

УДРУЖЕЊЕ ДРАМСКИХ ПИСАЦА СРБИЈЕ



БЕОГРАД 2007.

Издавач:
УДРУЖЕЊЕ ДРАМСКИХ ПИСАЦА СРБИЈЕ
11000 Београд, Господар Јевремова 19
udps@beotel.yu

За издавача:
Миодраг Ђукић

Одговорни уредник
Миодраг Ђукић

Главни уредник
Момчило Ковачевић

Извршни уредник
Недељко Бодирога

Коректура
Редакција

Дизајн корица
Бранимир Пујић

Техничко уређење и припрема за штампу
Светозар Сijanкић

ISBN 978-86-85501-13-5

Штампа и повез:
“ГРАФОРЕКЛАМ”, Параћин

Штампање завршено септембра 2007.

Тираж: 300 примерака

РАДОМИР ПУТНИК

ДРАМАТУРШКА
АНАЛЕКТА

YU ДРАМА 1975-2007.

БЕОГРАД 2007.



Предговор

У држави која се у непуних тридесет година једанпут растављала на саставне чиниоце, затим од два растављена чиниоца творила трећи, онда од тог трећег правила два полурастављена, да би на крају, можда, и та два полурастављена дефинитивно раставила један од другог, а један од њих и од самога себе – бити драматург, драмски писац, позоришни критичар, професор, театролог уопште – и није најсрећније занимање. Богу хвала, Радомир Путник од тога не прави “драму” (па, чак ни “фарсу”!), већ чини оно најбоље што може у саставно-раставним животним околностима наше стварности: он ради свој посао.

А то значи: Рођен у Оцацима 1946. године и дипломиравши драматургију на Академији за позориште, филм, радио и телевизију, радни век проводи највећим делом у Телевизији Београд, као драматург, уредник и главни уредник Уметничког програма. Био је, затим, директор Дrame у Народном позоришту у Београду, позоришни критичар “Политике” и главни уредник часописа “Сцена”.

Објављује петнаестак књига поезије, прозе и драматуршко-театролошких огледа. Аутор је петнаестак драма извођених на радију, на позоришним сценама и телевизији. Написао је ТВ серију *Крај династије Обреновић*. Приредио *Изабране драме I и II Александра Поповића*, *Анџиологију савремене монодраме* и *Анџиологију ТВ драме 5*.

Објављује следеће књиге из области драматургије и театрологије:

Чишјајући изнова, Стеријино позорје, Нови Сад, 1990.

Приближавање позоришту, Народно позориште, Београд, 1996.

Из театролошког репозиторијума, Дани комедије, Јагодина, 1999.

Драматуршки њослови, Чигоја штампа, Београд, 2005.

Пред нама су *Драматуршка Аналекта, УУ драма, 1975-2007*, где су, како нам сам аутор објашњава, објављени текстови рецензија или приказа драмских штива југословенских писаца, штампаних у књигама, часописима или другим публикацијама – а сви су текстови емитовани на Трећем програму Радио Београда у напред пометом периоду.

“У овоме избору налазе се текстови посвећени југословенским драмским писцима, разуме се, док је било Југославије” – каже Пућник. – “Распадом државе, сужен је и њен културни простор, па је потписнику било немогуће да од 1993. прати драмско стваралаштво у пређашњим југословенским републикама, поред осталог и зато што су постале недоступне књиге и часописи из тих средина. Преостала му је само могућност да ишчитава драмска штива писаца објављена у Србији и Црној Гори.

И, независно од тога, хоће ли будуће политичке врхушке “државица-патрљака”, скоцканих од бивше СФРЈ, неке од писаца из ове књиге истовремено својатати (као што се, ето, дешава Тесли), Радомир Пућник у *Аналекџама* хладнокрвно “ишчитава” драмске писце, руковођен искључиво личним афинитетима и ничим другим. А, то значи да он разуме, цени, воли, сматра литерарно и театарски значајним, или, једноставно (и то по азбучном реду имена писаца), између осталог, вреднује и:

Драмски систем Ивана Бакмаза који функционише као скуп идеја унапред одређених оквиром који је поставио писац; комедије Зорана Божовића, које истражују конкретне животне ситуације проистекле из наше стварности, ма каква она била; несумњиву драмску снагу и даровитост Ивана Брешана и његову слику света, обојену на њему својствен, оштар и саркастичан начин; језгровитост драмске форме Миодрага Булатовића; литерарно позориште Дубравка Јелачића-Бужимског; митска упоришта, али и сумње у прокламоване вредности у драмама Светозара Влајковића; суморан и меланхолични поглед, којим, као и Стерија, Радослав Дорић прати понашање својих јунака у времену у коме су живели и делали; танано психолошко истраживање промена осећања које доживљавају јунаци Милана Ђоковића у драми *Љубав*; узнемирујућа и обеспокојавајућа, али неопходна питања о суштини човекове природе у драмама Миодрага Ђукића; окренутост савременим темама, јасном и чистом језику и опредељеност моралним ставовима Миодрага Ђурђевића; гротескност не само у структури драме, већ и у структури драмских јунака Миодрага Жалице; осетљиви слух за социјалну правду и за уочавање противуречности између прокламације и праксе Слободана Жикића; стрпљиво грађење сопственог драмског света, окренутог битнијим питањима, а који не пружа површне одговоре, Јелице Зупанц; ироничан и саркастичан, а повремено и пароксизмалан приступ националној ми-

томанији у *Хајкуни*, *лейоџици* *недостижној* Миодрага Илића; лак и духовит сценаристички стил, као и познавање арга Казимира Кларића; специфичност и опорост хумора, интелигенцију и бриткост сатире која беспштедно говори о нашим менталитетима, примитивизму и очајничком трагању за идентитетом, у комедијама Душана Ковачевића; осликавање политике као човекове судбине и идеологије као катализатора политичког искуства у драмама Жарка Команина; умешност налажење равнотеже између чињеница сурове реалности и стилизованог исказа о њима Звонимира Костића; позоришни прагматизам ослобођен притиска драматуршких теорија Радована Марушића; изједначавање реалног и имагинарног света главног јунака у делима Момчила Миланкова; сочан дијалог, живописне карактере и пластичност наратије Драгослава Михаиловића; чврсто засноване комичке ситуације, хумором прожете сукобе са апсурдних полазишта и изузетну сценичност комедија Милоша Николића; без журбе и, надасве стрпљиво грађен драмски свет са упориштем у изворној моралности Милице Новковић; суморна сазнања о непоправљивости људске природе Александра Обреновића; веома добро освојен и употребљен језик, као основно драматуршко средство Вељка Радовића; драмолете Олге Савић у којима се она појављује као писац, редитељ, драматург и глумица; стилизован реализам добро ослоњен на иронију, покаткад сарказам, у чврсто оформљеној драмској ситуацији Слободана Селенића; језик, танано осећање за уобличавање карактера и хумор који провејава из стихова, уз обавезујућу метафору Љубомира Симовића; театарски максимално ефектну драмску ситуацију реалистичке фактуре, добро сложених саставних делова и симболичног значења Горана Стефановског; надахнуто и слојевито писане текстове са богатом театарском оркестрацијом Слободана Стојановића; уверљиву литерарну конструкцију у којој доминира психолошко карактерисање јунака Колета Чашула; драматуршко умеће које веома добро познаје значај и место глумца у позоришту Богдана Чиплића; анализу раслојавања и декаденције грађанске породице, ироничан поглед на српску историју као и готово гротескно осликавање патологије наше данашњице Миладина Шеварлића; спој мистерија, мита и техницизма Рудија Шелига; истанчани смисао за сценско уобличавање грађе и уравнотеженост између литерарног и драмског Слободана Шнајдера...

Полазећи од класичне поделе књижевног стваралаштва на поезију, прозу и драму, Радомир Путник у својим *Драмајџуришким аналекџама*, пре свега, оспоравајући тезу (неталентованих редитеља!) да драмски текст не постоји без позоришта, износи своје личне ставове о публикованим драмским делима (било да су изведена или не). Тиме, он само подвлачи недвосмислену и неспорну дефиницију драмског дела као аутентичне и конзистентне литерарне творевине, ни мало не доводећи у питање неопходност сценске реализације истог. Напротив, он посредно тиме само још више указује на одсуство те исте мисли у оних руководећих људи наших позоришта, али и наше културне политике данас, који се, често се утркујући око постављања на сцену трећеразредних писаца “из иностранства”, углавном са запада, према домаћем драмском стваралаштву односе са “покондиреним презиром”. Или се, бар тако односе према оним нашим савременим писцима који не умеју, или не желе, да у својим делима прикажу “наручену слику” о Србији и српском народу.

Пишући за потребе Трећег програма Радио Београда, Радомир Путник је, дабоме, морао да прихвати “дозирану” дужину текста, омеђену радијском минутажом која му је стајала на располагању. Иако, на први поглед, такав захтев делује ограничавајуће, он је аутору несумњиво помогао у драматуршком компоновању својих текстова, тако да су они не само квантитативно уједначени, већ, много важније, пулсирају уједначеним ритмом, што гарантује, уз мало речи и још мање стилске декорације – прецизно позиционирање аутора и његовог дела.

Публиковањем збирке ових текстова, *Драмајџуришким аналекџама*, *ЈУ драма 1975-2007.*, Радомир Путник и Удружење драмских писаца Србије чине праву ствар: драмско стваралаштво враћају својим изворним, литерарним коренима, где му је одувек и било место, а драмско дело снажно апострофирају као индивидуални чин самога уметника. Тиме, они, наравно, не негирају позоришни чин као колективно дело – али колективно дело које почива и мора да почива на свом литерарном драмском предлошку, ма колико се неки, или чак многи, трудили да у протеклих пар деценија докажу супротно. Трудили, да – али успели, не.

Александар Ђаја

Драмска рејѓорика

Иван Бакмаз: *Вјеродосјојни ѓризори*
Центар за културну дјелатност, Загреб, 1980.

Иван Бакмаз (1941) је драмски писац који је често и радо објављиван у позоришним часописима, али ретко извођен на сцени. Са становишта театарске праксе, комади Ивана Бакмаза представљају луксузно филозофско штиво које нити обећава већу гледалачку посету, нити пак глумцима и редитељима пружа прилику за разигравање и параду. Комади Ивана Бакмаза припадају, по одредници коју је у позоришну терминологију увео Слободан Селенић, медитативно-контемплативној драми, дакле, драми која је преваходно производ ауторове спекулације, али којој је поменута спекулација истовремено и коначан циљ. Оваква евазивна драматургија наводи се и у четири драме које је Бакмаз објавио у књизи.

Код Бакмаза драмски систем функционише као скуп идеја унапред одређених оквиром који је поставио писац; ликови драме дефинисани су својим статусом, а услови у којима они делају омеђени су без изгледа за какву квалитативну промену. Бакмаз, према томе, редукује драмску фактуру на предвидљиве токове, код њега није могућно изненађење или пак драмски преврат. У таквој констелацији односа драмски проблем претвара се у своје философишно одређење. Писац се, другим речима, бави питањима философског карактера одевеним у драмско, односно дијалошко рухо.

Прва драма објављена у књизи, под насловом *Кујидо*, основу налази у држићевски интонираној пасторали. Бакмазов Купидо је лик који прелази дуги пут од древног, митолошког бића које код људи изазива еротску чежњу, до самосвесног човека, који, увидевши ограничене могућности свога делања, схвата да је осујећен, те као разрешење својих духовних мука бира смрт. Ова драма изведена је 1968. године у групи АДД у Загребу у режији Фабијана Шоваговића.

