

Софија Ф. Скубан*

Универзитет у Новом Саду

Филозофски факултет, Одсек за англистику

ПРОБЛЕМ ИДЕНТИТЕТА КАО ИЗВОР ХУМОРА У ДРАМАМА *РОЗЕНКРАНЦ И ГИЛДЕНСТЕРН* *СУ МРТВИ И ГЕНЕРАЛНА ПРОБА* *САМОУБИСТВА*

Сажетак: Том Стопард и Душан Ковачевић сматрају се једним од најзначајнијих драмских писаца друге половине двадесетог века у енглеској, односно српској књижевности, чије драме карактерише жанровска неодређеност, преплитање комичног и трагичног и реалног и иреалног и чији се хумор неретко заснива на апсурду. У складу са тим, рад ће се бавити проблемом идентитета као једном од свеprisутних тема у комедијама апсурда, и то у драмама *Розенкранц и Гилденстерн су мртви* и *Генерална проба самоубиства*. Анализирајући говор јунака, ситуације и однос протагониста према свету, али и драмске поступке аутора, рад ће покушати да да одговор на питање у којој мери проблем идентитета игра улогу у креирању целокупног комичног ефекта ових драмских дела. Поред тога што се у средишту драма налазе трагично изгубљени јунаци у потрази за смислом живота и сопственим идентитетом, Стопард и Ковачевић се језичким играма, техником драме у драми, увођењем ситуација забуне, мултипликацијом и деиндивидуализацијом јунака поигравају са концептом идентитета и указују на његову крхкост, истовремено га чинећи једним од извора хумора у драми. Ово доказује да је у савременим драмским делима, без обзира на књижевну традицију којој припадају, комично често неодвојиво од егзистенцијалног, апсурдног и трагичног.

Кључне речи: идентитет, апсурд, хумор, Стопард, Ковачевић.

* sofija.skuban@uns.ac.rs

Покушаји класификације драмских дела Тома Стопарда и Душана Ковачевића на основу традиционалне, тројачке поделе вероватно би завршили неуспехом. Како се у делима ове двојице аутора константно преплићу комично и трагично, свакодневно и фантастично, егзистенцијално и банално, као и реално, иреално и надреално, тако наметање овакве категоризације представља врло незахвалан задатак. Ипак, упркос жанровској неодређености (или управо у складу са њом), оно што спаја Стопардове и Ковачевићеве драме јесте често присуство елемената апсурда. Док се Том Стопард сматра једним од најзначајнијих представника театра апсурда *новије* генерације (након Бекета, Јонеска, Женеа и других) и, уз Харолда Пинтера, најистакнутијим драматичарем апсурда у енглеској књижевности, драме Душана Ковачевића најчешће се карактеришу као црнохуморне комедије или трагикомедије, али са готово увек присутним елементима апсурда. У складу са тим, у драмама ове двојице писаца као једна од неизбежних тема јавља се и проблем идентитета. Јунаци позоришта апсурда често се суочавају са немогућношћу креирања сопственог идентитета, као и страхом од бесмисла људске егзистенције, али и сопственог живота. Међутим, и поред овако *озбиљних* тема, драме *Розенкранц* и *Гилденштерн су мртва* и *Генерална проба самоубиства* обилују комичним ситуацијама због чега су најчешће посматране као (траги) комедије. У вези са тим, овај рад ће се бавити начином на који Стопард и Ковачевић успевају да проблем идентитета пренесу на ниво комике, односно драмским поступцима које аутори користе како би егзистенцијално преточили у комично, а тему која носи инхерентну трагичност начинили извором хумора.

