

Нина В. СТОКИЋ*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 30. 9. 2023.
Прихваћен: 29. 2. 2024.

АСПЕКТИ КОМИЧНОГ У СРПСКОЈ КОМЕДИОГРАФИЈИ ХВИИ ВЕКА

Рад ће се бавити аспектима комичног у осамнаестовековним делима која означавају почетак развоја српске комедиографске литературе. Истраживање ће бити усмерено на *Траедокомедију* Емануила Козачинског, превод Голдонијеве комедије „Трговци”, Еманула Јанковића и превод комедије Г. Е. Лесинга, *Дамон или Истинито пријатељство у искушенију љубови* Доситеја Обрадовића. Перцепција комичног биће тумачена у контексту књижевноисторијског тренутка настанка барокне школске драме, као и превода комедија у складу са просветитељским настојањима. Фокус рада ће бити на постепеној интерпретацији дела, што омогућава целовит увид у механизам успостављања комичног. Оваквим приступом биће дат допринос вредновању дела пресудних за настанак оригиналне комедиографске литературе и театарске праксе.

Кључне речи: Емануил Козачински, школска драма, трагикомедија, комедија, Емануил Јанковић, комичност, Доситеј Обрадовић.

Почеци српске комедиографије

Корени српске комедиографије сежу у ХВИИ век, када је одиграна школска драма, *Траедокомедија*, која означава почетак новије драмске књижевности и позоришта код Срба (Ерчић 1987: 5), те потом бивају превођена и адаптирана дела европске комедиографије. Пре доласка руских учитеља у Сремске Карловце, када Емануил Козачински, ангажован у раду славено-латинских школа припрема и са ђацима изводи школску драму 1734. године, биле су заступљене различите форме уличног театра. Уличне представе су биле рефлекс старог српског средњовековног позоришта, које је наследило традицију византијског и западног црквеног позоришта, док је са друге стране изникло из народних обичаја (в. Павић 1970: 233). Када је реч о лаичком позоришту српског средњег века, важно је указати на то да је постојао изу-

* nstokic012@gmail.com

зетно низак степен перцепције комичног, што се одразило на драмска представљања и уличне игре током XVII и XVIII века. У таквом поретку бива јасна намера Емануила Јанковића да 1787. године објави превод комедије *I Mercatanti* (1754) италијанског писца, Карла Голдонија. Епистоларну посвету на немачком језику исписује аустријском цару, Јосифу II, у складу са чијим идејама просвећености добија надахнуће за преводилачки подухват. Неповољна перцепција комедије уочљива је кроз истицање њене морално-васпитне сврхе и неопходности формирања укуса читалачке публике у *Прологу*, првом српском тексту о драмској књижевности. У *Прологу* је указано да комедије нису „ђаволштине” које су имали прилику да виде у представама на немачком језику, већ да комедија доноси ликове и догађаје који се тичу свакодневног живота (в. Јанковић 2008: 9–11). Комедија је у датом периоду, када је уочена њена васпитна могућност, означавала догађаје које припадају домену свакодневице, стога „ране српске преводне комедије су дакле комедије – највише утолико што нису трагедије” (Поповић 2014: 103). Јанковићева преведена комедија лишена је неспутане комичности и ближа је начелима озбиљне комедије (в. Маринковић 2007: 357). Емануил Јанковић је био свестан да позориште као простор инсценације драмских дела још увек нема погодно тло за развој у српској култури, што је мишљење које је Доситеј Обрадовић делио са њим. Питањима организованог театра се нису бавили јер су били свесни да је српском народу првенствено неопходно образовати читалачки укус. Васпитну могућност комедије која забавља, али се и „благополучно савршава” (Обрадовић 1961: 192), након Јанковићевих *Трговаца*, потврђује Обрадовићев превод комедије *Дамон или Истинито пријатељство у искушенију љубови*, Готхолда Ефраима Лесинга који 1793. године објављује у оквиру „Собранија разних наравоучителних вешчеј”. Јанковићев поглед на општеважеће поимање позоришта, утилитарност комедије као „драме за читање”, подударан је Доситејевом театролошком тексту „О комедији” којим читаоце уводи у драмски свет *Дамона*. Јанковић и Обрадовић су преводима комедија настојали да се приближе широј читалачкој публици (што је видљиво и на језичком плану), те и да укажу на мане, али и врлине различитих друштвених слојева. Слични елементи критике претходно су видљиви у *Траедокомедији*. Комично се, у извесном смислу, у српској књижевности развило услед промене културних претпоставки књижевног стваралаштва, односно, јачањем критичког мишљења у српском друштву (в. Стефановић 2008: 139). Премда у различитом виду устројена, критичност јесте заједничка нит дела која формирају темеље српске позоришно-драмске традиције.

