога сви ликови користе тренутни предах да се провеселе са девојкама, женама, поготово са онима које су и саме нападне, да се одморе и да грозничаво обаве своје приватне послове (слање писама, решавање административних проблема, тражење одсуства).

2.2. Брана Цветковић је радњу своје једночинке *Српско-аустријски рат* засновао на основној ситуацији у квадрату, узевши модел сукоба два брачна пара због политике и могућег рата (Ване је ожењен Швабицом Аном, а Франц Српкињом Мицом). Једночинка је написана у јеку анексионе кризе, а неколико месеци раније, анексијом Босне и Херцеговине бавио се и Нушић у једночинској трагедији *Хаџи Лоја*, такође и у алегорично-сатиричној једночинки *Европски конзилијум* из 1908. године (Пејчић 2017: 74–75). У једночинки *Европски конзилијум* је Аустроугарска алегоријски театрализована ликом тетка Лизе која је уочи новогодишњег дочека сањала да је прогутала јежа и отад је занемогла. И ту је Нушић заступао ратоборан став, хумористички театрализујући у расплету неопходност одбране српске Босне и Херцеговине од Аустроугарске, што подразумева рат (Шумадинка честита Нову годину тетка Лизи с пушком у руци).

Друга, поратна, Нушићева једночинка *Светски рат* полази од ситуације прошевине, да сатирички прикаже ликове, мушкарце, очеве који су избегли одлазак на фронт. Страствено опседнут недавно завршеним ратом, мајор Арса Поповић доводи у питање кћеркину веридбу, заневши се пред будућим пријатељем (гађа га лешницима, полива сифоном, млати штаповима). Ту је Нушић обликовао два карактера на основу типа комичког страшљивца, који су му послужили за подсмех савременицима. Један, мајор у пензији, иако је био ван догађаја и ровова, итекако зна шта се дешавало на фронту, разуме се у војне стратегије и суверено тумачи протекле догађаје. Други, трговац Миша Бомарше, побегавши у Француску, упознавши другачији свет, другу културну средину, стиди се свог српског порекла, што се запажа у коментарима са стране (мајор Поповић) и

аутотеатрализацији лика, нарочито у истицању тобожње учености: честе француске узречице, преименовање дућана – од српског назива „Пролеће“ у „Бомарше“. У први план после рата долазе профитери, трговци, манипуланти, хвалисавци и помодари, који желе да се уклопе у други, страни/западноевропски културни образац науштрб свог идентитета. Критика као да није хтела да запази тај сатирички третман теме поседица рата, већ се усмерила на окосницу радње и њен водвиљски карактер.¹⁶

У том правцу је ишао и Брана Цветковић у темељној преради Никодемидејеве комедије *Непозната*, давши јој индикативан наслов *Кајмакчалан*. Изврсна једночинка већим делом театрализује заводника Тозу, који је намамио непознату девојку/жену у свој стан и плаћа јој да му открије свој идентитет и да се свуче. Сазнавши од њега да је, иако потпуно здрав, за време рата проглашен неспособним и да има доста новаца, Непозната му не пружа еротско задовољење а добијену своту уручује Тозином сакатом слуги, војном инвалиду и алегорично се представља.

Тоза: Реци ми бар своје име?

Непозната: Казна са Кајмакчалана (*Нагло оде.*)

Мање познати драмски писац Светислав Предић написао је једну од најбољих својих комедија, једночинку *Верден је пао* (1921).¹⁷ Време радње обухвата једно јутро у првим данима битке а радња се своди на ситуациони неспоразум: непознавање француског језика и непроверене, противречне вести са фронта. Више него Нушић,

¹⁶ У рецензији поводом премијере *Сумњивог лица* и *Светског рата*, другу комедију, уредник *Српског књижевног гласника*, Светислав Петровић у једној реченици оцењује: „*Светски рат* је један безначајан водвиљ“ (Петровић 1923: 319). Анонимни рецензент *Времена* бележи само у једној реченици да је играна и „бурлеска“ *Светски рат*. Рецензент *Политике* нагласио је да комедија нема веће вредности, али и да је публика реаговала громким смехом (Аноним 1923: 4), а угледни рецензент *Правде* Душан Крунић извештава, и то не најповољније, само о премијери *Сумњивог лица* (Крунић 1923: 2).

¹⁷ Битка за Верден између немачке и француске војске је трајала од фебруара до децембра 1916. године.

Предић је сатирички осенчио ликове Срба, уз уобичајен комички репертоар условних стереотипа о женама (брбљиве, страшљиве, жељне куповине и обилазака Париза) и мушкарцима (пословична неозбиљност, неодговорност, немарност, спорадично слушање говора супруга).¹⁸ Забуну ствара госпа Пола која је из разговора са хотелском праљом Жеременом схватила да је Верден пао (предрадња), да су Французи изгубили битку, те да су сви у опасности и да зато морају бежати из Париза. Априорни суд снажно је комичко средство у покретању и/или преусмеравању радње, и једно је од одлика водвиља. Овде је ситуација априорног суда реалистички мотивисана (искуство преласка Албаније, застрашене српске избеглице у хотелу, слаб проток информација о стању на фронтима, конструкција гласова, непознавање језика), што омогућава, уз језичка средства хумора, развој комичког неспоразума. Предић анегдотску ситуацију уједно обогаћује и критиком понашања српских избеглица, као гостију хотела (непоштовање кућног реда, галама, кување у хотелским собама), као и помодношћу, немарношћу официра и њихових жена (брига каква ће се хаљина обући, у ком ће се ресторану јести, која представа одгледати).