Розенкранц и *Гилденштерн су мртва* једна је од Стопардових првих драма, написана 1966. године, и иако интертекстуално нераскидиво повезана са Шекспировом трагедијом, често је због своје теме, јунака који се јављају у пару, мотива чекања, неодређеног временско-просторног оквира и развијених идеја егзистенцијализма поређена са драмом *Чекајући Годоа* као прототипичним примером позоришта апсурда. *Генерална проба самоубиства*, са друге стране, припада каснијем периоду стваралаштва Душана Ковачевића, будући написана готово пола века након Стопардовог дела (2008), и, попут већине Ковачевићевих драма, представља, како је наведено у поднаслову „мало горчу комедију о лажи“ (Ковачевић 2019: 109), одсликавајући специфичан менталитет и друштвене односе на Балкану почетком 21. века. Међутим, оно што је заједничко овим двојом драмама јесте то што се у њиховом центру нала-

зе јунаци у потрази за сопственим идентитетом, изгубљене фигуре које трагају за смислом живота и покушавају да пронађу своје место у свету који им постаје све неразумљивији. Док је оваква егзистенцијална запитаност карактеристична за јунаке Ковачевићевих драма и представља саставни део пишчеве поетике, за драме Тома Стопарда је нешто теже чинити овакве генерализације, с обзиром на тематски и жанровски распон његових драма из које произилази и разноврсност главних јунака. Ипак, ова егзистенцијална неснађеност и те како је присутна у драми *Розенкранц и Гилденстерн су мртви*, чинећи је – заједно са њеним другим елементима – можда и *најјаснијом* од свих Стопардових драма. Розенкранц и Гилденстерн представљени су као јунаци који су бачени у овај свет у коме не умеју да се снађу, све време покушавајући да пронађу смисао свог постојања, да схвате шта је њихов задатак, не само када је у питању задатак због кога су позвани у Елсинор, већ и задатак у ширем, егзистенцијалном смислу (иако се, мора се напоменути, чини да се не може повући јасна граница између ових нивоа, с обзиром на то да Стопард остварује интертекстуалне везе са Шекспировим делом пре свега кроз указивање на чињеницу да Розенкранц и Гилденстерн постоје само у контексту текста о Хамлету; њихово бивствовање одређено је мером у којој су неопходни за развој приче о данском краљевићу). У центру *Генералне пробе самоубиства* такође се налази егзистенцијално изгубљена фигура – главни јунак, Самоубица, „архитекта срушених кућа“ (Ковачевић 2019: 184), покушава да оконча свој живот свестан чињенице да није успео да се оствари и пронађе икакав смисао у свом животу, за шта делимично, за разлику од Розенкранца и Гилденстерна, криви и државу која му је одузела право на живот и идентитет. Дакле, евидентно је да је у Ковачевићевој драми (као и у већини пишчевих драма) проблем идентитета далеко контекстуализованији него што је то случај код Тома Стопарда. Док Ковачевић везује радњу својих драма за одређено географско подручје (Балкан), специфичан менталитет и специфичне друштвено-политичке околности, Стопардове драме често су лишене конкретног временско-просторног оквира, што омогућава писцу да проблем идентитета постави на универзалнији ниво и приближава његове драме *правим* примерима театра апсурда.

Поред тога што су јунаци обеју драма обузети (безуспешним) покушајима креирања сопственог идентитета и што их обузима егзистенцијални страх условљен немогућношћу разумевања и сналажења у свету који их окружује, јавља се и проблем слободне воље јунака. На самом