Траедокомедија

Школска драма, жанр који је првенствено уобличио језуитски монашки ред, у Сремске Карловце стиже под утицајем школске драме петровске епохе. Школска драма спајала је јунаке и елементе хришћанске тематике са античким мотивима, историјским личностима и различитим алегоричким

фигурама. Она је бивала истовремено образовна метода и погодна форма за прокламовање различитих идеја.¹

Трагедокомедија, „спектакл по барокном укусу” (Ерчић 1987: 7), настао поводом четиресто година од рођења цара Уроша, у првој, трагедијској (историјској) целини тематизује убиство Уроша V коме Вукашин преотима престо. Актуелном друштвено-политичком положају Срба након Велике сеобе 1690. године, посвећен је други, комедијски циклус.

У *Прологу* гласник упућује на дијахронијску раван драме која води до тренутка доласка у јужну Угарску: „како бјаше под Турки, и како подда сја / под милостивејшују Римскују Державу; / јеј же и днес смирено преклоњајем главу” (Козачински 1987: 33–34). У поређењу некадашње славе династије Немањића и времена у коме се глава приклања, Ерчић препознаје цинизам јер Козачински „дира у сујету слушалаца и подстиче их на размишљање о сопственом положају” (Ерчић 1980: 570). На том трагу, Божидар Ковачек истиче речи „подда сја”, у којима се препознаје иронија и наглашавање извесног опреза, будући да Козачински када год има прилику наглашава да је то „Римскаја Держава” (в. Ковачек 1997: 7).

Сластољубље и Славољубље, „олицетворенија” злих побуда, наговарају Вукашина да власт не преда, што изазива реакцију која наликује побуњеном детету: „Не дам, не дам, баш не дам!” (Козачински 1987: 43). Овакав исказ могао би бити осветљен виђењем инфантилног импулса комичног Сигмунда Фројда, што поткрепљује Урошево обраћање Анђелу о „кљатвопреступнику”, кроз које је истакнуто да Вукашин понавља исте речи: „Ничто ино, другога, от њего не чути, / токмо: *Не дам, а не дам!* – Тако стал сја љутиј.” (Козачински 1987: 45). Комику повезану са инфантилним, Фројд објашњава кроз јунака који поприма обресе карикатуре (одрасла јединка коју одликује беспомоћност, претеривање и неумереност детета), у чему се види процес деградације и разоткривања (в. Фројд 1976: 232).

Вражда (Злоба) се појављује у кулминацији сукоба Уроша и Вукашина, наговоривши га на чин убиства. С обзиром на то да поступцима Вукашина управљају други, можемо се приближити увидима Владимира Пропа који упућују на облик комике карактеристичан за луткарско позориште, при чему човек бива приказан као ствар:

Лутка је, у ствари, ствар. Али, она је у позоришту – покретна ствар у којој се на известан начин подразумева људска душа, које, у ствари, нема. Принцип луткарског позоришта састоји се у аутоматизацији покрета који имитирају и тим самим пародирају људске покрете (Проп 1984: 69).

Сасвим је јасно да Вукашин не дела против своје воље, већ да наговор отелотворених порока јесу специфичан вид подршке (аутоматизације). Премада је поступак Козачинског удаљен од пародије, Пропов увид служи нам као назнака механизма успостављања комичног, приказивањем човека лишеног самосталног расуђивања и деловања, што чини да личност у оквиру

¹ О томе види Павић 1970: 260–270; уп. Кићовић 1952: 99–125.

трагедијског циклуса није искључиво успостављена на фону узвишености, чиме се постепено потиरे одсечна подела на трагедијски и комедијски циклус *Траедокомедије*. Вукашина наговарају алегоријске фигуре, док Цариника, Фарисеја и душу Богаташа и Лазара у комедијској целини, по заслуги, односе анђели и ђаволи. Козачински, дакле, уводи специфичну визуру човека-лутке којим се неретко манипулише, у чему су видљиви елементи сатире и опомена српском народу да не сме бити човек-ствар у рукама „римске државе”.