2.3. Нушићева комедија, писана за француску позорницу, *Не очајавајте никад!* (1917), као и Крлежина трагикомедија *Вучјак* (1923) тематизују (неочекивани) повратак мужа војника „из мртвих“, што је изразитог драмског потенцијала и отворено за различите хумористичке перспективизације. Иако тај анегдотски мотив није нов, он је нарочито погодовао писцима у обради теме рата. У овом периоду јавља се и код српских приповедача (*У гостима*, *Исповест једног сметењака*, Драгиша Васић), јер је био и животно утемељен.¹⁹ С тим у вези треба навести и драму Лава Толстоја *Живи*

¹⁸ Назвао сам их условним стереотипима јер је реч о обрасцима понашања који се свакодневно емпијски потврђују те не иду у ред произвољног, неоснованог атрибуирања које је карактеристично за стереотипне представе.

¹⁹ Многи војници су током рата грешком оглашени за мртве/погинуле, па су по повратку кући затицали своје супруге у међувремену венчане за друге мушкарце, што се често завршавало убиствима а ређе судским процесима о чему је извештавала и дневна штампа.

леш.²⁰ Драма је инспирисана судским процесом који је он пратио а у радњи се непосредно упућује и на роман Николаја Чернишевског *Шта да се ради?* (1863), где се такође јавља мотив лажне смрти, односно повратак мртваца/мужа и преудаја жене. Нушић је касније тај мотив узео и за окосницу радње своје трагикомедије *Покојник*.

Анегдотски потенцијал овог мотива може бити и другачије театрализован. Вредна пажње је зато Крлежина трагикомедија *Вучјак*²¹ и то не само као аутора који се као војник, изгледа невољно, борио на страни аустроугарске, већ и као аутора који је умео да се служи комичким средствима у својим драмама. Она су у *Вучјаку*, нарочито у предигри, активна на дискурзивном нивоу (трагикомичка ситуација о мртвацу у згради редакције новина) и у концептуализацији ликова и њихових односа (туча због власничких права). *Вучјак* пружа могућности веће хумористичке стилизације, нарочито у ироничком сценском тумачењу гротескних ситуационих односа. Поратни Загреб и забито село Вучјак 1918. године театрализују суморну друштвено-политичку стварност. То је свет губитника у рату који се ужурбано пребацује на другу, победничку, страну, што Крлежа театрализује посредством приповедања ликова (извештај о вансценским демонстрацијама). Међутим, о југословенским демонстрантима се не говори блаконаклоно, напротив. С друге стране, главни део радње на селу театрализује морално расуло: банде поражених војника харају по путевима, шумама, школа служи као трафика и место тајних љубавних састанака, разврата, пијанчења и нелегалне трговине. Повратак учитеља Лазара Маргетића из рата, за кога се мислило да је погинуо на фронту, драматуршки нуди предвидљив правац развоја: љутња на жену, резигнација, освета, положај жениног љубавника и сл., што може ићи у правцу трагичког или комичког разрешења. Крлежа ипак није изабрао ни једно од

²⁰ Након премијере у Москви 1911, драма *Живи леш* први пут је изведена у београдском Народном позоришту 9. I 1913.

²¹ Премијерно изведена у Загребу 1923. године. Припада његовој експресионистичко-реалистичкој фази са још две ратне драме: *У логору* и *Голгота*.

тих очекиваних ситуационих путева. Повратак учитеља не провоцира сукоб због жениног неверства, односно њеног промискуитетног живота током и после рата. Крлежа, из своје нескривене идеолошке позиције комунисте, конципира гротескни лик, сатирички сенчећи његово обожење након ратних страхота које је проживео.

Новинар, апсолвент философије, Крешимир Хорват, напустивши градски живот и рад у редакцији *Народна слога*, одлази на село у жељи да просвећује сељане. Његове илузије руше се од самог доласка (напад распусних крволочних војника-разбојника, узурпиран школски простор, злоупотребе, криминал, сплетке, неморалност, промискуитет удовице, страдалог учитеља, Маријане Маргетић). Новоименовани учитељ Крешимир Хорват, посредством сеоских сплетки и кокетерије Маријане Маргетић, против своје воље постаје на крају преступник, саучесник у злочину (убиство полицијског водника) те му је једини излаз да бежи са Евом у Америку са опљачканим златом из катедрале. У таквом расплету Р. Вучковић препознаје трагикомички импулс „јер главни јунак не зна ни смисао ни значење путовања“ (Вучковић 2014: 248). Комика у *Вучјаку* настаје и између супротности жеља, намера јунака и околности, ситуација које загосподаре њиме.²²

Нушић је, пре Крлеже, театрализовао мотив повратака мртваца на један класичан комички начин у једночинки *Не очајавајте никад!* (други муж сазнаје вест да се из мртвих/заробљеништва враћа први муж његове супруге). Препознаје се његов комедиографски стил у концепцији ликова и ситуација, односно у обликовању малих превараната, скоројевића, њиховом начину размишљања: покушај да се неповољна ситуација лажима, преварама преусмери, чиме се конструише комичка ситуација замке; такође и у комичкој техници заобилажења и одуговлачења. Нушић је пошао од сложеног ситуационог односа: на основу вести да јој је муж погнуо, Марта се преудала за свог кућевласника Шабанона, али, изненадна вест да Густав

²² „Хорват је Крлежина типска фигура интелектуалца који поседује неки свој морални идеал, али није у стању да га оживотвори, већ дела супротно од њега“ (Вучковић 2014: 247).