почетку *Генералне пробе самоубиства* главни јунак истиче жељу да *изрежира* крај сопственог живота: „Кад немам могућности да одлучујем о своме животу, имам право, једино преостало, да одлучим како ћу живот да завршим“ (Ковачевић 2019: 131). Међутим, главном јунаку и ово право бива одузето, с обзиром на то да он постаје играчка у рукама непознатих људи и криминалних организација. Стога, проблем човекове слободне воље постаје најочигледнији, а апсурд достиже врхунац у тренутку када јунак губи не само право управљања сопственим животом, већ и начином на који ће се он окончати, постајући играчка у рукама организације која тргује људским органима и људским животима, како у буквалном, тако и у фигуративном смислу. Наиме, иако развој догађаја у драми несумњиво одсликава дешавања на Балкану почетком двадесет и првог века, дешавања у средини у којој „не може човек ни да се убије на миру“ (Ковачевић 2019: 119), јунаков губитак права на сопствено тело могао би се посматрати и као начин отелотворења, односно сценског приказивања његовог недостатка слободне воље у ширем, егзистенцијалном смислу. На сличан начин проблем слободне воље приказан је и у драми *Розенкранц и Гилденстерн су мршви*. Цела драма прожета је осећајем фатализма и предодређености, који, пре свега, произилази из интертекстуалног карактера Стопардовога дела, односно свести читалаца или гледалаца о постојању другог текста у којем је већ исписан крај животне приче двојице главних јунака. Међутим, ову чињеницу наглашавају, помало метатеатрално, и сами јунаци драме. Тако Глумац – такође један од споредних ликова Шекспирове трагедије коме Стопард даје једну од централних улога у свом делу – уопштено говорећи о судбини јунака истиче да је „све записано“ (Стопард 2007: 87), док Гилденстерн објашњава Розенкранцу: „Точкови су покренути и крећу се својим ритмом на који смо... осуђени“ (Стопард 2007: 65). Овакав начин размишљања прожет филозофијом егзистенцијализма карактерише Гилденстерна у овој драми, што такође служи као извор хумора бивајући у јукстапозицији са оригиналном идејом о Розенкранцу и Гилденстерну као елизабетанској господи. У сваком случају, Розенкранц и Гилденстерн, којој год ери припадали, представљају, попут Ковачевићевог Самоубице, играчке у рукама других јунака или више силе. Као што је споменуто, они постоје само у оквиру *Хамлета* као текста и Хамлетове животне приче у којој чине део сурове политичке игре у коју су увучени и чије су им размере недокучиве. Штавише, Розенкранц и Гилденстерн у толикој су мери навикнути на стање лишности слободе, да им сама идеја о слободи постаје застрашујућа:

„Нисмо... одабрани... да бисмо били напуштени... Пуштени на слободу да пронађемо сопствени пут... Имамо право на неко усмерење... Човек би помислио“ (Стопард 2007: 21).

Изгубљеност јунака, несигурност у сопствени идентитет и недостатак слободне воље чине драме *Розенкранц и Гилденстерн су мртви* и *Генерална проба самоубиства* трагичним приказима стања савременог човека – било „људи на просторима постратног Балкана, изгубљених у тражењу нових вредности“ (Јакшић Провчи 2012: 109), било човека након Другог светског рата, примораног да живи у свету уздрманих темеља, лишеном основних вредности које су служиле као тачке ослонаца. Ипак, ове драме ретко остављају горак укус у устима који би се могао очекивати на основу тема којима се баве, и то захваљујући умећу аутора да увиде и искористе њихов комички потенцијал. Иако, на пример, проблем слободне воље сам по себи не садржи никакву инхерентну комику, и у Стопардовој и у Ковачевићевој драми он служи као један од извора хумора. Да би се ово протумачило ваља посегнути за метафором лутке на концу коју Анри Бергсон наводи у својој студији *О смењу* и која се односи на ситуације „где једна личност мисли да говори и ради слободно, где та личност према томе задржава бит живота, а опет нам, посматрана са стране, изгледа као обична играчка у рукама неког ко се њоме забавља“ (Бергсон 2020: 56). Како је идентификација са активним јунацима, онима који држе *конце* у својим рукама, лакша од идентификације са пасивним јунацима, тако публика долази у искушење да стане на страну *покретача*, смејући се *лушкама*. Оно што, према томе, представља извор комике у оваквим ситуацијама, јесте не само(а) немоћ јунака, већ њихов недостатак свести о сопственој немоћи, с обзиром на то да публика постаје свесна јаза који постоји између јунаковог поимања реалности и реалности драмске радње коју сама публика са својим привилегованом перспективном свезнајућег посматрача успева да сагледа. Управо због тога нам и делује као комичан Розенкранцов и Гилденстернов изостанак реакције на представу коју посматрају и у којој њихова смрт бива одиграна пред њиховим очима или њихова нада да „можда има још нечег у писму што би их држало у животу“ (Стопард 2007: 115), баш као што се смејемо и немогућности Ковачевићевог Самоубице да постане свестан манипулације која се над њим врши, као и спремности да слепо поверује у апсурдне изговоре који му изнова и изнова бивају сервирани. Већина Ковачевићевих јунака, попут Самоубице, представља управо трагикомичне фигуре несвесне сопствених ограничених могућности и начина

на који свет функционише. Стога су њихове радње ирационалне, празне и бескорисне, а ситуације у које *упадају* у тој мери су бесмислене и готово надреалне да превазилазе чисти апсурд и прелазе у комику.