Драма *Шимун Циренац* подстицај налази у библијској причи о Симону из Кирене, лицу које случајно страда; Бакмаз развија

реторичку драму у којој Шимун Циренац, бачен игром туђе воље у Исусов живот, боље рећи у Исусову смрт, постаје чврста личност, спремна да прихвати велики задатак који јој се изненада додељује. Бакмаз основни модел драмског излагања проширује карактеристикама савременог начина мишљења, па тако драма добија и ново временско значење, Драма је приказана у Загребачком казалишту младих 1977. године у режији Георгија Пара.

Вежбе у Гејне-институту припадају реду комада који уоприште налазе у већ освојеним облицима театра апсурда. Писац радњу успоставља у институту за учење страних језика, где језичким клишеима и апсурдним синтагмама говори о свету који је скучен колико и језички идиоми. Овај систем бесмислених вежби, по Бакмазу, представља механизам који такође бесмислено али упорно настоји да животе људи смести у клише мишљења, понашања и идеологије. А човек је тиме осујећен у испољавању свога правога бића.

Четврта драма *Вјеродостојни доживљаји са њима* рачуна на принципе познатих драматуршких поступака мирнења и изједначавања реалног и иреалног света. То су светови господара и њихових паса, где влада потпуно неразумевање и неспособност било какве комуникације. Пси се показују хуманијим од људи, а људи неспособним да ухвате и протумаче танана психолошка чувства псећег рода. И овде Бакмаз метафорично показује да је сваки покушај зближења осуђен на неуспех, па се тиме продубљује апсурд на коме почивају односи између ове две врсте живих бића.

Драме Ивана Бакмаза упознају нас с писцем кога не занима театарска утилитарност. Не водећи рачуна о познатим поетикама и трендовима, Бакмаз успоставља свој драмско-литерарни систем у коме се литераризација појављује као равноправан партнер драми, а каткад и присутнијом од ње. Несумњиво је да је ова особина Бакмазове драматургије условила постојање оправдане резервисаности позоришта према Бакмазовим текстовима.

Предговор књизи, аналитички исцрпан и предусретљив, написао је загребачки позоришни критичар Далибор Форетић.

(1981)

Урбане комедије

Зоран Божовић: *Бомба у њозоришију и друге комедије*
Народна књига, Београд, 2004.

Бомба у њозоришију и друге комедије трећа је књига комедија коју је објавио Зоран Божовић; претходне књиге – *Комедије* и *Свадебни мари* – штампао је исти издавач, Народна књига 2000. и 2002. године. Подршка издавача писцу говори о спремности да се “негује” аутор куће, али сведочи и о томе да књиге драма – у овом случају комедија – имају своје читаоце.

У најновијој Божовићевој књизи објављена су четири текста: *Бомба у њозоришију*, *Викторија*, *Ђавоље њлеме* и *Изданици Сџаљинског њлеме*. Изузев комада *Викторија* који је писац означио као трагикомедију, остали текстови припадају жанру комедије.

Зоран Божовиће је, дакле, комедиограф који истрајно истражује конкретне животне ситуације које су проистекле из наше стварности ма каква она била. Божовића не занима могућност конституисања драмске или комедиографске метафизике, односно, аутор не настоји да оствари затворени драматуршки систем у коме би сви односи функционисали унутар задатих координата. Божовић налази довољно подстицаја за комедиографски приступ у свакодневном животу, из њега преузима мотиве и апсурдне ситуације и даје им комичку боју, не либећи се да хуморну основу покаткад изгради на језичкој грађи, односно на вербалним обртима.

Драмски писац се суверено креће кроз данашње грађанско друштво. Његови јунаци најчешће припадају соју интелектуалаца, често коленовића, породицама које имају одређен углед у друштву а које су – у нашем времену – осиромашиле и устукнуле пред најездом скоројевића и разних профитера. У таквоме миљеу збива се комад *Викторија*; јунакиња трагикомедије, чије име симболизује победу, изданак је угледне фамилије, али и дете свога времена. Викторија, дакле, напушта мужа, лекара у забаченој провинцији, и прихвата изазове које доноси наш карикатурални џет-сет, упуштајући се у везе с разним људима којима је заједничко то што се

налазе с оне стране грађанског морала. Божовић завршава комад приказујући Викторијино сналажење у затвору, односно њену способност да користи женско оруђе – заводништво – као излаз из свих непријатних ситуација. У друштву у коме нема моралних норми, констатује Божовић, просперирају особе попут Викторије.

За две комедије, *Бомбу у ѿзоришћу* и *Изданке Сѿаљинскоѿ ѿлемена*, Божовић је нашао упориште у позоришном миљеу; свет позоришних стваралаца – то писац добро зна – реагује осетљиво и жестоко на сваку ситницу, а последице реаговања често су изван контроле разума. У комаду *Бомба у ѿзоришћу* Божовић приказује сукоб између естетике и дневне политике, док у делу *Изданци Сѿаљинскоѿ ѿлемена* преко голооточке теме говори о деформацијама начина мишљења које су последице полувековног једноумља.

Веома је интересантна комедија с водвиљским елементима *Ђавоље ѿлеме*; писац у приватни хотел на црногорској обали доводи припаднике шпијунске делатности, од америчких до кинеских тајних служби, плетући двоструке или вишеструке обавештајне нити. Развијајући комедиографску причу, Божовић доказује тезу да све стране обавештајне службе не могу да нам науде колико ми то можемо сами себи.

Најновија књига комедија Зорана Божовића показује да овај већ искусни комедиограф иде поузданим списатељским путем. Божовићева драмска поетика настоји да захвати из оба извора – Стеријиног и Нушићевог – и тиме оствари ваљану хуморну и, разуме се, позоришну резултанту.

(2004)

Пошврда комедиографског принципa

Зоран Божовић: *Краљица смеха*
Народна књига, Београд, 2006.

Комедиограф Зоран Божовић написао је до сада двадесетак драмских текстова који су извођени на радију, телевизији и на позоришним сценама пређашње Југославије и у иностранству. Његове комедије објавила је у три књиге – укупно десет комада – издавачка кућа Народна књига која је издавач и најновије Божовићеве свеске драма. Зоран Божовић огледао се и у жанру кратке сатиричне и хумористичке приче, а написао је и два романа: *Живећи њућ животи* и *Omnia vincit amor*. Ако овим подацима додамо да је Зоран Божовић редовни професор на Филолошком факултету на Одсеку за славистику, употпунићемо информацију о његовим многоструким активностима, остајући дужни за преглед његових стручних и научних радова.

У најновијој књизи комедија Зорана Божовића налазе се текстови четири позоришна комада: *Краљица смеха*, *Ошкачена просидба*, *Кућа на три ћошка* и *Ошмица Балше Појовића*.

Позоришни критичари и практичари већ су раније закључили да су комедије Зорана Божовића писане лаком руком, с добрим познавањем сценских условности и ограничења. Овај писац преваходно се бави нашом савременом стварношћу налазећи у текућем животу мноштво повода за критичко и хуморно посматрање људских мањкавости, заблуда и погрешних процена. Његове комедије су високо литерарне, а лишене су сваке драстичности – насиља, вулгарности и сексуалне патологије – чиме се писац представља као скрупулозан познавалац театарског механизма у коме ефектна глумачка експресија проистиче из комичких ситуација, а не из вербалних обрта и баналних и двосмислених игара речи. Све ове врлине Божовићеве комедиографске поетике присутне су и у најновијим комадима, али ваља приметити да је овога пута писац начинио корак даље, односно, да је посегао за новом тематском одређеницом, посвећујући комад *Краљица смеха*, по коме је књига и добила име, истраживању биографије глумице Љубинке Бобић.

Као поштовалац уметности глуме Љубинке Бобић и Мирка Милисављевића, Зоран Божовић исписује комички драмолет у коме се исказује деценијско пријатељство између Бобићеве и Мили-

сављевића, а у исти мах представља се и суштина судбине глумаца на овим нашим просторима. Спретно користећи елементе биографије Љубинке Бобић и ненаметљиво их излажући у њеним кратким и жустрим дијалозима са Мирком Милисављевићем, Зоран Божовић постепено ствара ширу слику о самој глумици, њеној глумачкој каријери, њеном живахном темпераменту и времену у коме је била веома популарна и миљеница публике. Дакако, у реченицама које изговара овако замишљен лик глумице, налази се и довољно детаља који сликају и њену сујету, самоувереност, однос према мушкарцима, љубавницима и колегама, речју, који употпуњују не само наша досадашња сазнања о Љубинки Бобић, већ који њену појединачну судбину подижу на ниво високог глумачког начела. Писана у ритму који омогућава брзе промене интензитета игре, ова Божовићева комедија нуди се, пре свега, медију телевизије који омогућава да се крупним планом у камерној атмосфери глумичине собе, представи њена личност са артистичке али и психолошке стране.

У комедији *Ой качена њросидба* Божовић варира познату тему из Шоовог *Пиџмалиона* дајући јој локалну конотацију и преведећи је у другачију завршницу од оне коју је поставио Шо. У комедији *Кућа на њри ћошка* писац се окретно сналази у породичном миљеу савременог Београда, приказујући мале али ефектне заплете и расплете у чијем је средишту стари брачни пар. Најзад, у комаду *Оймица Балие Појовића* аутор полази од детективске приче о нестанку млађаног Балше, да би нам постепено открио да је реч о завери дечака жељног да окупи родитеље који су се посветили каријери, јавном животу и згртању новца.

Нове комедије Зорана Божовића, публиковане у књизи *Краљица смеха* учвршћују нас у уверењу да је реч о писцу који успешно и континуирано негује особени приступ жанру комедије као сложене драмске форме. У Божовићевим комедијама можемо открити дух времена, односно одраз наше данашњице, што његовим комадима даје посебну боју и аутентичност. Зоран Божовић истрајава у своме списатељском подухвату, не марећи за позоришне трендове који су помодне природе и кратког даха. Уверен да добра комедија може у исти мах да буде и добра литература, писац Божовић успешно остварује ову замисао, а његов драмски опус већ сада вредан је сваког поштовања и подршке.

(2007)

Горке комедије

Иво Брешан: *Гројескне трагедије*
Центар за културну дјелатност, Загреб, 1979.

Мали је број драмских писаца који су већ својом првом драмом успели да узбуде духове и да изазову контроверзне реакције. *Представа Хамлеја у селу Мрдуша Доња* јесте баш такав изазов, комад који је жестоко ударио по осетљивом месту наше новије историје, по деформацијама демагошког и догматског типа. По реакцијама у извесним срединама на појаву ове драме, било је јасно да је у нашу драмску књижевност ушао сатиричар који има снаге и воље да отворено и недвосмислено укаже на постојање одређених слабости у друштву.

После *Хамлеја у Мрдуши*, Брешан је написао још три комедије, или како их сам назива “гротескне трагедије”: *Нечасиви на Филозофском факултету*, *Смрт председника кућног савјета* и *Свечана вечера у погребном подузећу*. Ова три драмска текста, неједнака по снази и исказу, ипак употпуњавају слику о могућностима писца и о свету којим се аутор бави на свој, оштар, саркастичан и драматуршки препознатљив начин. Да је реч о писцу несумњиве снаге и даровитости сведоче и две (у ствари све) награде у нас намењене драмском писцу, Стеријина и Гавелина, које је Брешан до сада добио.