није страдао и да се враћа својој жени, отвара и правну заврзламу, јер Марта има два законита мужа. Анегдотски бег из заробљеништва клавира-штимера Густава театрализује се писмом, као и булеварском штампом. Нушић ту базичну ситуацију хумористички театрализује у правцу Шабаноновог настојања да задржи Марту за себе, јер је отворено питање коме ће се од мужева она приклонити. Свестан своје инфериорности у односу на Густава, што ће у расплету бити и гротескно театрализовано кад Густав обуче Шабанову одећу, Шабанон слути каква ће бити Мартина одлука. Особеност комичких ситуација је и у томе да оне често узгредно театрализују и важна друштвена питања, као и то да нису ослобођене критичког третмана друштвених појава и поступака ликова. Нушић се трудио да своју радњу ситуира у француски културни амбијент – имена ликова и приказ амбијента нису само илустративног карактера, већ имају и изразиту миметичку вредност. Реалистички је, како је истакао Јосип Лешић, приређивач овог рукописа, написао комедију са „препознатљивим паришким амбијентом, и то ратним (цепелини, замрачења, штедња, Марна и заробљеништво) и са безброј ситних детаља (називи улица, вина, мјеста, имена јунака) који су требало да сугеришу да је у питању савремена комедија (*'somédie en un acte'* – како стоји у поднаслову), односно дјело неког анонимног француског писца“ (Лешић 1989б: 41–42). Посредно се током радње, решавања главног ситуационог проблема из позиције кућевласника Шабанона, сазнаје његово не баш јуначко држање (искористио је што му Марта дуговала кирије и што је постала удовица да је ожени), профитерство, као и покушај становништва да упркос рату води устаљен живот. Нушић сатирички театрализује тип ратних профитера који искоришћавају/ злоупотребавају ратно стање и сиромаштво становништва (Шабанон тако уцењује свог подстанара Казимира да напише лажно писмо Марти).

Брод и Рајман су у том погледу критички наизглед ангажованији. Театрализује се како фабрикант Барањи гради велелепне куће током рата од зарађеног новца, како уништава документацију и притом не преза ни од чега (налог Швејку да бомбом разнесе касу са папирима). Међутим,

њихова сатира је циљано усмерена на конкретну личност; они ратно профитерство театризују као нешто што је и у тим околностима тобоже кажњиво (инспекције често посећују Барањијеве фабрике).

2.4. Урош Дојчиновић је својом комедијом *У затишју*²³ театризовао ситуације удварања, завођења, али и сукоба војника са сељанима, што је на трагу дионисијске концепције распусности комичког жанра. Зато се не могу олако изводити негативне етичке оцене о радњама и размишљањима ликова војника, јер комедија управо настоји да прикаже различите облике неприхватљивог понашања, не да би их вредновала позитивно, већ хумористички. Очекивано је зато да она и барата стереотипима, поготово онима који обухватају мушко-женске односе, који су саобразни тадашњим патријархалним обрасцима, што се не сме губити из вида. Такође, поступање у рату и код цивила и код војника, нарочито у паузама борбе, одступа од уобичајеног, очекиваног и од моралних обзира и може попримити и облик карневалске атмосфере. Суочени са могућом скором смрћу људи (и фикционални ликови) настоје да у тим ретким тренуцима задовоље своје хедонистичке неостварене и/или потиснуте пориве и да бар привремено обликују неку своју фиктивну стварност управо посредством хумора и игре. Наизглед може деловати да радња Дојчиновићеве комедије користи рат као особени декор, а да се љубавне игре (настојање Вељка Ђурића да заведе учитељицу Лепшу) могу сместити и у другачији, мирнодопски, контекст, као и што се то може учинити и са радњама других драма (пример су и слободна сценска читања редитеља). Међутим, у овој комедији је реч о анегдотском конструкту из војничко-ратног живота где није у првом плану проблем евентуалне прељубе, већ живот војника и становништва у току рата (радња се збива 1915).

²³ Овом приликом захваљујем се др Сањи Живановић, управници Истраживачко-документационог центра Народног позоришта, на уступљеном рукопису; такође и Олги Радман, библиотекарки Српског народног позоришта и управнику др Зорану Ђерићу што су ми послали копију верзије ове Дојчиновиће комедије, као и копију рукописа комедије *Добри војник Швејк*.