У вези са симболиком *лушке на коњу* јесте још једно запажање Анрија Бергсона које се тиче извора хумора и које се може применити на Стопардову и Ковачевићеву драму. Наиме, Бергсон (2020: 56) тврди да је комично све оно што је „механичко у живом“ јер се смејемо „сваки пут кад нека личност остави на нас утисак неке ствари“ (Бергсон 2020: 43), као што је комично и свако понављање, оличено у слици „једне силе која у нечему истрајава и друге, исто тако тврдоглаве, која је сузбија“ (Бергсон 2020: 51). Механичко понављање радњи без постизања икаквог циља подједнако је бесмислено и тиме подједнако карактеристично за јунаке позоришта апсурда колико и пуко чекање и недељање. Иако у *Розенкранцу и Гилденстерну* и *Генералној проби самоубиства* ова механичност није изражена у толикој мери као у, на пример, Бекетовим или Јонесковим драмама (или чак неким другим Ковачевићевим комадима, попут *Балканској штијуна* или *Ларија Томисона*), она се ипак може посматрати као један од извора комике. На пример, поступци Розенкранца и Гилденстерна постају све више механички и све мање засновани на икаквим свесно аргументованим разлозима; као што каже један од протагониста: „Ми не преиспитујемо, ми не сумњамо. Ми извршавамо“ (Стопард 2007: 118).

Још једна техника помоћу које Стопард и Ковачевић указују на крхкост идентитета својих јунака, али и креирају комичне ситуације, јесте поступак (не)именовања јунака, односно игра именима. *Генерална проба самоубиства* једина је Ковачевићева драма у којој јунаци нису именовани. Називање јунака заједничким именицама (Самоубица, Брат, Капетан, Бизнисмен, Рибар итд.) има двојаку функцију. Са једне стране, овај поступак указује не само на недостатак идентитета, већ и на недостатак индивидуалитета који карактерише савременог човека, где је он дефинисан само својим занимањем, или, у најгорем случају, потпуно безличним одредницама (нпр. Девојка). Са друге стране, овај поступак доприноси универзалности јунака чинећи да, упркос везаности Ковачевићевих драма за одређено поднебље и менталитет, ова драма, како тврди Јакшић Провчи (2012: 110) „превазилази локалне оквире постављене својим основним наративним поступком и бива универзалније доживљена“. Стопардови насловни јунаци, за разлику од Ковачевићевих, дакако, јесу именовани, али свеprisутна забуна у вези са њиховим именима указује, чини

се, не само на мањак индивидуалитета, већ и на међусобну заменивост ове двојице „несрећних неентитета“ (Хјуз 1976: 402), истовремено представљајући извор хумора кроз целу драму. Тако се у драми константно јављају ситуације у којима се не зна ко је Розенкранц, а ко Гилденстерн, што такође представља Стопардов начин интертекстуалне комуникације са Шекспировим делом, с обзиром на то се да сцена из *Хамлета* у којој се Клаудије и Гертруда обраћају двојници новопристиглих помагача („Хвала, Розенкранче и добри Гилденстерне“, „Хвала, Гилденстерне и добри Розенкранче“ (Шекспир 2012: 219)) може тумачити и као Шекспирова алузија на чињеницу да ни остали јунаци трагедије не распознају најбоље Хамлетове пријатеље, тј. на њихов недостатак индивидуалности. Стопард се, штавише, надовезује на могућу међусобну заменивост двојице споредних ликова у Шекспировој драми не само њиховом истоветношћу у очима других јунака, већ и чињеницом да у драми *Розенкранц и Гилденстерн су мртви* у неколико наврата ни сами јунаци нису сигурни ко је ко од њих двојице, што проблем идентитета доводи до крајњег апсурда, али и чини извором комичних ситуација. Тако се у дидаскалијама Стопардове драме може видети да се Гилденстерн клања у знак отпоздрава док Хамлет поздравља Розенкранца или да се Розенкранц одазива како на своје, тако и на Гилденстерново име. На овај начин, могло би се рећи, проблем идентитета није само доведен до апсурда већ је, у ту сврху, и литерализован. Наиме, како поступак литерализације подразумева дословно схватање метафоре како би се у реалистичан оквир уткало нешто нереалистично (често фантастично или магијско), тако се у драми *Розенкранц и Гилденстерн су мртви* несигурност јунака у сопствени идентитет у егзистенцијалном смислу преноси на дословну раван, односно одсликава у чињеници да јунаци заборављају сопствена имена, баш као што је у *Генералној проби самоубиства* чињеница да обичан човек губи контролу над сопственим животом и сопственом судбином отелотворена и доведена до апсурда у његовом губитку власти над сопственим телом. Овакав начин сценског представљања проблематичних идентитета служи као извор хумора с обзиром на то да доводи до комичних ситуација забуне и замене, о којима ће бити речи ускоро.