Брешан се најбоље сналази у језику и ситуацијама примереним малој средини, углавном далматинској. Дobar познавалац језика и дијалекта, писац такође добро познаје и психологију и менталитет такве средине, у којој се испољавају све људске слабости, попут каријеризма, примитивизма, среброљубивости, и неуништиве људске глупости. Све Брешанове драме, осим *Нечасивога на Филозофском факултету* догађају се управо у таквој средини.

Брешан је, такође, писац који зна да пише за позорницу. Сценска решења која он нуди, каткад су потпуно у складу с традиционалним решавањима позоришних ситуација, водвиљских, на пример, као што је сцена с духовима у комаду *Смрт председника кућног савјета*, или конвенционалних, какав је, на пример, тип

резонера Микца у драми *Свечана вечера у џоџребном џодузећу*. Без обзира на то служи ли се аутор усвојеном техником или пак одређеним театарским конвенцијама, његови позоришни комади аутентично су позоришно мишљени и као такви представљају самосвојна дела.

Комади *Хамлеџ* у *Мрдуџи Доњој*, *Нечасџиви на Филозофском факулџтеџу* и *Смрџ џредсједника кућноџ савјеџа* већ су раније објављени у часопису *Пролоџ*, па стога пажњу читалаца привлачи најновија Брешанова комедија *Свечана вечера у џоџребном џодузећу* која је прошлог лета, заједно са Шелигоовом *Леџом Видом* награђена Гавелином наградом.

И овога пута аутор се бави ситуацијом у малом приморском месту. Два пробисвета, Доктор и његов синак одлуче да извуку новац од месних руководилага; Доктор се појављује као давно нестали мештанин, који је, наводно, у Америци стекао силно богатство, а који жели да буде сахрањен баш у гробници породице Дела Скала на месном гробљу. Настају перипетије око уступања гробнице у којима учествују месни руководиоци као и жупник. Доктор корумпира све заинтересоване, да би уз помоћ свог синка опљачкао касу малог места за тридесетак милиона динара. Свакако, типологија јунака садржи све карактеристике релевантне за Брешанов исказ: Мурина, директор погребног предузећа је један од оних руководилага који пуну пажњу посвећује сопственом богаћењу, док је с друге стране способан да демагошким паролама држи потчињене у послушности; од истог соја су и Бајдо, председник месне заједнице и Козлина, директор хотелског комплекса, као и жупник дон Фелицио. У опозицији према наведеним личностима налази се Микац, човек јасних позитивних принципа. Брешан показује механизам којим се на истој страни удружују корумпирани руководиоци и жупник, указујући нам при том, уз помоћ гротескне вечере у погребном предузећу, на шире импликације овакве комплотије од које друштво није увек имуно.

Мада релативно споро долазе на позоришне сцене (изузетак је *Хамлеџ* у *Мрдуџи Доњој* који је осим у великом броју наших позоришта игран у Пољској и Савезној Републици Немачкој), комади Иве Брешана спадају у горњи ред наше савремене драматургије и представљају њене незаобилазне вредности.

(1980)

Булатовићево драмско дело

Миодраг Булатовић: *Годо је дошао и друже драме*
DBR International Publishing, Београд, 1994.

О трогодишњици смрти Миодрага Булатовића, издавачка кућа DBR International Publishing и њен агилни уредник Зоран Глушчевић сакупили су драмске текстове рано преминулог писца и читаоцима понудили увид у мање познати део Булатовићевог стваралаштва. Булатовићев драмски опус – сада се показује – вредан је поштовања и помне анализе, а данас је сасвим извесно да је овај писац поседовао потенцијал великог драматичара. Његово опредељење и темперамент усмерили су га, међутим, ка роману и приповеци. Дrame је, дакле, писао успут, с мање обавеза, али не и са мање емоција. Два тома драма писаних за позориште, радио и телевизију представљају нам писца који је умео да начини драмске ситуације, да у њима формира целовите ликове који се у потпуности реализују кроз жив и пластичан дијалог.

Миодраг Булатовић написао је две драме за позориште: *Годо је дошао* и *Сћара кожа*, две телевизијске драме: *Перо и Јово* и *Срце и ноге*, као и пет радио-драма: *Очи њуне дима*, *Војник који се удаљава*, *Масакр краљева*, *О рукама* и *Ја сам један дружи*. Од свих ових текстова, само је драма *Годо је дошао* објављена у часопису *Савременик* 1965. године. Друге драме остале су непознате читалачкој јавности.

Булатовићево драмско дело поседује одређене вредности и показује неке квалитете који се, иначе, не налазе у његовим романима и приповеткама. Другачије речено, језгровитост драмске форме омогућила је писцу да прецизно формулише круг мотива и да их у различитим варијантама проведе кроз већину драмских штива.

Неки од сталних, па можда и опсесивних Булатовићевих мотива, засновани су на библијским темама или апокрифима. Стално место у радио-драмама, на пример, представља повратак блуднога сина који после избивања у туђини доспева у своје село да би окончао

лутање проведено у патњи и да би се измирио са животом. Други мотив је питање идентитета који се налази у свим драмама. Јунаци непрестано покушавају да установе ко су и коме припадају, свесно настојећи да одложе коначно и неумољиво сазнање о себи; код овога сталног мотива Булатовић се поуздано ослања на хришћанско учење о страдању Божијег сина, доводећи драмске јунаке у позицију граничних стања у којима се морају определити. У библијским мотивима је и стално и неизбежно присуство невиног, анђеоски чистог лика Дечака који оличава доброту и ванземаљски, безгрешни живот човековог испуњења; овај анђео у облицију дечака увек уноси противтежу силама деструкције и неретко представља тумача списатељевог става. Најзад, у већини драма појављује се и лик старице, мајке, која бива позвана да препозна заблуделог сина; старица, у Булатовићевој визији, не показује ни материнску љубав, ни душевност, ни било какву емоцију. Она шкртим реченицама саопштава да препознаје сина, али ту се њено присуство и завршава. Булатовићу ова мајка пружа материјализацију општег материнства које је лишено емоционалне основе и преведено у неку врсту освете или казне за грехе које је син луталица начинио у некој давној прошлости.

У већини драма јавља се и тренутак увођења извесне мистике или елемената езотерије; писац, наиме, често вели да његови повратници имају папке уместо стопала, а на леђима носе живе ране, бразготине које не могу да се зацеле. Дослух с нечистим силама преноси се на савезништво са злом у људима. А зло се у човеку најчешће испољава у ратним ситуацијама, у тренуцима опијености безумљем и свеопштим губљењем човечности. Тада Булатовићеви јунаци, свесно или несвесно, пристају на онечовечење и слепо се предају злу као начину дефинисања сопственог живота.

Једна од опсесивних тема свеукупног Булатовићевог стваралаштва свакако је рат који је катализатор људске opakости. Али, у Булатовићевим драмама рат има гротескне тренутке, премда су они мање назначени него у његовим романима; гротескне ситуације имају задатак да амортизују извесну патетику која се може срести у дијалогу. Реч је, дакле, о поступку којим писац успева да уравнотежи исказ и да своје драмске текстове доведе до мисаоне вертикале.

Драма *Годо је дошао* представља Булатовићеву реплику на знамениту Бекетову драму очајања и безнађа. Код Булатовића се Годо појављује с митским занатом, он је, наиме, пекар који ће нахранити своје стадо, своје пратиоце, речју оптимизма али и хлебом. За разлику од Бекета, Булатовић у своје тумачење апсурда уноси велику дозу хумора. Владимир, Естрагон, Поцо и Лики, по Булатовићу, лишени су перспективе зато што су сами изабрали одређен модел живота који не желе да промене. Годо је, за разлику од њих, носилац животне испуњености и он ће улићи у Дечака искру оптимизма, премда сам доживљава распад везе с Поштарком која оличава женски принцип. А тај је принцип подједнако везан за поседовање и подавање. Овакав Годо напустиће подручје апстрактног промишљања света и почеће да дела. Прагматизам живота, закључиће читалац Булатовићеве драме, однеће победу над апстрактним песимизмом и катастрофичним животним ставом.

Упутан предговор Булатовићевим драмама написао је Зоран Глушчевић. Мали осврт на симболе у Булатовићевим драмама начинила је Марица Јосимчевић.

(1994)

Драмски хермејизам

Дубравко Јелачић-Бужимски: *Сјене*
Центар за културну дјелатност, Загреб, 1988.

Дубравко Јелачић-Бужимски (1948) написао је до сада осам драма, две збирке прича и два романа за децу. Сам Јелачић-Бужимски сматра да је његово најважније списатељско опредељење везано за театар. Од осам написаних, две драме још нису доживеле театарско упризорење, док су преосталих шест текстова приказивани у театрима у Загребу и Вараждину.

Јелачић-Бужимски припада групи писаца који су се, незадовољни етаблираним репертоарским позориштем у Загребу, окупили око алтернативних театарских група “Риноцерос” и “Хистрион” 1968. године; овим групама тада су припадали глумци и редитељи који данас представљају чврсто упориште репертоарског позоришта у Хрватској (на пример, Златко Витез, Петар Вечек, Марин Царић и други). Радећи с ентузијазмом разне послове у тим неформалним групама, Јелачић-Бужимски је стекао другачији поглед на естетику позоришта, па његови комади, сабрани у књизи драма, пружају довољно елемената за сагледавање његовог ауторског става.

Јелачић-Бужимски залаже се за литерарно позориште у коме реч има одлучујући значај. Реч, односно реченица или дијалог, код Јелачића-Бужимског увек су изложени у сложеној језичкој конструкцији, која тежи да саопшти мисао с бременитим подтекстом, док јој је мања брига да при том задржи природну говорну фактуру. Иза тих лепо аранжираних дијалога, стоји чврста конструкција драме, односно, како би се другачије рекло, стоји драма с тезом. Било да се бави анализом интимних стања човековог личног живота (драме *Донадинијева смрт*, *Господар сјена*, *Поштар звони само једанпут*), било да отвара питања сложене комуникације међу људима измештеним из времена (*Прелудиј за добре људе с ирџа*, *Поноћна иџра*), у драмским текстовима Јелачића-Бужимског открива се својеврсни маниризам литерарне провенијенције, који инсистира на дихотомији између театарске конструкције и жи-

вотних подстицаја. Јелачић-Бужимски је, дакле, типичан представник посткрлежијанске драматургије која отплаћује ануитете своме родоначелнику, не омогућавајући ауторима да се искажу у пуној аутентичности. Различит од крлежијанске школе је Иво Брешан, писац разигране маште и гротескног приступа, који поводе за драмске текстове налази у пресним животним чињеницама. За разлику од Брешана, Јелачић-Бужимски разлоге за драму тражи и налази у литерарним подстицајима сопствене производње, што се показује као извесна естетичка целина, с једне стране, док се с друге стране легитимише као књишко штиво сасвим удаљено од живота, страсти и сукоба које би, као што се то чини у свакој драми, требало да сценски представи.