Када Вукашин убије Уроша, Козачински уводи лик чаробњака, пророка. Насупрот Вукашину који је забринут за своју будућност, нарочито због узнемирујућег сна који би требало одгонетнути, Волхв ће питати: „А, а, а што хошчеш мене ти за тоје дати?” (Козачински 1987: 51). Кроз овај контраст, осим што постоји импулс за постизање комичног ефекта у додиру сасвим опречних интереса у датој ситуацији, Козачински постепено уводи тему похлепе, вишеструко заступљену у другом делу драме.

Девети чин је обликован у виду интерлудија (међуигре) будући да није у директној вези са тематиком драме, али се сцена Цариника и Фарисеја надовезује на тематизацију порока из претходне целине. Критичка оштрица деветог чина, као и дванаестог, у библијској причи о Богаташу и Убогом Лазару, прави спону са владајућим, недоличним понашањем у високим друштвеним слојевима, као и у институционализованим верским установама, па се тако Козачински приближава савременом тренутку. Интерлудији везу са стварносним остварују употребом народног говора. Премда омеђени библијским оквиром, интерлудији смисаоно јесу рефлекс актуелног друштвено-политичког поретка. Богаташ је одређен незаситом жељом за храном и забавом, те у његовим наредбама слуги, обраћању куму и женама, Козачински остварује комичне ефекте: „Богатиј: Помакни сја! ... Даље! Подаји, друже, места. / Да сјадет сија близ’ мене невеста” (Козачински 1987: 63). Лазар који не добија ни мрвице са богате трпезе, осветљава Богаташево отуђење од елементарне хришћанске врлине.

У тринаестом чину, *Траедокомедија* се приближава карловачкој школи, те на сцену ступају школе (наставни предмети). Аналогија, Инфима, Граматика, Синтаксис, Поезис и Реторика певају песму у славу митрополита, те се *Траедокомедија* завршава веселим тоном. Потреба за школством је значајна идејна нит *Траедокомедије*, стога је школска драма назначила и просветитељско поткрепљење легитимности драмског књижевног рода, односно, комедије.

Трговци

У Лајпицу 1787. године објављено је дело под насловом *Трговци, комедија у три акта, приведена с италијанског из Карла Голдонини комедија од Е. Јанковича, студента медицине*, које представља сценско уобличење живота венецијанске породице трговачког сталежа. Панкратио, један од кључних драмских ликова, који долази у тешку финансијску ситуацију због свог разметљивог сина, узорни је трговац који на крају успева да савлада

све потешкоће уз помоћ холандског трговца, Рајнмера. Премда не припада ликовима шкртих трговаца, Панкратио размишља о значајном миразу којим располаже госпођица Ђанина, синовица Рајнмера. Он разматра и могућност удаје своје ћерке Беатриче за њега, те казује: „Богатом човеку, као он што је, може се надати с малим миразом дати ју” (Јанковић 2008: 21). Панкратио је уобличен као отац у неповољном положају који не поседује новац како би исплатио „вексле”, али који не припада јунацима одређеним среброљубљем попут доктора Малацуке. Доктор Малацука новац жели да повери Панкратију, али у намери да га убрзо поново преузме и преда некоме од кога би добио већи интерес. Он са собом носи сав новац непрестано, у страху да не буде покраден, што га поставља у позицију тврдице („О красно злато! О, красни цекини!”). Ђачинто, порочни син коме је новац неопходан, Малацуки ће понудити већи интерес и тиме покренути заплет. Проницљиви Ђачинто схвата лакомост других јунака, што је нарочито видљиво у сцени са слушкињом Коралином, чију намеру да јој буде исплаћен новац, завођењем успева да преобрати у своју корист. Он обећава да ће јој дати два цекина уколико му она пружи прст. Видевши сјај венецијанских цекина, Коралина ће пружити читаву руку, те комичност бива остварена у перцепцији њене заслепљености новцем која потискује њену првобитну упорност да јој новац буде исплаћен. Потом, та два цекина Ђачинто јој неће дати већ убацити у кесу у којој је њен „капитал”, те је постигнут нови комични ефекат услед преваре наивне Коралине која одговара јунацима детерминисаним комичним оптимизмом: „То је оптимизам који помаже да се лако проживи. [...] Он и нехотице побуђује у нама осмех. Истовремено, веома су површне и несталне такве особине као што су добродушно самодовољство и наивна животна радост (Проп 1984: 126–127).