А такве љубавне игре смештене у ратни контекст семантизују човекову потребу за животом, за смехом. Поготово се не сме превидети да типска комичка љубавна прича о завођењу и превари свој лик добија управо на основу ратног контекста. Другим речима, не може се рат тумачити само као илустрација радње, јер он, својом рушилачком моћи, заправо и подстиче ту распусност. Театрализована је и група жена, девојака које својом нападношћу, кокетовањем са војницима и старешинама такође подстичу карневалску атмосферу (упечатљиво је кад сељанка Јела, чији је муж на фронту, дође код наредника Марчића, па стави ногу на столицу, задигавши сукњу, јер јој се пертла стално одвезује). Комедија, нарочито ова Дојчиновићева, и на тај начин хумористичко-сатирички театрализује и поступање појединих војника и жена и свеопшта ратна разарања и људску потребу да се на тренутак, на било који начин, емотивно-психолошки удаље, изместе у неку пожељнију стварност.

Сличне је анегдотске структуре и једночинка *На логорувању* Душана Цветковића. И у њој је радња смештена у ваљевски крај и временски омеђена ишчекивањем наредбе о покрету, развијена писањем писама девојкама, коментарима, зачикавањима војника о верности, нарочито актуелним ратним песмама, све док се не појави Циганин Осман, свирач, који је украо гуску од сељана. Доласком девојака у војнички логор, радња се од могуће неповољне ситуације по крадљивца Османа преусмерава ка ситуацији игре и песме (коло војника и девојка), и открива се/потврђује љубавна веза између редова Звездана и сељанке Даринке.

Ратна стварност, као и прошлост, театрализована је нарочито приповедањима ликова: било као извештај о догађају, било као тумачење, (прео)обликовање неког догађаја или његово накнадно вредновање. То је посебно хуморно театрализовано у опширним, ситуационо неприкладним, приповедањима Швејка. Његово казивање увек је асоцијативно инспирисано: околност у којој се затекао подсети га на доживљај неке друге личности у чему он налази себи својствену логичку везу, што увек избежумљује саговорника. Тачке гледишта ликова приповедача и слушалаца тих казивања укрштају се хумористичким

коментарима у овим комедијама. У том смислу, може се повући извесна паралела са приповедном прозом са темом рата у којој се јавља форма малих прича (сказ, поетика гласова, као један од начина тумачења, сазнавања и превазилажења ратне стварности, али и преношења анегдота). Посебне су анегдотске приче, које се више тичу приватне сфере (нпр. Циганин Мемедовић, *У затишју*; Шабанон, *Не очајавајте никад!*). У поимању и театрализовану другог/аустроугарских војника, претежно у дискурску ликовна, користе се стереотипне слике, мале приче, о њима као страшљивим, грамзивим, хвалисавим што припада и усменој анегдоти, вицу (седам Шваба се препало од зеца); и код српских писаца (*Српско-аустријски рат*) и у Бродовој и Рајмановој комедији *Добри војник Швејк*.

2.5. Не може се заобићи ни имаголошко питање у вези са театрализованим световима и ликовима странаца (радња, концепција ликовна, ауторска позиција). Странци/непријатељски војници и савезници нису једнозначно театрализовани. Преовладава очекивана негативна представа Аустријанаца и Немаца и њихових војски. Поред ратних песама, у којима се велича снага српске војске и немоћ непријатељске (*На логоровању*), нарочито су упадљиве негативне, хумористички стилизоване представе о њима у тачкама гледишта ликовна: грамзиви, свирепи, страшљиви, надмени (*Српско-аустријски рат*, *Европски конзилијум*, *У затишју*, *Не очајавајте никад!*). Цветковићева једночинка *Српско-аустријски рат* театрализује Швабе као облапорне, користољубиве и нарочито надмене и дрске (увереност у своју супериорност над другима/Србима). У драмама које се служе и комичким средствима, попут *Тамо далеко* Милице Јаковљевић, театрализује се и прихватљива *другост*, лик окупационог војника, Словака Јошке, јер припада словенској групи народа. Супротно непријатељски доживљеним *другима*, налазе се савезници, који такође могу да се перципирају негативно кад се осети угроженост личног интереса. Ђуро Ђурић Француза, доктора Бресеја, доживљава као опасног супарника код Лепше (*У затишју*), па се коментари о савезничком доктору крећу између саркастичких и ироничких примедба на рачун изгледа, говора, одевања, поступања Бресеја.

3.0. Лудичка средства обликовања радње (претварање, имитација, игра) присутна су нарочито у комедијама које наговештавају рат са Аустроугарском. У комедији *Српско-аустријски рат* Б. Цветковића „сукоб је унапред као у дечијој игри најављен, омеђен, такође и ритуално контекстуализован. Мајстор Франц, према Ванетовој пројекцији, треба само да призна право Србије на Босну и Херцеговину и добиће мезе (трпезу као чин ритуалног једења, прослављања и потврђивања), у супротном, треба да прихвати рат, као да су обојица владари (комика инконгруенције). Игра изазивања, рата, започиње стратегијом вређања, понижавања (мезе је донето, стављено пред госта, али му Ване брани да се послужи све док не призна да ће бити рата и чија је Босна), као један облик психолошке компензације. Како је сукоб конципиран по моделу дечије игре, то се опет, сродно дечијој лудистичкој активности, отима контроли и прелази у непријатељски сукоб са озбиљнијим последицама (туца, прекомпоновање брачних веза). Игра је семантизована и фигуром помагача (професор Тима) као и гледалаца/сведока надметања (Тима, Тиминица, слуге). Финале надметања ставова није семантизовано разврставањем на побеђену и поражену страну, сем у конкретној радњи (Франц је добио батине). Цветковићева комедија носи дубоко хуманистичку поруку јер је рат управо означен као несумњив пораз свих страна (симболично је овде и разарање породице, пренос сукоба на супружнике)“ [Пејчић 2017: 77].²⁴