Јелачић-Бужимски, Иван Бакмаз и донекле Чедо Прица спадају у ону струју савремене хрватске драматургије која инсистира на херметизму, параболности и посредном, евазивном саопштавању извесне критичке присутности према текућем животу. Настојећи да говори високо стилизованим језиком, с повишеним интелектуалним надевом, драматургија Јелачића-Бужимског није наишла на шири одзив у театрима. Позоришне управе, као и гледаоци, не желе да се баве дешифровањем закучастих текстова. Због тога појава Јелачића-Бужимског постаје парадигма за писца који је однегован на доброј литератури и који од литературе жели да направи драматургију, не водећи при том рачуна о потребама театра који је исцрпео интерес за херметичне и интелектуалштином осушене драме.

(1988)

Мити као ујоришће

Светозар Влајковић: *Зидање*
Сцена 1/1977.

За драму *Зидање* Светозар Влајковић награђен је на конкурс који су расписала три позоришта: Југословенско драмско, Српско народно из Новог Сада и Народно позориште из Ниша.

Драма *Зидање* може се посматрати у контексту националне митолошке драме, попут оних из периода конституисања српске драмске литературе, или оних новијих које су традиционални романтичарски израз замениле суптилнијом формом поетске или иронијске драме.

Влајковић је основу за своју драму пронашао у народној епској песми *Зидање Скадра на Бојани*. Ова песма описује неуспело подизање бедема на реци Бојани и међусобно разрачунавање чланова породице Мрњавчевић. Песма, такође, садржи и низ мотива који се обично везују за митолошке обреде жртвовања људског бића не би ли се умилостивили богови или пак нечисте силе које ометају изградњу. Влајковић је у потпуности прихватио само основне назнаке које пружа народна песма, да би понудио своје виђење етичких питања која извиру из песме.

Три брата Мрњавчевића граде тврђаву која никако не успева да се уздигне изнад темеља. Вукашин, најстарији брат, истовремено је и краљ, средњи брат Угљеша је мрачан и злослутан лик који би да ушибари у мутном и који је спреман да се свакога тренутка стави на страну јачега. Најмлађи брат Гојко оличење је фанатика који је спреман да поднесе и највећу жртву ради прогреса. Овај лик је и најтрагичнија фигура у Влајковићевој драми. Три жене дате су само у основним типолошким знацима. Гојковица, која ће бити узидана у зидове грађевине, јесте лик који је унапред одређен списатељевом идејом и који прихвата да буде жртва неумољиве судбине онолико безразложно, колико то од ње захтева њен муж Гојко. Ту је, чини се, драма склона пре антиципацији него логичном развоју драмске радње. Влајковић рачуна на гледаочево, односно

читаочево предзнање о зидању Скадра, па се користи тим предзнањем за разрешавање ситуације у коју је довео своје јунаке. Писац није искористио све могућности које му пружа добро постављена драмска радња и пре је био склон лирским и поетским реминисценцијама него драматуршком посматрању акција које воде његови јунаци. У сваком случају, финале драме у коме Гојко жели да се његова жена жртвује зарад општег напретка, начињено је на основу редитељских образаца разрешавања ситуација, при чему Влајковић даје прецизна упутства у дидакалијама. Брижљивији приступ лишио би драму од одвећ присутне тезе да прогрес друштва често захтева безразложне жртве појединаца.

Вредности ове драме налазе се, пре свега, у поетском језику којим говоре личности. Језик је у Влајковића очишћен од патине, насилних поетизација и жеље за допадањем по сваку цену. Ликови јунака дати су у основним цртама, а драмску причу писац води без застајања и дигресија, у правом смеру и уједначеним ритмом.

То су и врлине и мане Влајковићеве нове драме; њен потенцијал вероватно ће се најбоље исказати на сцени. У свакоме случају, драма *Зидање* спада у ред најинтересантнијих текстова који су се појавили током последње две сезоне.

(1977)

Конформизам као пребегивање

Светозар Влајковић: *Дон Жуан, београдски*
Сцена 6/1986.

У драми *Дон Жуан, београдски* Светозар Влајковић упустио се у дијалог с књижевним архетипом, још једном потврђујући да се писци најчешће морају опробати на високим стандардима литературе. Тај унутрашњи императив нагони Влајковића да обликује Дон Жуана примереног данашњем сензибилитету; уосталом, списатељева је обавеза да послуша пулсирање свога доба и да успостави с њим одговарајућу релацију. Влајковић настоји да то начини помоћу два чиниоца: језика и ликова.

Језик којим комуницирају ликови Влајковићеве драме преваходно је говорни, скоро колоквијални, у ситуацијама када је на сцени већи број јунака. Говори се исповедно или начелно, саопштавају се подаци који су значајни за разумевање статуса појединих ликова (из њихове оптике, дакако), потом се говорна фраза редукује, постаје елиптична, јер писац постепено почиње да саопштава релевантне податке, подразумевајући, антиципирајући, дајући их дозирајући, тек у назнакама које неће оптеретити значај прећутаног, а тако присутног саопштења. Када заусте Комодор или Професорка, њихов језик постаје професионализован, зачиње се у њиховом начину мишљења и предочава као део система, естаблишмента коме припадају. Пошто устројство њихових друштвених кругова једва измиче просечном балканском миљеу и њихови ће језици бити тек нешто померенији у односу на грађански изворник. Померенији утолико што ће бити обојени детаљима њихових професија, а сведенији јер ће бити директно стављени у службу њихових функција.

Језик Дон Жуана и Елвире саображен је начину мишљења и говорења младих интелектуалаца; Влајковић је Елвиру и Дон Жуана означио као два лица истог емоционалног и афективног света. Њихова “таласна дужина” допушта им да се изолују, ископчају из света одраслих који увек имају неке своје игре, а пружа им више замишљену него реалну могућност да живе у уверењу о лепоти

намерно изабране изолације. Њихов језик је говор повремених бунтовника, опонената, инација који су већ начети корозијом, питајући се о сврсисходности побуне против друштва. У чему је разлог декларативне побуне Дон Жуана и Елвире, где леже корени њиховог неслагања с претходном генерацијом? Вероватно у извесности да већ полако почињу да бивају налик Комодору и Професорки, налик моделима које презиру али који им истовремено и импонују. Ту се негде, у тако означеном језичком простору, могу открити и знаке шире и општије природе, начела отпора према родитељима који гуше самосталност потомства, тиранске љубави, посесивности која онемогућава испољавање личности; у исти мах, Влајковић открива и лице и наличје односа, приказује легалитет и сумњивост постојећих вредности, механизам којим се успева санирати напуклост прокламованих начела.

Ликови које Влајковић гради, преузети су из драма великих претходника; међутим, писац је изменио неке њихове основне особине. Дон Жуан, београдски, више није побуњеник против конформизма, његова се идеја побуне исцрпела и он је сада спреман да животиари, да иде у самоуслугу по тетрапак-млеко, речју, пристао је на компромисе. Отуда Влајковићев Дон Жуан не носи идеју побуне, већ идеју резигнације, мирења са светом. У првотној побуни, када је још био склон дефинисању идеала, овај је Дон Жуан имао снаге да остави музику, дакле да се одрекне своје оптималне могућности и креативности. Сечена искуства наоружала су га цинизмом, али и трпељивијим слухом за друге. Управо услед одустајања од мењања света, Дон Жуан постаје близак савременој младој генерацији која налази задовољство у конформизму, у поседовању предмета, у њиховом именовању и означавању. Дон Жуан који се опире стандардизованој конотацији, који пристаје да некадашње велике идеале о поправљању света замени за млакост удобне постеље, за тривијалне разговоре с женком која га узнемирава лепотом а отупљује му слух за основне вредности брачним интригама – више и није драмски јунак, већ је сада средовечни, мрзовољни, али ипак симпатични драмски лик кога ћемо, у далекој будућности, као педесетогодишњака, сасвим лагодно замислити како седи у некој популарној београдској кафани и испија своје подневно пиће. Влајковић је уочио клице побуне, драгоцене узнемирујуће импулсе

младих људи и објаснио због чега се ова могућност брзо гаси, зашто се губи. Лик Елвире, женке, атрактивне и донекле блазиране, Влајковић приказује оштрим цртама, с почетка у одсечним реакцијама, а потом преображавајући тигрицу у мазну домаћицу. Влајковић, дакле, иронично означава Дон Жуана и Елвиру као супружнике који доживљавају велику кухињску револуцију, од младачких идеала до размишљања о неопраним тањирима или о устајалом мирису пепељаре; пут од велике љубави до велике тривијалности.

Питање које извире из Влајковићеве драме могло би се сажети у неколико речи: где је граница која раздваја конформизам од побуне? Чини се да је ово питање данас посебно важно, јер додирује проблем моралности генерације, друштва, породице. Морал, као категорија која припада времену, представља незаобилазну константу која учествује у формирању основних животних погледа. Влајковић у драми *Дон Жуан, београдски* поставља питања издржљивости, деликатности моралних норми и њиховог поновног дефинисања.

Побуна није постала општа, задржана је у оквирима унапред задатих координата; Док Жуан је, пак, добио прилику да провери своје снаге као наш суграђанин и савременик.

(1986)

На Стеријином ћућу

Радослав Дорић: *Војвођанска ћирилоџија*
Просвета, Београд, 1997.

Радослав Златан Дорић (1940), познат је у нашој позоришној јавности као редитељ у театру и на радију. Режирао је у скоро свим професионалним позориштима, укључујући и опере, на подручју некадашње Југославије.

Мање је позната, али није мање значајна, Дорићева списатељска делатност. Написао је десетак драма од којих је неколико приказано на сценама. Четири пута узастопно за драмске текстове добио је награду “Бранислав Нушић” коју додељује, на анонимном конкурс, Удружење драмских писаца Србије.

У књизи *Војвођанска драмска ћирилоџија* налазе се драмски текстови: *Кад би Сомбор био Холивуд*, *Српска Ајшина* и *Горко ћућовање у нишћиа илићии морам најписачићии Родољуйце*. Дорићеве драме подржава упутни поговор театролога Мирјане Марковиновић.

Сваки драмски текст посвећен је једној значајној личности из наше културне историје. Прва посматра делатност Ернеста Бошњака, филмације из Сомбора, друга животопис драмског писца Косте Трифковића, а трећа последње дане Јована Стерије Поповића. Одмах ваља рећи да Дорић не пише биографске или документарне драме, већ комаде који настоје да проникну у онај тајанствени покретачки мотив који надарене људе претвара у занесенаке. Ако у драмским текстовима има биографских или документаристичких елемената, они су транспоновани у поетске слике и увек довољно релативизовани. Радослав Дорић није писац који се залаже за конкретизацију или буквализацију животних детаља, њима се користи да би осликао атмосферу минулих времена или пак неке особине својих драмских јунака. За нашега писца, чини се да је од веће важности предочавање наума, идеја и подухвата драмских ликова од биографске датости која је, у крајњој линији, ефемерна.

Дорић је по вокацији комедиограф. Сва три драмска текста, ма колико се писац трудио да избегне свако њихово прецизније жанровско опредељење, ипак припадају жанру комедије. Мање због обиља духовитих дијалога, комичних ситуација и пластичног предочавања парадоксалних поступака драмских персона, а више због ауторове трајне опредељености да истражује тамне просторе човекове несавршености, мањкавости у поступцима, и неуништиве људске глупости која каткад претходи злу које човек чини, а која га каткад слепо и одано прати. Разуме се, ове карактеристике саме по себи нису смешне, још мање су смешне последице до којих могу довести – последице су често трагичне, али када је реч о Дорићевом приступу, онда се са сигурношћу може рећи да писац, као и његов духовни узор Стерија, када отвара неки проблем, то чини волећи људе и настојећи да их не понизи.