Оно што такође доводи до ситуација замене и забуне јесте поступак умножавања или мултипликације. Овај поступак изузетно је чест у драмама Душана Ковачевића (Бранка Јакшић Провчи (2012: 46) чак га назива „општим ковачевићевским начелом мултипликације“): од многобројне браће Вилотић у *Радовану III*, преко Илије и Ђуре Чворовића који су го-

тово двојници до тројице браће близанаца ожењених трима сестарама близнакињама у *Ларију Томисону*, чини се да Ковачевићеви јунаци ретко егзистирају као индивидуе без, у најмању руку, икакве *пројекције* или алтер ега у другом јунаку. У *Генералној проби самоубиства*, штавише, овај поступак је отворен, експлицитан, и дешава се готово у „хиперреалном маниру“ (Јакшић Провчи 2012: 114). Тако Ковачевић уводи ликове четворице браће „који персонификовано представљају мефистофеловско лице човечанства решено да се мешетарским пословима обогати на идеји о здравом човеку“ (Јакшић Провчи 2012: 114). Умножавањем антагонисте аутор мултиплицира и *злу силу* која одузима идентитет главном јунаку, али и деиндивидуализира самог антагонисту, представљајући га као низ истоветних *копија*. Начело мултипликације могуће је уочити и у Стопардовој драми, пре свега у чињеници да су Розенкранц и Гилденстерн често перципирани као две истоветне јединке упркос томе што се кроз њихов дијалог може видети да је један од њих далеко оштроумнији, озбиљнији и наклоњенији филозофским расправама.

Начело мултипликације и игра именима доводе до поменутих ситуација забуне којима обе драме обилују и које представљају један од главних извора хумора у њима. Ове ситуације засноване су, као прво, на метатеатралним техникама. Поред тога што један глумац игра Самоубицу и његовог брата, а други четворицу браће антагониста – чиме присуствујемо поменутој мултипликацији јединке у истоветне *копије* у којима се не може уочити *оригинал* – на крају се испоставља да је све време била реч о представи у представи, односно да су једини јунаци заправо Глумци. Ова постмодерна, пиранделовска игра позоришта у позоришту омогућава аутору, поред осталог, и да креира дистанцу у односу на драмска дешавања, чинећи их мање *јорким* и (привидно) пријемчивијим. Дакле, уместо да се драма заврши болном епифанијом протагонисте о томе да смо ми „овце, које су целог живота пасле траву за вукове, за крволочне звери у људском крзну“ (Ковачевић 2019: 191), после чега следи дуго чекани скок са моста, Глумац – Самоубица завршава драму признањем да је ово „ипак, само – позориште“ (Ковачевић 2019: 199). Стопард се, такође, у великој мери ослања на метатеатралне технике: од представе *Убиство Гонзала* коју посматрају Розенкранц и Гилденстерн, преко појаве глумачке трупе која пред Розенкранцом и Гилденстерном (и публиком) игра, поред осталог, и Розенкранца и Гилденстерна, па све до Глумчевих монолога о природи глуме, улога, играња и живота. Осим тога, драма садржи мноштво комичних сцена са глумачком трупом у којима се јављају ситуације забу-