Нушић је у својој поратној комедији *Светски рат* театрализовао другачији лудички образац. Код њега је игра омеђена одласком и повратком жене и кћерке, и нарочито најављена жениним упозорењем мужу да нипошто пред будућим пријатељем не говори о рату, што је већ комичка конвенција замке (лик се упозорава на нешто, што он по правилу не избегне, односно учини супротно од препорученог). Мајор Поповић, проевши цео рат у подруму, путем уживљавања у историју сукоба и битака компензује своју инфериорност. Комички је театрализован као

²⁴ Опширније о овој једночинки Б. Цветковића видети у наведеном раду.

учесник дечије игре, која укида границу између стварности и фикције (игра господари учесником). Потреба за сталним демонстрирањем тобожњег војничког знања и упућености у савремена оружја, пред свима и у свакој прилици, ставља га у средиште хумористичке театрализације: имитира бомбардовање, гађајући лешницима будуће пријатеље, затим их прска содом, подражавајући дејство бојних отрова, и на крају, подражавајући кретање и дејство тенка, ставља чаршав на главу и млати штаповима ударајући све пред собом. И у Цветковићевој и у Нушићевој комедији радње су прожете хуманистичком перспективизацијом рата као свеопштег пораза људског рода.

Ниједан лудички чин није једнозначан, а поготово није то код Нушића, који је и иначе у својим комедијама често посезао за различитим облицима лудизма. Једним делом у овој комедији се игром семантизује, критички упозорава, путем комике ситуација на разарајућа средства уништавања људи, која је произвео Први светски рат, где је смањена могућност одбране човека (авиони, тенкови, бојни отрови, дум-дум муниција), чиме се наговештавају и будуће веће ратне страхоте. С друге стране, игром се симболички означавају и уобичајени, чести, сукоби родитеља, односно пријатеља (очеви, мајке) због превласти и утицаја на млади супружнички пар, што припада већ менталитетском регистру образаца понашања. У симболичком слоју таквог ситуационог развоја, присутни су и пагански трагови ритуалног вређања (свађа будућих пријатеља).

Особена је игра завођења, на ивици ласцивности, у Никодемијевој једночинки *Непозната* (прерада Б. Цветковића, *Кајмакчалан*) где се радња мотивише у правцу проституисања, комичког унижавања мушкарца, опседнутог пожудом, не би ли пошто-пото ступио у сексуални однос са непознатом женом. Фокализовањем слуге, односно војног инвалида и померањем смисаоног тежишта дијалога на приватни план заводника Тозе, преусмерава се радња заплета ка откривању женине свесне, планске игре завођења са једним типом ратног профитера и забушанта.

3.1. У многим историјским драмама насталим у ратном и поратном периоду запажа се и стилско померање ка комедији, односно уочавају се поједина комичка средства:

избор и концепција појединих, споредних, карактера, затим вербална средства хумора (персифлажа, иронија, сарказам, анегдотски извештаји), као и основни лудички образац – игра. Тиме се те родољубиво-историјске драме жанровски ближе трагикомедији (*Тамо далеко*, Милица Јаковљевић; *Наши долазе*, Душан Дуца Цветковић). Код М. Јаковљевић рат је театрализован из перспективе жена, где се комички издвајају госпође Коса и Дара, својим саркастичким коментарима на рачун младића забушаната, а нарочито у помодној, малограђанској, жељи да, иако не познају ни српску граматику, уче, савладају француски језик, као знак пожељне, *друге*, културе. У овој драми, са имаголошког становишта, добар је и покушај театрализације *других*, као непријатељских (Мађар) и као прихватљивих (Словак). Словак Јошка конципиран је на комичком наслеђу типа неспретњаковића, слично Швејку, чиме се, иако је и он окупациони војник, ублажава негативан став према *другима* и добија на комичком учинку.

4.0. Комичка тематизација Великог рата, с обзиром на његове страховите разорне последице, није привлачила српске, поготово не европске писце, осим у драмској обради. Посебна је ситуација на јужнословенском простору, где су други народи били на пораженој страни. Најбоље се то запажа у трагикомедији М. Крлеже *Вучјак*, где се хумористички посредно театрализује повратак „из мртвих“ учитеља Лазара Маргетића, као обоженог човека, који вођен хришћанским милосрђем, прихвата женину неверност, чак и у данима када се вратио кући (у задњем чину моли Хорвата да се врати Маријани јер ће у супротном она себи пререзати вене). У том правцу су ишли Брод и Рајман у својој драматизацији *Добри војник Швејк*. Стварајући за публику које је изашла из Великог рата, као поражена страна, западноевропски драматичари су узимали другачију грађу (последнице, антиратни став, критика старих и промоција нових идеологија) и жанровски јој другачије приступали (драме, трагикомедије) а комедији су прилазили само у делу хумористичко-сатиричког третмана старог политичког и државног уређења. Брод и Рајман су се зато одлучили да епизодни поредак радње, обједињен Швејковим догодовштинама, невољама, употпуне

и линијом сентименталног ситуационог низа (љубавни однос Етелке и поручника Лукаша). На тај начин се и кристалисала водећа жеља Швејка да исправи оно што је својом непромишљеношћу покварио међу младим паром. У комедији претежу црнотуморне ситуације: најавна страдања, спрдња са могућим вешањем, стрељањем у затвору (3. слика) или црнотуморна перспективизација лешева на фронту (14. слика), нарочито оне кад се приповедањима извештава да лекари сваког шаљу на фронт.