За Дорића је, нема сумње, Јован Стерија Поповић, базични писац наше драматургије. И као и Стерија, и Радослав Дорић суморним и меланхоличним погледом прати понашање својих јунака у времену у коме су живели и делали. Али – а то је особина добрих драма – Дорићеви комади говоре о нама. Аналогије су беспрекорно изведене и функционалне без икакве резерве. Ако је тако, а сасвим је извесно да јесте, онда тим горе по нас када нисмо умели да се изменимо и поправимо за протеклих стотину педесет година, колико нас дели од Стеријиних *Родољубаца*.

Ова Стеријина комедија поуздано пружа увод у тумачење Дорићевих драма. Дорића погађа судбина човека који у метежу бива изманипулисан од стране ловаца у мутном и политиканата и који због тога доцније испашта. Оцењујући да нисмо кадри да се понашамо толерантно, Дорић, као и Стерија, критикује не само псеудородољубље, већ и нашу неукост и неспремност да се одупремо насилништву. Сам Стерија знао је да ће његови *Родољубци* бити осуђени управо због радикалне критике коју упућују мало-варошком, самозадовољном грађанском сталежу који је представљао водећу политичку, економску и интелектуалну снагу код Срба средином прошлог века у Војводини, па је – вели предање – тражио да се ова комедија изводи тек после његове смрти. Реч је, дакле, о терапеутској, непријатној комедији која не пристаје на заваривање и прећуткивање болних истина о нама самима. Дорићеве комедије

припадају овим критичким комадима, и оне нуде жестоку осуду ћифтинског погледа на свет (у комаду *Кад би Сомбор био Холивуд*), иронично посматрају паланачки менталитет новосадских елитних кругова (*Српска Ајина*) или вивисецирају корене насилништва које се заклања иза громких патриотских парола (*Горко љушовање у нишџа илиџи морам најисаџи Родољуйце*).

Овако посматране, Дорићеве комедије део су континуитета оне линије у српској драми која поседује просветитељски поглед на догађаје и људе у времену. Ови комади нису забављачки, они су обеспокојавајући. То је, вероватно, и најлепша реч која их може објаснити.

(1998)

“Непријатни” комади

Радослав Златан Дорић: *Нова драмска трилогија*
Издавач: Интерпринт, Београд, 2002.

Током последње деценије редитељ Радослав Златан Дорић наметнуо се нашој јавности као веома успешан драмски писац. Више пута награђен је Нушићевом наградом за најбољи драмски текст, а комади су му извођени у нашим професионалним позориштима. Пре четири године објавио је књигу драма *Војвођанска трилогија* у којој се налазе драме *Кад би Сомбор био Холивуд*, *Српска Ајина* и *Горко путовање у ниш*; у ова три драмска текста Дорић је понудио своје виђење елемената животописа тројице неоспорно значајних људи из наше историје – Ернеста Бошњака, Косте Трифковића и Јована Стерије Поповића, налазећи заједнички именитељ њиховим судбинама и њиховим визионарским или утопијским подухватима.

Књигом *Нова драмска трилогија* у којој се налазе драме *Сјранкације*, *Јелена Анжујска* и *Нови животи господина Молијера*, Радослав Златан Дорић сасвим се приближио савременим збивањима код нас; све три комедије, наиме, баве се промишљањем животних и позоришних актуелности.

С обзиром на жанровску опредељеност, сасвим је извесна констатација да је Дорић даровит комедиограф. Ова обавезујућа оцена почива на чврстим основама, будући да комедиографски жанр мора успешно да одговори барем на два питања из области естетике и композиције драме и да при том још поседује хуморна и сатирична својства. Дорић, дакле, пружа засноване драмске моделе у којима и идеја дела (први услов) и његова структура (други услов) синхронно и складно творе текст у задатим жанровским оквирима.

У комаду *Сјранкације или Неки Стерија ишче Родољубице*, аутор преузима модел знаменитог Стеријиног дела и гради сатиричну причу о политичком прагматизму или утилитаризму. Реч је о политичкој странци коју оснивају криминалци свих врста с јасним циљем – да опљачкају народ. Њихова предизборна парола гласи: Не бијте се, добро бити неће, и њоме ови отпадници успевају да

добију изборе. Дакако, Дорић користи сваку прилику да на сатиричан начин проговори о карактеристикама менталитета, о превртљивости, примитивизму, грамзивости и свим другим непоћудним својствима нашега живља, при чему се не либи да користи ни сочне изразе, ни стереотипне приступе грађи. Али, пишући *Стиранкације*, аутор увек има на уму Стеријино дело и настоји да га прати одређеним паралелизмом, пре свега, у карактерима а потом и у сегментима сижеа.

Комедија *Јелена Анжујска* бави се критиком националистичке митоманије; збивање је смештено на двор краља Уроша, а у драми се разматра његов брак с Јеленом Анжујском и последице до којих је тај брак довео. Дорића, разуме се, не занимају ни историјске чињенице нити пак политичке околности у којима је постојала српска средњовековна држава; аутора већма интересује какав је био могући однос српске властеле према развијеној Европи, да би – анализујући српску ксенофобичност и изолационизам – начинио аналогију с нашим данима.

Нови животи гоесподина Молијера јесте дело које се бави судбином позоришта; Дорић као искусан редитељ и позоришни практичар, добро зна да је позоришна делатност једне средине, у ствари, резултанта реалних услова рада (креативних, материјалних, техничких) и ирационалних порива (идеолошких, каријеристичких, политикантских, сујетних) и да се свеколика позоришна уметност непрекидно креће по спирали чији је успон (или пад) непредвидив. Отуда се писац у овоме комаду бави критиком театра не предлажући позоришту – што је парадоксално али тачно – да се лиши своје ирационалности.

Радослав Златан Дорић је својим комедијама дао значајан допринос савременом просветитељству. Попут свог узора, Стерије, и Дорић добро зна да је задатак комедиографа да укаже на рђаве особине народа. Дорић то чини знајући да комади као што су *Родољубци* или Селенићево *Ружење народа у два дела* нису популарни, али су неопходни. Због тога је Дорић написао *Стиранкације* и *Јелену Анжујску* свестан чињенице да ови “непријатни” комади – непријатни јер разарају националну митоманску нарцисоидност – неће често доспевати на наше позоришне сцене. Списаатељ је пружио своје виђење, а на театрима је да Дорићеве драме прикажу.

(2002)

Камерне комедије

Радослав Златан Дорић: *Комедије за Славију*
Издавач: Интерпринт, Београд, 2006.

Радослав Златан Дорић, деценијама присутан као редитељ на простору некадашње Југославије (по театрографским изворима Дорић је редитељ с највише остварених режија), објавио је до сада две књиге драмских текстова: *Војвођанску драмску трилогију* и *Нову драмску трилогију*. Најновија књига Дорићевих драма *Комедије за Славију* садржи трећу драмску трилогију, односно три камерне драме писане и извођене у Позоришту Славија током минутих неколико година.

Дорићев омиљени драмски жанр је комедија; чак и када инсистира на трагичким акцентима, па и када хоће да читаоцу/гледаоцу предочи озбиљност друштвене кризе или напетости, из Дорићевих драмских ситуација избија комичко, додуше, превучено копреном меланхолије или туге. Као и његов морални и списатељски узор – Јован Стерија Поповић – и Радослав Дорић својим комедијама рад је да поправља сународнике, знајући да је то, већма, залудан посао али у исти мах и обавеза која се мора поштовати и целог живота неговати. Комедиограф има хвале вредан задатак да насмеје гледаоце, и тегабну дужност да лечи свој род од неподопштина, глупости, лицемерја, лажног родољубља и других рђавих особина. Радослав Дорић *Комедијама за Славију* ревносно испуњава оба налога, додајући својим комадима још једну значајну врлину – сатиричан однос према савременом животу и његовим деформацијама.

У књизи се налазе комедије *Ђе год сам био – свуд сам појинуо*, *Сезона наручених убистава* и *Не дај Боже да се Срби сложе*; сва три комада у режији аутора извођена су са успехом на сцени Позоришта Славија. Писане за један сценски простор (без промене декора) и за мали број глумаца, ове камерне комедије показале су да је Радослав Златан Дорић од ограничења (мала позорница без савремене сценске технике) начинио својеврсну естетику и успео да минималистичким средствима оствари списатељски програм. До-

рић вешто плете комичку причу са малим бројем ликова (од двоје до петоро) који се постепено откривају или као жртве текућих политичких догађаја, или пак као мутиводе које користе околности да би остварили неки, разуме се, нечасни наум. На нивоу приче код Дорића је сплет догађаја ваљано замршен и одмршен, а његови комички јунаци поседују потребну мотивацију која почива у апсурдима текућег живота. Развој сценског дешавања прати се с неподељеном пажњом и без тешкоћа. Сочни и живописни језик јунака комедија употпуњује и уцелињује прву трансмисију комада. Међутим, Дорићеви комади убојитије дејствују на оном другом значењском нивоу, на нивоу идеје драме. Јер, иза лагодно постављене комичке приче налази се она суморна и онеспокојавајућа истина о нама и нашим наравима, нездравим амбицијама, ружним поступцима и националној митоманији, о несувислом и ирационалном понашању у кризним тренуцима, о некритичком и, дакако, непромишљеном прихватању фраза и флоскула које нам замењују промишљање и тумачење света. На овом значењском пољу Радослав Дорић иде Стеријиним путем, трудећи се да своје читаоце и гледаоце упозори, опомене и наведе на подручје здраворазумског логичког просуђивања. Да у томе поприлично успева говори податак да су његове представе у Позоришту Славија имале дуг сценски век и велики број гледалаца.

Упутан предговор књизи *Комедије за Славију*, уводећи читаоца у могуће тумачење Дорићевих комада, написала је театролог Мијана Марковиновић.

(2007)

Стваралаштво Милана Ђоковића

Милан Ђоковић: *Изабране драме*

Приредио: Рашко В. Јовановић

Фонд Милан Ђоковић, Београд, 2005.

Књижевник и културни посленик Милан Ђоковић рођен је 1908. у Београду, где је и умро 1993. године. Књижевним радом почео је да се бави као средњошколац, а новинарским као студент књижевности. У листу “Правда” делује као репортер а потом и уредник до почетка Другог светског рата.

У књижевном стваралаштву Милана Ђоковића уочавају се два основна тока; први је доминантан и састоји се од драмске литературе, док други чине прозна и мемоарска дела и преводи с руског језика.

Од 1934. године Милан Ђоковић је присутан на сценама наших позоришта као драмски аутор. Те године приказана је на сцени Народног позоришта Ђоковићева драма *Договор кућу гради* у режији Раше Плаовића. Плаовић и Ђоковић настављају сарадњу која ће бити плодносна и донети заједнички писане драме *Вода са њанине* и *Кад је среда – њећак је*. Ђоковићева књижевна делатност трајаће у континуитету све до његове смрти – последњу верзију драме *Вожд и дипломатија* завршио је неколико месеци пре смрти.

Милан Ђоковић је био директор Дrame Народног позоришта, управник Коларчевог народног универзитета, председник Српске књижевне задруге, управник Југословенског драмског позоришта, један је од оснивача Андрићеве задужбине и Вукове задужбине; све ове дужности које су наведене, Милан Ђоковић прихватао је свестан њихове сложености али и обавезе писца и интелектуалца да свој рад посвети напретку народа и његове културе, па је више од пет деценија неуморно радио на овоме плану.