Комика остварена дијалогом у коме саговорник бива вођен сопственим тежњама без уважавања исказа другог, присутна је у сцени Рајнмера и Панкратија, који је упоран у наметању свога сина као добре прилике за његову синовицу. Када схвати да Рајнмере одбија његов предлог, Панкратио казује „Дакле, од нашег посла – го купус!”, те Рајнмере одговара „О, добар теј, добар теј” (Јанковић 2008: 49). Господична Ђанина оличење је узорног понашања, те њена смерност додатно наглашава Ђачинтову порочност, стога се контраст успоставља као дубинско устројство ове комедије. Лесинг у књизи „Лаокоон или о границама сликарства и поезије”, ослонивши се на Аристотелово виђење комичног као ружноће која не изазива бол, тумачи управо контраст: „Тај контраст не сме да буде сувише дречећи и оштар и да *opposita* (опречне боје) – да наставим сликарским језиком – морају бити такве врсте да се могу једна са другом стопити” (Лесинг 1964: 94). Таква врста контраста, у драмском устројству у коме Ђачинтов лик не прелази границу „ружноће”, видљива је у *Трговцима*. Контраст пре свега има функцију да укаже на начела моралности и значај књиге која буди разум. Ђанину затичемо како чита књигу „Здрав разум”, чиме Јанковић одступа од предлошка у коме чита књигу „Гледатељка”. Јанковић истиче књигу у први план књигу, чија срж јесте здрав разум као морално-филозофско чвориште епохе просвећености. Она

књигу схвата као „средство к нашему благополучију и срећи” (Јанковић 2008: 52), те Беатриче, Панкрацијева ћерка, будући да јој смисао науке није јасан а позната јој само сврсисходност заната, тражи објашњење за реч средство. Овде видимо да је језик „средство” којим је реализована блага комичност у односу Ђанине и Беатриче.

Ђанина сматра да се љубав рађа у разуму, док за Ђачинта најученија жена на свету јесте она која уме да изговори „милујем те”. У изворном тексту та констатација гласи „si” (да), што Јанковић коригује, чиме лишава превод било каквих потенцијалних елемената ласцивности. Тумачи Јанковићевог превода су неретко указивали да је, у складу са својим идејним настојањима, лишио Голдониев комад потпуне живости. Ерос Секви истиче како преласком из чина у чин Јанковић постаје све слободнији те укида упадице које би дале живост радњи, али не умањује антикомичну опширност васпитних расуђивања (Секви 1962: 175).

Панкратио очевима пружа поуку, рекавши им да се огледају у њему и његовом погрешном односу према сину, те поручује „Не мазите их одвећ” (Јанковић 2008: 115). Промена распусног сина и склапање бракава представљају исход *Трговаца*, чији значајан мотив јесте мотив пријатељства, будући да је Рајнмере помогао Панкратију, што ову комедију боји елементима сентиментализма.

Дамон

У теоријској забелешци „О комедији”, Доситеј Обрадовић, аристотеловском схватању комедије доследно, истиче да је врхунски домет комедијске литературе пружање поуке кроз шалу и забаву, без свирепости (в. Обрадовић 1961: 192). *Дамон* читаоцима приближава етичке аспекте пријатељства, као повлашћене теме епохе просвећености, али која у овом делу, кроз сукоб истинског и лажног пријатељства, нема јак комедијски потенцијал. Комичност је остварена кроз споредне, али делатне ликове, Јелисавету и Оронта, а мотивисана је релацијама главних ликова, пријатеља Дамона и Леандра са Удовицом, као јунацима који су наклоњенији причању.

Јелисаветино инсистирање на веселости и слављењу љубави спрам пријатељства које идеализује Удовица, приближава је типу комичних слуга: „Удовица: Јоште ћу попричекати. Ако не могу обојице жена бити, могу пријатељица [...] Јелисавета: Шта? Пријатељство лепше него љубов? Суво пријатељство!” (Обрадовић 1961: 197). Јелисавета указује на то да је неопходно одлучити се за Дамона или Леандра, док Удовица тврди како обојицу једнако љуби, чиме је остварен контраст, као поменуто значајно начело комичног устројства. Слушкиња „противљубовнике” ставља пред искушење оданости и љубави, тако што им саопштава да ће Удовица изабрати онога чија ће корабља донети више новца. Јелисавета је, дакле, јунакиња која је скројила заплет и покренула радњу, чија се комичност заснива и на повлашћеној позицији гледалаца/читалаца:

Као и у бројним другим ситуацијама, задовољство у комичном у многоме почива на осећању надмоћности гледаоца над личностима, већ названом *диференцијал у свесности*: ја о њима знам више него они сами, и видим да се крећу према нечему чега нису ни сами свесни (Женет 2002: 194).