У ретким случајевима су се српски писци враћали теми рата на комички начин, поготово су то избегавали тадашњи водећи комедиографи Нушић и Б. Цветковић, који су у време анексионе кризе били истакнути заговорници сукоба²⁵. Изузев посрбе, драме, *Каплар Милоје* (1938), Нушић се дотакао теме рата још у комедији *Београд некад и сад* (1933). У њој се хумористичко-сатирички театрализује одбијање млађег нараштаја да слуша приче о херојској бици на Кајмакчалану, уопште о подвизима српских војника. Приповедање о тим страховитим, уједно и славним, годинама театрализује се из перспективе сина и унука као празнословље, као оптерећење за нов, хедонистички усмерен нараштај, уз опаску да су Солунци свима досадили.

Занемаривање жртве српске војске и народа у Великом рату код нове генерације, тематизовано је и у доброј драми *Пуковник Јелић* Миливоја Предића. Драматичари нису ишли даље од тема, мотива војних инвалида које је нова држава заборавила (*Кајмакчалан*). Међутим, ни то није безначајан ангажман комедиографа да укажу на неправде према својим страдалим сународницима.

4.1. Нема сумње да је културно-историјски контекст, нарочито важећи патријархални систем забрана, у битној мери одређивао развој српске комедије и њен пут до сцене, поготово оних које су тематизовале Велики рат. У првом

²⁵ Поред *Кајмакачалан*, Б. Цветковић је написао и кратку сцену *А ја?...*, која такође театрализује интернационални мотив повратка ратника, али овде са необичним расплетом. Затекавши у својој кући комшију, односно другог мужа своје супруге и њихово мало дете, муж повратник бежи од куће, а за њим исто тако, бежећи од жене, и комшија/други муж.

реду, о чему се успутно и писало у критици, позоришним рецензијама, водило се рачуна о приличности комичке обраде, односно о томе чему се и у којим околностима може и сме смејати. Ту се правила разлика између приватних шала, хумористичког казивања (Брана Цветковић је због својих, усмених, Рапорта морао затворити Орфеум 1929) и таквих или сличних јавних иступа (штампана књижевна дела). Следеће разврставање полази од дозвољене, приличне комике у штампаним делима и на позорници. Позорница је највише била на удару цензуре (колектива, али и власти), јер је представа изложена непосредној реакцији, доживљају мноштва и може попримити карактер јавне поруге. (Делимично су била прихватљивија хумористичко-сатиричка књижевна дела.) Бројни су примери у српској критици домаћег и страног репертоара где се писцима замера на (не)приличности ситуација, омаловажава њихов хумористички стил да би се одређена комедија, као неподобна, обезвредила. Из тих разлога је негативно вреднована и комедија *Добри војник Швејк* (Крунић 1929: 3; Младеновић 1929: 238–239) а Нушићев *Светски рат* је прећутан. И у томе, поред нових друштвено-политичких прилика (нипошто не подсећати представнике других јужнословенских народа на њихова непочинства у рату) и трауматичног искуства савременика, треба сагледавати разлоге малог броја комедија о рату. У европској драми, такве комедије, невеликог уметничког домета, затичу се још у незнатном броју у Француској и Италији, које су игране у мањим позориштима.

Комедија се, због својих жанровских особености, није могла служити већим темама сукоба, страдања и зато су бирани епизодни доживљаји, анегдоте из војничког и цивилног живота прожете љубавним односима. Такође, у комедијама је рат и чинилац обједињавања ероса и политике у породичним релацијама (*Српско-аустријски рат*, *Светски рат*), прилагођен комичкој структури и типичним комичким ситуацијама. Када се радњом ближе прилазило теми збивања на фронту, радња се театрализовала у позадини и бирана су уобичајена комичка средства забуне, априорности, пометње услед безразложног страха (*Верден је пао*) или жеље да се искористи сваки тренутак за провод

(У *затишју*, *На логоровању*) или да мелодрамски сукоб добије своје разрешење (*Непријатељица*). Комедиографи су се трудили да измире две етичке супротности, односно да родољубива осећања прожму хуманистичком перспективизацијом рата као свеопштег пораза. Несумњиво је да, с обзиром на њен виталистички карактер, комедија и не може другачије обрађивати тему рата а да се не удаљи од своје хуманистичке основе и жанровских посебности. У том смислу, свакако је репрезентативна Аристофанова *Лизистрата*. Ипак, нису се сви комедиографи успешно изборили са осетљивом темом, не само што се тиче драматуршког умећа, већ и спорадичног приклањања различитим идејним концепцијама (антиратни хуманизам – родољубиво-ратнички егзалтизам).