У првом делу књиге *Изабране драме* коју је приредио и за коју је написао предговор Рашко В. Јовановић, објављени су драмски текстови *Бродоломници*, *Договор кућу гради*, *Раскрсница*, *Љубав и Вожд и дипломатија*. У другоме делу штампани су одломци из

Ђоковићеве мемоарске прозе *Онај сѝари Београд*, списатељева казивања о позоришту за Радио-Београд, као и избор пригодних написа о Милану Ђоковићу које су написали Драган Колунџија, Мира Ступица, Љуба Тадић, Велимир Лукић, Јован Ђирилов и Борђе Живановић.

Пет овде објављених драма – од прве написане *Бродоломници* до последње *Вожд и дипломатија* – пружају ваљани пресек Ђоковићевог драмског стваралаштва.

Ђоковићева драмска поетика – или програм – развијала се у складу са његовим хуманистичким и критичким односом према артефактима живота. Тридесетих година прошлог века, у доба оштрих социјалних сукоба и политичких тензија, у Србији односно Југославији једна од доминантних позоришних естетика почивала је на социјално-критичкој драми која се оштро обрачунавала са корумпираним политичким и финансијским системом и указивала на погубне последице – моралне и материјалне – које деформације изазивају у друштву. И Милан Ђоковић је у својој првој драми *Бродоломници* настојао да укаже на поремећене социјалне прилике и противречности развоја друштвеног система у коме нови богаташи постају друштвена елита, а морал традиционалног друштва узмиче пред агресивним начелом профитера “у се, на се и пода се”. У средишту Ђоковићевог штива налазе се некадашњи адвокат а сада алкохоличар Петровић, његов син Павле надзорник у фирми “Меркур” и његова кћи Олга, дактилографкиња у истом предузећу. Насупрот њима стоји Даниловић, сопственик предузећа “Меркур”, типичан изданак новог соја имућних, који бескрупулозно штити своје интересе и приморава Олгу да му постане љубавница. Ипак, јунак ове драме је Предраг Протић, бивши студент и ратник, који – разочаран у друштвене прилике и љубав према Олги – напушта град и одлази на село верујући да ће у тој средини стећи мир и спокој. Али, разуме се, ни село више не пружа образац идиле, па је Протићу јасно да су његови погледи на свет осуђени на пропаст.

Најпознатију Ђоковићеву драму *Љубав*, играну у Атељеу 212, познаваоци Ђоковићевог драмског стваралаштва истовремено сматрају и његовим најуспешнијим штивом. У овоме комаду писац анализира односе у љубавном троуглу који чине Жарко, његова

супруга Даница и љубавница Милена. Некадашњи саборци у рату и револуцији, Жарко и Даница, сада су брачни пар; Жарко је посвећен обнови и изградњи земље, а Даница је постала жртвована супруга. Жарко, међутим, упознаје Милену, и сусрет са женом која не дели ни револуционарни занос, ни сећања на ратне окршаје, Жарку отвара нови поглед на суштину мушко-женских односа. Он се колеба између Даничине оданости и еротске провокације коју доноси Милена и његов морал стављен је на велико искушење. Ђоковић је овај комад написао користећи танано психолошко истраживање промена осећања које доживљавају његови драмски јунаци. У време када се појавила драма *Љубав*, 1959. године, на нашим позорницама нису били присутни комади с интимистичким темама, па је отуда ово дело промовисало начело да се на сцени може говорити и о питањима која се тичу интимне људске среће међу којима је право на љубавно испуњење, нема сумње, једно од најважнијих. У знаменитој представи коју је режирао Зоран Ристановић, улоге су тумачили најзначајнији глумци тога доба: Мира Ступица, Марија Црнобори, Јован Милићевић, Бранко Плеша и Данило Стојковић.

Пажњу читалаца заслужује и до сада неизведена Ђоковићева драма *Вожд и дипломатија*. У овоме делу аутор разматра стање у периоду извесног ратног затишја за време Првог српског устанка – између 1808-1811. године – када је Карађорђе већу пажњу посвећивао уређењу унутрашњих прилика у Србији, али и тражио одговоре на питања о статусу Србије на Балкану и у оквирима тадашње Европе. Принуђен да налази пут Србије између опречних интереса европских сила с једне стране и Русије с друге, Карађорђе трага за равнотежом која би Србији омогућила да се не стави у службу нечијим интересима. У исти мах, Вожд је суочен с бахатим понашањем српских војвода, међу којима му је главни опонент Миленко Стојковић. Заузет пригушивањем сукоба, Карађорђе је приказан као биће склоно контемплацији а не акцији, а његов главни сабеседник у разматрању круцијалних животних питања је Доситеј Обрадовић, старац на измаку живота. Ова Ђоковићева драма лишена је идеализма и романтичарске патетике тако драге писцима историјских комада и она настоји да рационално представи стање у Србији прве деценије претпрошлог века и да – без

намере писца – укаже на одређен паралелизам који постоји у положају наше земље на почетку деветнаестог као и на почетку двадесет првог века.

Милан Ђоковић је писац однеговане реченице, јасно изречене мисли и поузданих судова. Те његове литерарне особине обележавају његове мемоарске записе у којима говори о Београду из двадесетих година двадесетог века. Ђоковић није писац превратник, пре би се могло рећи да је и у литератури и у драматургији писац континуитета који је нашао своје значајно место у оквирима прикључивања књижевној традицији. Његове драме представљале су до сада само позоришну чињеницу, без шире и темељније засноване естетичке процене, можда и због тога што су његови драмски текстови били тешко доступни истраживачима. Сада, када су најзначајније Ђоковићеве драме објављене у ликовно беспрорно обликованој књизи коју је опремио Богдан Кршић, ова сметња је уклоњена, па ваља очекивати појаву озбиљних анализа драматургије Милана Ђоковића.

(2005)

Целовић драмски свет

Миодраг Ђукић: *Одабране драме*
Прометеј, Нови Сад, 2001.

Миодраг Ђукић (1938) као драмски писац присутан је на нашим сценама дуже од три деценије. Његово драмско дело није обимом велико, али својом специфичношћу заузело је значајно место у савременој српској драмској литератури и изван сваке сумње представља особену појаву због посебног погледа на филозофске и етичке проблеме са којима смо суочени.

У књизи *Одабране драме* коју је објавио новосадски *Прометеј* налази се пет Ђукићевих драма: *Александар*, *Башићиник*, *Кисеоник*, *Кришчњак* и *Пошраживања у мошелу*. Овај избор који је начинио сам аутор – уз предговор Миладина Шеварлића – нуди темељан увид у Ђукићев драмски свет.

Драмски текстови сложени су по азбучном реду а не по редоследу настанка, тако да се прва изведена Ђукићева драма *Пошраживања у мошелу* налази на крају избора, премда јој је место на почетку, не само због хронологије настајања драмских штива, већ превасходно зато што се у њој налазе корени колико Ђукићевих потоњих драмских остварења, толико и основа Ђукићеве поетике.

Дело *Пошраживања у мошелу* написано је у другој половини шездесетих година прошлог века и награђено на конкурс Народног позоришта где је и приказано. Поднаслов *брутална драма у два чина* истовремено нуди и жанровско одређење и отвара пут ка испољавању Ђукићеве естетике која истражује генезу зла као феномена. У реалистичко-натуралистичком проседеу, Ђукић описује збивања у затвореној друштвеној групи која тавори у провинцијској забити. Власник мотела, Џамба, предводник групе по ауторитету који је заслужио силом и насиљем, нада се доласку сина који је давно побегао желећи да избегне управо Џамбино насилништво. Још неколико особа налази се у Џамбином окружењу, повезано колико личним интересима толико и недостатком друге могућности. Појава странца који би, можда, могао да буде Џамбин син, има

функцију катализатора који ће открити да сви узајамни односи међу ликовима комада почивају на насилништву, страху и угњетавању. Постепено откривамо да је Џамбин мотел нека врста уклетог места у коме се поништавају тековине цивилизацијског општења и у коме преовладавају сирови и сурови принципи преживљавања. Живот је у таквој свету лишен сваке људскости. Јунаци драме не претпостављају да живот може да буде и другачији, да у њему има места за лепоту, пријатељство, срећу или љубав. У свету који описује Ђукић, нема места за наду. Свет у коме живимо лишен је свих облика осим анималног и то анимално представља човекову праву природу.

Драма *Александар*, писана је поштујући механизам драме апсурда; по жанру *Александар* је гротеска у којој Ђукић детаљно разрађује тезу да се организација друштва на микро и макро плану, у ствари, заснива на инверзији свих конвенција и договора, односно да друштво које се налази у развијеном степену расула понајпре угрожава само себе. Када нема правила, када се анархија проглашава демократијом, онда се стварају услови за појаву тираније, па ће самозванац – који располаже силом принуде – с лакоћом преузети власт у заједници. Саздана на елементима утопије, ова Ђукићева драма својевремено је изазивала контроверзе и подозрење одређених кругова, о чему сведочи и Миладин Шеварлић описујући судбину овога комада на сцени Црногорског народног позоришта у Подгорици (Титограду) 1974. године; поента је у томе, вели Шеварлић, што је редитељ представе повео побуну против сопствене режије. Из данашње временске перспективе посматрана, ова Ђукићева драма представља критику националног митоманства и њена иронијска обојеност вероватно је представљала опасност за тада прокламовано једноумље. Другачије речено, Ђукић је развио саркастичну параболу у којој је подмеху подвргао претенциозност и понесеност националним стереотипима и општим местима.

У делу *Башићиник* аутор описује борбу за наслеђе; реч је, дакако, о метафоричном сликању општије ситуације у којој се налази свако друштво које је остало без вође који је истовремено и тиранин. После Митрове реалне или фиктивне смрти, појављује се претендент на баштину, Славомир. Да би се домогао Митрове

имовине и савладао препреке које стоје на путу до богатства, Славомир мора да се избори пре свега са сопственом слабошћу коју можемо означити као осећај понижености дотадашњим начином али и садржином живота. Уз Славомира је Миланка, жена коју води мисао о иметку и која је, отуда, приправна да учини све да би га се дочепала. За њу, као усталом и за Славомира, морална начела не представљају нешто што ваља поштовати. Као противтежу овом дуету похлепних и примитивних особа, Ђукић поставља малограђане чија су деца ретардирана на фарсични начин. Борба за наслеђе тече кроз рукавце психолошког натурализма до коначног разрешења, али као својеврсна ауторова порука над драмом лебди копрена изобличеног, острашћеног и гротескног, па самим тим и онеспокојавајућег света.