не, прерушавања, мењања пола и привидне промене идентитета, чиме се Стопард игра са конвенцијама елизабетанског театра, али и указује на Шекспирову сопствену игру идентитетом оличеном, пре свега, у многобројним сценама прерушавања којима обилују Бардове комедије. Поред тога, метатеатралност се може уочити и у добром делу дијалога између Розенкранца и Гилденстерна који се све време понашају као да су свесни чињенице да не представљају ништа друго до споредне ликове у туђој драми; као што каже један од јунака, „Речи, речи. Оне су једино што је остало да нас покреће“ (Стопард 2007: 45).

Коначно, док су ситуације забуне које представљају извор хумора у *Генералној проби самоубистива* засноване, пре свега, на немоћи протагонисте да увиди прави идентитет људи који га окружују, у *Розенкранцу и Гилденстерну* ове ситуације најчешће су засноване на игри идентитетом која је оличена у игри именима јунака. Проћи ће много времена од почетка представе до тренутка када се спомену имена протагониста; штавише, када један од јунака то први пут учини говорећи „Моје име је Гилденстерн, а ово је Розенкранц“, други ће му нешто шапнути након чега ће се први исправити и рећи „Извињавам се, његово име је Гилденстерн, а ја сам Розенкранц“ (Стопард 2007: 23–24). Дакле, публика и даље остаје у незнању када су питању идентитети двојице протагониста, а разрешење овог питања, чини се, постаје све ирелевантније како драма одмиче, будући да потпуни губитак контроле над сопственим животима сваку дистинкцију између двојице протагониста чини сувишном и узалудном. На врхунцу очајања, Гилденстерн, након Розенкранцовог безуспешног покушаја да се сети ко се од њих двојице како зове, узвикује „Доследност је једино што тражим!“ (Стопард 2007: 50). Док ова опаска има комичан ефекат указујући на апсурд чињенице да јунаци нису свесни ни сопствених имена, она такође представља очајнички вапај савременог човека – па макар он био обучен у елизабетанско рухо – који је свестан своје немоћи да пронађе икакав ред или смисао у свету који га окружује, свету чији су темељи уздрмани и у коме су урушене све до тада здраво за готово узимане вредности.

Све у свему, иако се театар апсурда веома често посматра кроз призму филозофије егзистенцијализма (мада би успостављање директне узрочно-последичне везе између ових појава значило неосновано поједностављивање обеју, но то није тема овог рада), оно што чини драме позоришта апсурда другачијим од осталих књижевних дела у којима се развијају идеје егзистенцијализма – међу којима и проблем уздрманог

идентитета – јесте начин представљања ових идеја. Драмски писци позоришта апсурда не настоје да искажу ове идеје на конвенционалан начин, описујући их, расправљајући о њима или развијајући дијалог о одређеној теми, већ покушавају да их прикажу на позорници креирањем апсурдних ситуација, поступака, радњи и дијалога, експлицитно их постављајући као сценске представе. На тај начин, како тврди Мартин Еслин, идеја се у потпуности спаја са формом: позориште апсурда је „престало да расправља о бесмислу људског постојања; оно тај бесмисао просто излаже у својој суштини“ (Еслин 2004: 21). На исти начин Том Стопард и Душан Ковачевић приступају проблему идентитета у анализираним драмама, тиме истовремено успевајући да прикажу сву озбиљност и трагичност овог проблема, али и да га начине извором хумора и тиме *ублаже уда-рац* нанет публици која бива приморана да, као у огледалу, посматра сопствену борбу за самоостварењем у савременом свету. Ако је традиционални циљ трагедије у аристотелијанском облику била катарза кроз страх и сажаљење, Душан Ковачевић, како сам тврди, жели да његова публика доживи катарзу кроз смех, који је „последња одбрана голог живота“ (Радосављевић 2008). У складу са тим, захваљујући поступцима које користи аутор, „оно што би могла бити тешка драма, код Душана Ковачевића је урнебесна комедија“ (Первић 2008). Стопардова драма *Розенкранц и Гилденштерн су мртви*, такође, обилује комичним сценама које се нижу једна за другом, али притом „не тривијализују Стопарове идеје“ (Џенкинс 2003: 39) и не одузимају од озбиљности дела. Ово доказује, поред осталог, да је традиционална тројака подела драмских дела све неприкладнија и теже применљива, као и да је у савременим драмским делима, без обзира на књижевну традицију којој припадају, комично, ако не неодвојиво, онда у најмању руку компатибилно са егзистенцијалним, апсурдним и трагичним.