Јелисаветин лик је формиран уланчавањем различитих досетки (коментара, колоквијалних израза) које су одраз њене статусне слободе и народног духа. Јелисавету и Дамоновог рођака Оронта, Обрадовић ће својим преводом највише језички издиференцирати. Ковачек сматра да то највише успева у стилизацији Оронта коме даје узречицу „Да т’ кажем”², што је, како наводи, први покушај стварања језичке комике у нашој књижевности (в. Ковачек 1991: 18). Оронтовим говором Обрадовић успоставља комику говора, коју Бергсон разликује од комике коју обликује говор, будући да Оронт остварује комику начином причања (Бергсон 2020: 73). Када Дамон идеалистички говори да би пре умро него без поштења живео, Оронт се смеје: „Ха, ха, ха! Гледај будале! Поштење! А зар се поштење чини гладовати?” (Обрадовић 1961: 219). Његов смех се приближава подсмеху, те је у складу са Проповим одређењем смеха упућеног оптимистима који за то немају поткрепљење (в. Проп 1984: 126–127), али са значајном разликом што Дамонов оптимизам није усиљен као Леандров, иза кога се крије лаж. Да Леандар није прави пријатељ разоткрива прво Јелисавета. Његове речи упућене Дамону, осим што су трактат о пријатељству, наглашавају његове добре намере, док читалалац/гледалац бива свестан његове лицемерне игре. У сцени расплета, када Удовица увиђа Дамонову верност, Оронт се шали поводом Дамонове идеализације пријатељства и могућег повлачења ради Леандра, тако што му сугерише да њега, Оронта, предложи за младожењу. Када Удовица изјави љубав Дамону, Оронт говори: „Леандер с барилцем злата, а ја са два; чује л’ ме ко? – пак да останемо као брабоњци на цедилу! То је баш наопако, да т’ кажем” (Обрадовић 1961: 225). Његово комично поређење, као и констатација да је *наопако* устројен поредак у коме потенцијалне младожење остају на цедилу, прави спону са карневалским смехом. Логика изокренутог поретка услед празничне атмосфере, у овом случају је присутна при слављењу љубави и будућег брака, рађања новог и обнављања, док је и у језику наведене реплике Оронта присутан ехо специфичног језика карневалских форми и симбола (уп. Бахтин 1978: 7–69). Дирљиво спознавање обостране љубави, прожето је комичним упадицама Оронта, што је поступак који се Лесингу допада јер „пријезлаз из дирљивости у смијешност и из смијешности у дирљивост држи наравним. Људски живот није ништа друго него непрекинути ланац овакових пријезлаза, а комедија треба да је одраз људског живота” (Лесинг 1950: 111). Сличност овој законитости успостављања комичног можемо приметити и у последњој реплици Удовице, када Дамон прашта Леандру, те се изнова

² Поред истакнуте узречице, фреквентна су идентична питања упућена Дамону, која такође имају благу нијасну узречице: „Домашаш ли сад моје речи?” (217); „Нујеш ли ме сад?” (218); „Шта, шта?” (218, 219); „Јеси л’ ме чуо!” (220); „Јеси ли ме чуо?” (220); „Јеси л’ ме чуо?” (223, 224). Поред упитних реченица већина је узвично или заповедно интонирана, те можемо наслутити да Оронт не чује добро, што би додатно нагласило комични потенцијал његовог лика.

идеализује пријатељство: „Дамон мој, чувај се! Немој ти Леандра више него мене радо имати, јер би мени жао било. Знаш ли!?” (Обрадовић 1961б: 227). На сличном фону функционише и Дамонова опаска о обновљеном пријатељству у којој постоји благи неприкладни, религиозни уплив: „Али не уведи, боже, у искушеније!” (Обрадовић 1961: 227). Ликови кроз које Обрадовић прокламује идеје просвећености не одликује комичност, али управо они мотивишу споредне јунаке на покретање радње, те не смемо превидети њихов значај у механизму успостављања комичног.