Трагикомедија *Кисеоник* нуди поглед у периферијско двориште у коме живи више станара. Симбол заједничког дворишта, ваљано уведен у српску драму још на почетку 20. века у натуралистичким комадима Драгослава Ненадића и Нушића, код Ђукића је – а код овога писца то је правило – и конкретан и симболичан простор који означава и место за игру и свет у малом; у таквом дворишту Ђукић налази житеље који припадају социјалном дну, а међу њима издваја се фигура писца Секуловића коме недостаје ваздух. Секуловића гуши нездраво окружење, али сасвим је извесно да му ваздух – симбол слободе и неспутаности – нездравим чине општи услови живота. Да ли ће се Секуловић повиновати дијагнози коју успостављају карикатуралне лекарске сподобе, да ли ће пристати да удише ваздух који већ удишу сви они који су остали без изгледа да нешто промене у својим маргиналним статусима, да ли ће, дакле, Секуловић прихватити операцију којом ће изгубити сопствену личност – јесу само реторска питања, јер Ђукић нам показује безобзирност којом носиоци силе принуде (читај: власт) крше сва људска права у име лажног милосрђа или добротинства. Ова Ђукићева драма, написана пре три деценије, антиципирала је да се свет креће пут неумитног зла и да се механизми којима се појединци претварају од личности у крпене лутке налазе у рукама олигархије која непрекидно демонстрира своју моћ. Миодраг Ђукић не задовољава се само констатацијом да предстоји катастрофа, већ најављује да иза ње следи потпуна ентропија.

Комад *Кришчњак* ипак пружа извесну оптимистичку перспективу, иако и у овоме делу гротескно изобличење стварности представља основни списатељев поглед на свет. Овога пута Ђукићево истраживање усмерено је ка затвореној друштвеној групи повезаној заједничким интересом – браком танкоћутне Софије и силника Јелена. Женски принцип, оличен у Софији, опредељује се за Градимира, сликара и побуњеника, а не за сировог Јелена. Сплет догађаја у кући Прокопија Илића непрекидно добија нове импULSE услед сложених односа међу јунацима комада; иза свих тих спорења, свађа или миренења, међутим, тече друга, далеко суморнија прича о урушавању зграде чије темеље неуморно поткопавају кртице. Свет који почива на извитопереним односима и у коме се поништавају све моралне вредности, осуђен је на дегенерацију (која је већ увелико у току) а потом и на ишчезнуће. Кућа коју су поткопале кртице неминовно ће се срушити, а иста судбина предстоји и човечанству које је огрезло у пороцима. Онај призивак наде даће Софија у завршном монологу, када – налазећи се већ с ону страну ума – најављује да живот ипак може да има пуни смисао.

Књига *Одабране драме* Миодрага Ђукића представила нам је писца који је изградио свој драмски свет. Тај свет припада подручју насиља, зла и тескобе; у Ђукићевим комадима насилништво је доведено до гротеске и такво увећање – које је покатакд ослоњено на иронију, а увек на психологију личности – наводи нас да, као и писац, заузмемо став моралног делања и њему саобразног промишљања света. Ђукићеви позоришни комади успевају да нас дубоко узнемире и онеспокоје и постављају нам питања која нас доводе до суштине човекове природе. То сазнање није одвећ утешно, али је, верујем, неопходно.

(2002)

Ајсурд и ајокалијса

Миодраг Ђукић: *Светионик*
Републиканска унија и Удружење
драмских писаца Србије, Београд, 2005.

Најновија драма Миодрага Ђукића *Светионик* доживела је промоцију у књизи, а не како доликује драмском штиву, на позорници. Ђукић као аутор присутан је у српском позоришном животу дуже од три деценије, али његова дела немају подршку позоришних лобија. Не само зато што се Ђукић одриче сценске површности и забављачког театра, већ отуда што су његове драме захтевне и траже од извођача и тумача прилежност, студиозан рад и интелектуални напор коме наши позоришници – осим изузетака – нису склони.

У драми *Светионик*, чији је наслов – као и увек код овога писца – вишезначан и симболичан, Ђукић се бави једном од темељних тема наше цивилизације, односом добра и зла, њиховом вечитом борбом која пролази кроз разне облике и фазе, да би трајала док буде људског рода. Као у старозаветној мистерији, писац користи облике обредног обраћања сценских јунака Богу у чијој се власти налази свет. Сам свевишњи изолован је у кули на светионику и до њега само покатак допиру звуци из спољашњег света. Време у Ђукићевом штиву не постоји, или боље рећи не постоји као процес који тече; у тако заустављеном времену које представља окосницу света осуђеног на апсурдно постојање, трајна борба Нечастивог, који поприма различите појавне облике, и самога ствараоца води се на више нивоа и она увлачи у себе – попут какве црне рупе – све који јој се нађу на путу.

Писац, дакле, успоставља космогонијски ред у чијим се оквирима налази и људска врста као податан облик лабораторијског заморчета на чијим се мукама испитују границе издржљивости човекове патње. Код Ђукића нема сентиментализма и болећивости према људском роду; уместо саосећања Ђукић нуди цинично поигравање с конвенцијама, уместо разумевања – саркастичан поглед

на ерозију свих хуманих начела која су показала своју неефикасност. Налазимо се на крају цивилизације, вели Ђукић, и наша позиција је осећај потпуног незнања, црних слутњи и очајања. Победила је деструкција чију је стратегију осмишљавао Нечастиви, и свеопште расуло није обухватило само појавну, материјалну стварност, већ је захватило и онај духовни, метафизички свет који твори мисаони и емоционални квалитет људског постојања.

Код писца као што је Миодраг Ђукић, разуме се, осећај катастрофе није и порука коју упућује читаоцу. Тај предосећај апокалипсе за Ђукића је опомена, упозорење, позив на узбуну и акцију, како бисмо се пренули и ослободили искушења на која нас успешно, деценијама, наводи Нечастиви. У финалу драме *Светионик*, Ђукић предочава могућности које преостају људској врсти, уколико жели да се поврати основним моралним вредностима. Уз извесну дискретну дозу ироније, Ђукић пружа наду човечанству, под условом да се оно почне понашати рационалније, у складу са темељним начелима цивилизације.

Миодраг Ђукић је драмом *Светионик* у извесном смислу заокружио своје дело, јер после његове апокалиптичне визије остаје само свеопште поништење или самоукинуће човечанства. Ђукић је, може се закључити, на мисаоном путу који је трасирао Бекет. За разлику од Бекета, Ђукић ипак види малену могућност која остаје људима, препознаје прилику за спасење, односно, не прихвата ентропију као коначан исход.

(2005)

Етичка одређеност

Миодраг Ђурђевић: *Шест позоришних комада*
Београд, 1980.

Драмски писац средње генерације, Миодраг Ђурђевић, аутор је великог броја драмских текстова за позориште, радио и телевизију, а такође је написао сценарија за неколико филмова. Заступљен је у скоро свим европским антологијама радио-драме; управо је као писац радио-драма Ђурђевић остварио, вероватно, своје најзначајније драмске текстове. Иако окренут првенствено према драмском казивању, Миодраг Ђурђевић је објавио и неколико романа и збирки приповедака; сви ови библиографски подаци говоре да је Ђурђевић један од најприсутнијих драмских аутора такозваног “београдског драмског круга”. Што се извођења драма тиче, сам писац сматра, у кратком уводу књиге, да живот драме у позоришту често зависи од стицаја околности које бивају проузроковане различитим узроцима, од личних, везаних за расположења или нерасположења глумаца до организационих и репертоарских, при чему је судбина драме да живи онолико дуго колико и њено извођење на сцени. Желећи да унеколико измени судбину једног броја својих драма, Ђурђевић је одлучио да их сложи у књигу, сматрајући да је писцу битно да штампа текст, док је позоришна судбина драме “сасвим друга и непредвидљива ствар”.

Ових шест драма, стилски, жанровски и тематски су сасвим разнородне. Аутор је, чини се, настојао да објави само до сада необјављене, нештампане драме које, по његовом суду, заслужују појаву у јавности. Неке од тих драма први пут се појављују баш у књизи; наслови драма су следећи: *Пољед унајтра*, *На крају узми своје лице*, *Три сусрећа*, *Цицине сиволице*, *Године и људи* и *Тренућак испине*.

Пољед унајтра је породична драма с елементима хуморног казивања. Реч је о проблему прељубе и отрежњењу јунака драме Душана, који суочен са стварношћу и правим животом којим живи његова супруга – а зашта свакако и он сноси део кривице – одлучује да крене у неизвесност. Писана са смислом за комичан детаљ,

драма има извесна литерарна застајкивања, која рачунају на препознатљиве и театру тако драге ситуације. Драма је 1958. године приказана у Београдском драмском позоришту.

На крају узми своје лице је драма која, пиранделовски заоштре-но, мултипликује реалан и фиктиван глумачки живот трежећи у њему позитивистичку истину о човеку. Ситуације и дијалози су духовити, с честим обртима, а говоре о извесним препознатљивим тренуцима интимног живота двоје позоришних глумаца, који осим у комаду који припремају, сличну или пак сасвим исту ситуацију доживљавају и у својим односима. Драма је с великим успехом приказана 1963. године у Драмској дружини “А” у Београду и добила награду на Фестивалу малих и експерименталних сцена у Сарајеву.

Три сусрећа је драма која говори о човековој отуђености и наслеђеној кривици због које син жели да избегне очев пут. Драма је, и поред често вештог дијалога и пластично начињених епизода, ипак у суштини трактат о кривици који припада реду комада с тезом, при чему је теза често присутнија од театарског исказа.

Комедија *Цицине сћолице*, награђена у Светозареву, спада у боља Ђурђевићева остварења. Базирана на баналној ситуацији, ова комедија открива и комичне особине менталитета, али и малограђански миље својих јунака и духовну празнину с којом живе.

Године и људи је доста успорена хроника односа двојице чиновника који живот проводе у трајном непријатељству.

Најзад, *Тренућак исћине* је лирска параболоа о вечним односима између полова уобличена у судбинама двеју жена и једног мушкарца.

На основу ових шест драма читалац може закључити да је Миодраг Ђурђевић драмски писац који веома добро познаје тајне и вештине драматуршког заната. Окренут савременим темама, јасном и чистом језику, Ђурђевић се приказује као писац чије драмско дело проистиче из ауторових јасних и опредељених моралних ставова о појединим виталним питањима етичке одређености човека данас. Ипак, писац реалистичког смера како би рекао Слободан Селенић, Миодраг Ђурђевић, што је парадоксално али ипак тачно, тек чека своју праву позоришну прилику.

(1980)

Између драматичног и епичног

Миодраг Жалица: *Други џири*
Свјетлост, Сарајево, 1975.

Књига драма Миодрага Жалице *Други џири* у којој су објављена три драмска текста, *Загрљеници*, *Тако дозваше џајну* и *Хоџел с погледом на чудовишне или вилловњаци* показује нам новију фазу Жалициног драматуршког ангажмана и уверавају у чињеницу да је Жалица последњих година бесумње најзрелији и најуспешнији босанскохерцеговачки драмски писац. У предговору Жалициним драмама критичар Иван Фогл даје основне назнаке о драматургији овога аутора и констатује да “Жалицине драме и нису по жанру драме, већ трагикомично исказане гротеске остварене на драмској основи”. Свакако да Фогл умесно примећује неколике карактеристике Жалицине драматургије, али чини се да и превиђа неколико битних особености Жалициног стваралаштва. Жалица, наиме, успоставља гротеску не само у структури драме, већ и у структури драмских јунака, па стога његове личности, попут Пиранделових, своју акцију зачињу тек онда када писац успостави гротескну ситуацију, да би се потпуно слободно понашале и владале; оне то чине у привиду игре или у њеној двострукости желећи да овладају појмом гротескног и да њиме баратају као и дијалогом, али не и под условом да му буду потчињене. Жалица нема намеру да следи Пирандела, али је сасвим очигледно да следи неке од премиса Пиранделове драматургије.