ИЗВОРИ

- Аристофан, *Лизистрата* (прев. Милош Ђурић), Рад: Београд 1967.
- Макс Брод, Ханс Рајман, *Добри војник Швејк* (прев. Бранко Гавела), Библиотека Српског народног позоришта, инв. бр. 451: Нови Сад.
- Урош Дојчиновић, *У затишју*, Истраживачко-документациони центар Народног позоришта, инв. бр. 1032, Београд; Библиотека Српског народног позоришта, инв. бр. 427: Нови Сад.
- Милица Јаковљевић Мир-Јам, *Тамо далеко* (прир. Олга Марковић), Музеј позоришне уметности Србије: Београд 2003.
- Мирослав Крлежа, *Драме*, књ. 2, Напријед: Загреб; Просвета: Београд; Свјетлост: Сарајево 1966.
- Миодраг и Светолик Никачевић, *На леђима јежа* (прир. Олга Марковић), Музеј позоришне уметности Србије: Београд 2004.
- Дарио Никодеми, (*Непозната*) *L'incognita*, <https://books.google.rs/books/about/Teatrino>.
- Дарио Никодеми, (*Непријатељица*) *La Nemica*, <https://www.culturaesvago.com/adattamenti-di-testi-teatrali/la-nemica/>
- Бранислав Нушић, *Одабране песме, Једночинке и мале сцене, Медиографија* (прир. Рашко В. Јовановић), књ. 12, Просвета: Београд 2006.
- Бранислав Нушић, *Ne désespéres jamais!! Не очајавајте никад!* (прир. Јосип Лешић), Музеј позоришне уметности Србије: Београд 1989.
- Светислав Предић, *Четири комада*, Геца Кон: Београд 1927.

- Лав Николајевић Толстој, *Драме* (прев. Душанка Перовић и Никола Томичић), књ. 11, Просвета / Рад: Београд 1986.
- Јарослав Хашек, *Доживљаји доброг војника Швејка у Првом светском рату* (прев. Станислав Винавер), Мандала: Београд 2016.
- Брана Цветковић, *Тамо, далеко!* „Гундулић”, Београд 1925.
- Брана Цветковић, *Српско-аустријски рат* (прир. Олга Марковић), Музеј позоришне уметности Србије: Београд 2002.
- Брана Цветковић, „А ја?“... , *Епоха*, год. II, бр. 219, 7. септембар 1919 (стр. 2)
- Брана Цветковић, *Кајмакчалан*, Музеј позоришне уметности Србије, инв. бр. P5480: Београд.
- Брана Цветковић, *Враћене свиње / Арсина политика*, лакрдија у једном чину; инв. бр. P5402, Музеј позоришне уметности Србије : Београд.
- Душан Дуца Цветковић, *Наши долазе, Путем страдања, На логоровању*, „Цар Константин”: Ниш 1940.
- Душан Дуца Цветковић, *На прагу отаџбине*, (прир. Миланка Андријашевић), Музеј позоришне уметности Србије: Београд 2001.

ЛИТЕРАТУРА

- Д Амико 1972: Силвио Д Амико, *Повијест драмског театра*, Матица Хрватска: Загреб.
- Аноним. 1923: „Позориште, Синоћне премијере”, *Време*, 30. V 1923: Београд.
- Аноним. 1923: „Премијера ’Сумњивог лица’ ”, *Политика*, 31. V 1923: Београд.
- Аноним. 1925: „Првенче које се осмехнуло”, *Comœdia*, бр. 2, 4. IX 1925: Београд.
- Бергсон 2004: Анри Бергсон, *О смеху* (прев. Срећко Џамоња), Vega media: Нови Сад.
- Винавер, Станислав, „Брана Орфеумција”, *Бог и човек на позорници. Дела* (прир. Гојко Тешић), књ. 11, Службени гласник: Београд 2015.
- Волк, Петар, *Преображења: драма Народног позоришта у Београду од 1868. до 2007. године*, Алтера: Београд 2009.
- Вучковић 2014: Радован Вучковић, *Модерна драма*, Службени гласник: Београд.
- Годишњаџи Народног позоришта у Београду, 1919-1941*, Народно позориште: Београд.
- Грол, Милан, *Позоришне критике и есеји*, Народно позориште, Музеј позоришне уметности Србије, Алтера: Београд; Позоришни музеј Војводине: Нови Сад 2007.