Дела која су анализирана у контексту комичности, представљају први корак ка слободнијим адаптацијским поступцима, потом и настанку оригиналних српских комедија. *Траедокомедија* Козачинског јесте прво позоришно уобличење које се удаљава од црквених драмских форми, као и домена уличног позоришта. Преводи комедија настали у дослуху са идејама просвећености, утицали су преваходно на читалачку публику, а успостављају се као значајни у формирању грађанске самосвести и будуће позоришне публике, чиме је потврђена важност XVIII века у контексту српске позоришно-драмске традиције.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 1978: М. Бахтин, „Postavljanje problema”, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea*, превели Иван Ђор и Тихомир Вучковић, Београд: Nolit, 7–69.
- Бергсон 2020: А. Bergson, *O smehu*, превео Срећко Дžамонђа, Београд: Centar за ижување традиције Укронија.
- Ерчић 1980: В. Ерчић, *Мануил (Михаил) Козачинскиј и његова Траедокомедија*, Београд, Нови Сад: Институт за књижевности и уметност, Матица српска.
- Ерчић 1987: В. Ерчић, „Предговор”, *Почеци српске драме*, приредио Властимир Ерчић, Београд: Нолит, 5–12.
- Женет 2002: Ž. Ženet, „Da umreš od smeha”, *Figure V*, превео Владимир Капор, Novi Sad: Svetovi, 137–237.
- Јанковић 2008: Е. Јанковић, *Трговци*, приредила Мирјана Д. Стефановић, Београд: Службени гласник.
- Кићовић 1952: М. Кићовић, „Школско позориште у Срба у току XVIII и на почетку XIX века”, Зборник Института за проучавање књижевности Српске академије наука, Књ. 2, Београд: Српска академија наука и уметности, 99–125.
- Ковачек 1991: Б. Ковачек, „Доситејеви позоришни трагови”, *Талија и Клио: из историје српског позоришта и драме*, Нови Сад: Матица српска, 5–29.

- Ковачек 2006: Б. Ковачек, „Велика сеоба и Арсеније III у Траедокомедији Емануила Козачинског”, *Талија и Клио: из историје српског позоришта и драме 3*, Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 5–13.
- Козачински 1987: Е. Козачински, „Траедокомедија”, *Почеци српске драме*, приредио Властимир Ерчић, Београд: Нолит, 31–69.
- Лесинг 1950: G. E. Lessing, *Hamburška dramaturgija*, preveo Vlatko Šarić, Zagreb: Zora.
- Лесинг 1964: G. E. Lessing, *Laokoon ili o granicama slikarstva i poezije*, preveo Svetislav Predić, Beograd: Rad.
- Маринковић 2007: Б. Маринковић, *Емануил Јанковић*, Нови Сад: Дневник.
- Обрадовић 1961: Д. Обрадовић, „О комедији”, *Сабрана дела II*, Београд: Просвета, 192.
- Обрадовић 1961: Д. Обрадовић, „Дамон”, *Сабрана дела II*, Београд: Просвета, 193–227.
- Павић 1970: М. Павић, *Историја српске књижевности барокног доба: XVII и XVIII век*, Београд: Нолит.
- Поповић 2014: И. Поповић, *(Пред)историја веселих позорја*, Нови Сад: Старијино позорје.
- Проп 1984: V. Prop, *Problemi komike i smeha*, preveo Bogdan Kosanović, Novi Sad: Dnevnik.
- Секви 1962: Е. Sekvi, „I mercatanti K. Goldonija i prevod E. Jankovića”, *Priilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor*, knj. 28, sv. 3–4, Beograd: Rad, 168–175.
- Стефановић 2008: М. Стефановић, „’Наравоучитељна’ комедија”, *Трговци*, приредила Мирјана Д. Стефановић, Београд: Службени гласник, 137–156.
- Фројд 1976: S. Frojd, *Dosetka i njen odnos prema nesvesnom*, preveo Tomislav Bekić, Novi Sad: Matica srpska.

Nina V. Stokić

ASPECTS OF THE COMICAL IN SERBIAN COMEDIOGRAPHY
OF THE 18TH CENTURY

(Summary)

The paper will deal with aspects of the comical in eighteenth-century works that mark the beginning of the development of Serbian comedic literature. The research will focus on Emanuil Kozačinski's „Traedocomedy”, the translation of Goldoni's comedy „Merchants”, by Emanuil Janković and the translation of the comedy G. E. Lessing, „Damon” of Dositej Obradović. The perception of the comical will be interpreted in the context of the literary-historical moment of the creation of the baroque school drama, as well as the translation of comedies in accordance with enlightenment ideas. The focus of the work will be on the gradual interpretation of the work, which allows a complete insight into the mechanism of establishing the comical. This approach will contribute to the evaluation of works crucial to the creation of original comedic literature and theater practice.

Keywords: Emanuil Kozačinski, school drama, tragicomedy, comedy, Emanuil Janković, comedic, Dositej Obradović.