ЛИТЕРАТУРА

- Бергсон 2020: А. Бергсон, *О смеху*, Београд: Укронија.
 Еслин 2004: М. Esslin, *The Theatre of the Absurd*, New York: Vintage Books.
 Јакшић Провчи 2012: Б. Јакшић Провчи, *Паралеле и сусрећања: Душан Ковачевић и Александар Поповић*, Нови Сад: Филозофски факултет.
 Ковачевић 2019: Д. Ковачевић, *Драме 3 (Сабирни центар, Генерална проба самоубиства, Животи у тесним цицелама, Кумови)*, Београд: Лагуна.

- Первић 2008: М. Первић, *Вршишћине, браћо, вршишћине!*, Политика, преузето 21. 9. 2021. са <https://www.politika.rs/scc/clanak/67070/Pozoriste/Vristite-bracovristite>
- Радосављевић 2008: R. Radosavljević, *Goli život se brani smehom*, Новости, преузето 7. 10. 2021.
- Стопард 2007: T. Stoppard, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, New York: Grove Press.
- Хјуз 1976: G. Hughes, "The Tragedy of a Revenger's Loss of Conscience: A Study of Hamlet", *English Studies*, vol. 57, no. 5, 395–409.
- Џенкинс 2013: A. Jenkins, *The Theatre of Tom Stoppard*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Шекспир 2012: В. Шекспир, *Четири трагедије*, Београд: Лагуна.

Sofija F. Skuban

THE PROBLEM OF IDENTITY AS A SOURCE OF HUMOR IN DRAMAS
ROSENCRANTZ AND GUILDENSTERN ARE DEAD AND *THE GENERAL
ATTEMPTED SUICIDE*

Summary: Tom Stoppard and Dušan Kovačević are generally classified among the most important 20th century British and Serbian playwrights, respectively. Their works are usually characterized by generic ambiguity, combination of comic and tragic elements, as well as the interplay between real, unreal, and surreal. Moreover, most of their plays contain elements of the absurd, which represent one of the most common sources of humour. In that respect, this paper examines the problem of identity, as one of the most relevant topics of the absurdist plays, in *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* by Tom Stoppard and *Dress Rehearsal for a Suicide* by Dušan Kovačević, with an aim of establishing the ways in which this topic represents a source of humour in the plays. The protagonists of both plays are characters who struggle to find a meaning in the incomprehensible world and who consequently have difficulties creating their own identities. Moreover, they are characterized by the lack of free will and inability to create their own destinies. Nevertheless, despite the inherent tragedy of these issues explored in the plays, it is evident that both Stoppard and Kovačević manage to observe them through a humorous perspective, raising them from the level of the absurd and existential to the level of comic. Relying on Henri Bergson's theory of humour, the characters' lack of free will can thus be perceived as humorous due to their similarity to dancing-jacks, which leads to the mechanics of their movements and the repetitive nature of their actions. What's more, by playing with the names of their characters, multiplying the characters in several copies, and employing metatheatrical techniques, Stoppard and Kovačević manage to point to their characters' fragile identities and their lack of individuality, all the while creating a number of comic situations and predicaments which make the problems at hand come across as less serious and threatening. This proves that in contemporary plays, regardless

of the literary tradition to which they belong, the comic can rarely be separated from the existential, the absurd and the tragic.

Keywords: identity, humour, absurd, Stoppard, Kovačević.