- Дјузба-Погребњак 2015: Олена Дјузба-Погребњак, „Књижевни прилози о Првом светском рату у српској периодици”, *Први светски рат и српска књижевност*, бр. 44/2, МСЦ: Београд.
- Ђурић, Милош, „О Аристофановој Лизистрати”, у: Аристофан, *Лизистрата*, Рад: Београд 1967.
- Јовић 2018: Бојан Јовић, „(Велики) рат у светлу компаратистике”, *Књижевна историја*, бр. 165: Београд.
- Крунић 1923: Душан Крунић, „Г. Нушић, 'Сумњиво лице'”, *Правда*, 31. V 1923: Београд.
- Крунић, Душан, „У затишју”, *Правда*, 9. IX 1925: Београд.
- Крунић 1929: Душан Крунић, „Једна непотребна премијера”, *Правда*, 23. IX 1929: Београд.
- Лазаревић, Бранко, *Импесије из књижевности и позоришта*, Сабрана дела (прир. Предраг Палавистра), књ.1, Завод за уџбенике: Београд 2003.
- Лешић, Јосип, *Бранислав Нушић – живот и дјело*, Стеријино позорје, Матица српска: Нови Сад 1989а.
- Лешић 1989б: Јосип Лешић, „Једна непозната Нушићева комедија *Ne désespères jamais!*”, у: Бранислав Нушић, *Ne désespères jamais!! Не очајавајте никад!*, Музеј позоришне уметности Србије: Београд.
- Марјановић-Красић, Олга, *Српски писци у Великом рату*, Глобосино: Београд 2014.
- Марјановић, Петар, *Мала историја српског позоришта*, Позоришни музеј Војводине: Нови Сад 2005.
- Марковић, Олга, „Предговор”, у: Брана Цветковић, *Духови из Асталчета*, Музеј позоришне уметности Србије: Београд 2002.
- Марковић 2017: Олга Марковић, „Српска избегличка, војничка ревалесцентна и заробљеничка позоришта у Првом светском рату”, *Уметношћу до истине, Срби и Велики рат*, „Кајамакчалан”: Београд.
- Милић, Никола и Бојан, *Енциклопедија светске драме, од Есхила до данас I–II*, Неопрес: Београд 2016.
- Миочиновић 1987, Мирјана Миочиновић, „Предговор”, *Драма између два рата*, Нолит: Београд.
- Младеновић 1925: Ранко Младеновић, „Војничка успомена у три чина: 'У затишју' од У. Дојчиновића”, *Време*, 9. IX 1925: Београд.
- Младеновић 1929: Ранко Младеновић, „Добри војник Швејк”, *Српски књижевни гласник* (н.с.), књ. XXVIII, бр. 3: Београд.
- Одавић 1992: Мирјана, *Брана Цветковић (1875–1942)*, Музеј позоришне уметности Србије: Београд.

- Пејчић 2017: „Заборањени комедиограф: ’Српско-аустријски рат’ Бране Цветковића”, *1804*, фебруар, год. IX, бр. 12–13, Задужбина „Први српски устанак”: Орашац.
- Перишић 2010: Игор Перишић, *Увод у теорије смеха*, Службени гласник: Београд.
- Петровић 1923: Светислав Петровић, „Позориште”, *Српски књижевни гласник* (нс), књ. IX, бр. 4: Београд.
- Стојковић, Боривоје, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба II–IV*, Музеј позоришне уметности Србије: Београд 2015.
- Фрајнд 1996: Марта Фрајнд, „Први светски рат у српској драми и позоришту 1919–1989”, *Историја у драми, драма у историји*, Прометеј, Стеријино позорје: Нови Сад; Институт за књижевност: Београд.
- Хамершак, Филип, „Од романа до изведбе – прилог проучавању Швејкове театарске анабазе”, *Коло*, бр. 3, Матица Хрватска, Загреб 2008.
- Цветковић, В. Сава, „Брана – творац ведрога и сатиричног позоришта у нас”, *Зборник прилога историји југословенских позоришта*, СНП: Нови Сад 1961.
- Цветковић, В. Сава *Репертоар Народног позоришта у Београду 1868–1965*, Музеј позоришне уметности: Београд 1966.
- Чекић, Милутин, „Добри војник Швејк”, *Време*, 23. IX 1929: Београд 1929.

Aleksandar Pejčić

THE GREAT WAR IN COMEDY possibilities of comic actions

Summary

It was analyzed how the topic of The First World War with some Serbian writers, witnesses, was comics presented and which possibilities were for the authors that cruel experience shape by the rules of the comic genre. European writers, witnesses of the war, rarely decided to make comic processing of survived experience. The comical representation of the war and its certain sides is present in European comedy since Aristophanes. For the basis of comic actions are used anecdotes of military and civilian life in wartime circumstances. It is often based on situations of confusion and male-female love relationships. Although a small number of comedies showing the war, successful attempts in Serbian literature are highlighted, which are

insignificant in the European drama. There were analyzed comedies of B. Cvetkovic, B. Nusic, S. Predic, U. Dojcinovic, tragicomedy of M. Krleza, comedies of D. Nikodemije, M. Brod, H. Rajman, created by the novel of J. Hasek *Experiences of a good soldier Svejk*. The cultural context and the context of war are analyzed, which significantly changes and determines the behavior of soldiers and civilians. It is directed to comedies which are announcing the war, then to comedies showing the circumstances of the war and to comedies and tragicomedies dealing with the consequences of the war. Key motives are highlighted: the return of a husband from the front, wife's judgment, love seduction and unbelief, gambling, frauds, song and joy. It is particularly pointed to the humorous vision of the enemy and criticism of war profiteers and deserters. The attention was also paid to the attempt of B. Nusic that its single-action comedy *Ne désespérez jamais! / Do not despair never!* fit into the French ambience.

Keywords: The First World War, comedy, humor, satire, tragicomic, action, ways of theatricalization, strangers / enemies.