Друга, неспоменута особина Жалициних драма била би намера писца да поетским средствима – подигнутим тоном, језиком, статичним дијалозима – стилизује и уопшти фабуларну нит драме и да на тај начин оствари универзални исказ, то јест да превазиђе условности локалног драмског одређења. Овај Жалицин напор не успева увек да уроди плодом, па се отуда често могу препознати таква општа места у свакој од три објављене драме.

Ваља истаћи Жалицину спретност и вештину владања камерном драмском формом. Ако у драму не уведе више од четири-пет лица и ако им не пружи могућност за физичку акцију, Жалица ће увек

домишљао да води дијалог и да успостави комуникацију између драматургије и литературе. Овде долази до изражаја умешност аутора да контрапунктирањем баналне свакодневице с црнохуморним ситуацијама успостави равнотежу између драматичног и гротескног. И у овом контексту могу се наћи аналогије између Жалице и драмских аутора који су се појавили педесетих година на западу, с Олбијем и његовом *Зоолошком ѿричом* или са Женеом и његовим *Балконом*.

У погледу владања драмском техником, код Жалице се примећује извесна нестрпљивост, жеља да оконча збивање пре његовог логичног завршетка, премда драму у свим њеним токовима пажљиво води према финалу. Очигледно је да су од објављених драма успелије оне где Жалица анализује стања и ситуације, а не догађаје. То су комади *Загрљеници* и *Тако дозваше ѿајну*, док драма *Хоѿел с ѿогледом на чудовишѿе или виловњаѿи* оставља утисак да је њоме аутор платио дуг позоришним помодностима с којима, по својој вокацији, нема много заједничког.

(1976)

Драмске бизарности

Миодраг Жалица: *Трећи џири*
Свјетлост, Сарајево, 1980.

Миодраг Жалица јавио се трећом књигом драма. Као и у претходне две, и у најновијој писац објављује три драмска текста. У књизи *Трећи џири* штампане су драме *Велике двоколице*, *Ламбейвок* и *Римски дан*.

Приликом појаве претходне књиге драма *Други џири* 1975. године, критика је установила да овај писац тежи да спојем извесне рефлексивности и театарске условности оствари симбиозу литературе и театра, где се литераризација исказује као преовлађујући начин мишљења. У новој књизи још је присутнија ова тежња. Писац, посебно у драмама *Велике двоколице* и *Ламбейвок*, користи искуства и форму поетске и симболистичке драме, али његовим драмама недостаје драмска тензија, тако да оне остају у равни дескрипције и евентуално наратије. Жалица је писац који инсистира на детаљу, на реплици која се више бави анализом свога тока и своје структуре него успостављањем драмске вертикале. Писац посебно подробно усмерава читаоца бројним дидаскалијама, где покушава да понављањем ситуација и симбола успостави метафору и параболичност. Жалица, изгледа, и сам увиђа да његове драме немају потребну комуникативност, па отуда путем напомена и упутстава евентуалном редитељу хоће да предочи на који начин драму ваља тумачити да би она постигла мисаоност на којој инсистира писац, али мисаоност која остаје сакривена иза дијалогских слојева; у оваквој драматургији која првенствено рачуна на игре речи и пишчеву спекулацију, било би одвећ претенциозно инсистирати на процењивању драмских ликова, њихових односа и психолошких карактеристика, будући да се ликови налазе искључиво у служби доказивања списатељевих теза. С друге стране, Жалицина амбиција да оствари драматуршки проседе којим би изрекао неке своје дилеме о питањима од којих је начињена човекова есенција, долази у опасност да буде проглашена општим местом појединих токова савремене светске драматургије. Те сли-

чности посебно се односе на искуства пољске авангардне драме педесетих и шездесетих година, на Виткијевича, Мрожека, Ружевића и Гомбровића. Уз мале напоре код Жалице се могу пронаћи конститутивни елементи овакве драматургије, у скупу бизарности и баналности, али без мисаоних оквира који би драму превели у поетско штиво. Ако покушамо да из драма *Велике двоколице* и *Ламбейвок* одстранимо наслаге литерарних оптерећења и да утврдимо начин функционисања њиховог механизма, увидећемо да оне опстојавају само захваљујући великом пишчевом напору који успева да парадом великих речи и гестова, увођењем музике и театарских параферналија одржи континуитет слапова речи, али без присуства драмског потенцијала. Што се идеје драме тиче, као пример тривијалног мишљења навешћемо драму *Ламбейвок*, где писац излаже став да је свако од нас потенцијални убица, без обзира на своје право занимање: био целат или танц-мајстор, као две личности у драми.

Драма *Римски дан* писана је спретније, с мањом жељом да се пишчева мисао одене у метафизичко рухо. Жалица, као и један број писаца такозване евазивне драматургије – посебно популарне у нас пре неких петнаестак година у драмама београдског списатељског круга – тезу о слободи песника и његовом праву на искључивост а све у служби уметности, ставља у миље старога Рима, на двор Октавијана Августа. Ту се преплићу судбине историјских личности, Секста Проперција, Катула, Овидија и Вергилија и Жалица пажљиво плете своје комбинације око Проперцијеве интелектуалне побуне против Октавијана.

Постојање митологије у европској историји књижевности истовремено усмерава Жалицу не допуштајући му да дигресијама, које овај писац иначе радо исписује, драму одведе на страпутицу. Отуда се намеће недвосмислени закључак да је драма *Римски дан* садржајнија, богатија и у сваком случају боље написана од друге две објављене у књизи *Трећи ѿрио*. Сам Жалица се новим драмама представља као писац који је исцрпео формалне одреднице и искуства једног од праваца драмског писања с половине двадесетог века, и најзад, као писац који ће морати, с напред реченог разлога, да начини радикалан заокрет у своме проседеу.

(1981)

Хроничар времена

Слободан Жикић: *Немамо нишџа џроџив*
Дани комедије – Светозарево,
“Вук Караџић” Параџин, 1990.

Угледни новинар Политикине куће, Слободан Жикић, написао је три комедије: *Немамо нишџа џроџив*, *Шверц-ексџрес* и *Исељеници* које заслужују пажњу читалаца.

За Жикићеве комаде карактеристичне су две одлике: сочан и живописан језик и препознатљивост особина менталитета. Све три комедије, без обзира на то за који су медиј писане, поседују наведени заједнички именовитељ који им обезбеђују аутентичност и непосредност.

Телевизијска комедија *Немамо нишџа џроџив*, награђена на конкурс Телевизије Сарајево и Народног позоришта у Зеници 1982. године, већ по природи медија за који је писана разликује се од друге две комедије у књизи. Жикић је своју баладичну комедију водио поступно, развијајући сиже игре постепеним ширењем опште визуре. Писац, наиме, телевизијску комедију започиње сликањем социјалног статуса драмског јунака Бурте и супруге му Ленке, да би потом у заплет уводио и друге личности које, оспоравајући Буртино елементарно право на стан, понајвише говоре о сопственој опскурности, маловарошком менталитету и себичности оних који су имали среће или умешности да се домогну стана добивши га од друштва. Жикић, дакле, сатиричним приступом даје својој телевизијској комедији дигнитет друштвене хронике, при чему умешно користи предности медија (непосредност слике, брзу промену места драмске радње), али и специфичан хумор који се налази у језику јунака Бурте. Негде иза појединачне судбине Бурте и његове породице, назире се друштвени модел који је заснован на обиљу поступака који се налазе с ону страну морала. Тако се открива да опонент Буртином праву на стан, мајстор Пера, жели да у стан усели своју љубавницу, да житељи зграде поседују двојне аршине у тумачењу закона, да предрасуде још увек имају видан удео у фор-

мирању јавног мњења и да, такође, бирократија увек и свуда уме да загорча живот људима. Неук човек, попут Бурте, ма колико виталан и пун самопоуздања, ипак не може да изиђе на крај с мноштвом препрека. У Жикићевој комедији *Немамо нишија њројив* повест о Бурти се разрешава племенитим гестом омладине која је сакупила новац за куповину новог стана, принципом *deus ex machina*, како би се задовољила потреба гледалаца за вишом правдом.

У комедији *Немамо нишија њројив* ваља истаћи два упоришта Жикићевог списатељског поступка. Писац, прво, успева да оформи чврсте драмске ситуације које се даље природно развијају и покрећу радњу; аутор, друго, умешно користи необично сочан и аутентичан језик којим говори Бурта, при чему је језик основно средство којим се исказују Буртин карактер и природа. На први поглед, Буртин је речник сведен, рогобатан и типолошки познат, али иза Буртиног честог понављања појединих речи, иза његових приповедања, маштања о стану и новоме начину живота, открива се колико мука и патња због садашњег стања, толико и жеља да се освоји низ цивилизацијских тековина чије је корисности Бурта дубоко свестан.

Комедија *Шверц-експрес* писана је за Радио-Београд; она поседује несвакидашњу комбинацију аутентичног, документарног записа и игране структуре. Жикић је показао зналачко коришћење у лету изречених и ухваћених реченица људи који се отискују у неизвесни посао шверцера. Писац је сабрао и кроз сопствени филтер пропустио исказе бројних анонимних путника у оном пословичном возу за Трст; из реченица, искиданих и непотпуних, маниром искусног новинара који уме да открије занимљиву судбину у свега неколико изречених речи, Жикић је компоновао мозаик исказа случајних сапутника који, вођени различитим мотивима, полазе на мучно путовање у суседну земљу. Заједничка је жеља за квалитетнијом робом, али и за изобиљем и зарадом. У доба пуне експанзије потрошачког менталитета, показује Жикић, ваља удовољити свакодневним потребама становништва, па макар била реч о кич производима, а не само о неопходној роби.

Жикић је, како је речено, сложио у духовити ток прегршт аутентичних реченица које изговарају случајни сапутници. Те реченице, прожете јеткошћу, хумором, афористичким набојем и раз-

личитим дијалектима и језицима, представљају драмске минијатуре, односно медаљоне који наговештавајући откривају много више од дугих монолога. Овим аутентичним, документарним фразама, Жикић у облику контрапункта супротставља рационалне речи приповедача или вести с радија. Тим поступком писац ствара вишегласје у односу на основну тему – шверц као начин зараде и шверц као изнуђени облик понашања.

Радио-комедија *Исељеници* открива Жикићеву склоност ка сатиричном поигравању с нашим наравима и понашањем. Жикић, уз добро коришћење медијских преимућстава, пластично предочава склоности нашег менталитета да бројним састанцима и разводњавањем издроби и уситни сваку конструктивну намеру. Уместо да помогну, бројни састанци разних организационих одбора само одмажу припреми програма за исељенике који посећују завичај. Жикић је добро користио општи фон свих наших састанака на којима се бесконачно разглаба о небитним стварима, док се о важним питањима одлучује на брзину и без ваљаног разматрања проблема. У овој комаду Жикић по дометима сатиричне инвективе следи добар пут који је у српској драматургији зачео Гордан Михаић телевизијским драмама *Канџе или кесе* и *Пећ стогодина када*. Дакако, упоређивање с Михаићем говори о Жикићевом добром избору метода, а не оспорава аутентичност његовог израза.

Комедије Слободана Жикића проистекле су из текућих животних прилика и неприлика. Сваки комедиограф, по природи ствари, бави се својим временом и савременицима. С осетљивим слухом за социјалну правду, са истанчаним слухом за уочавање противречности између прокламација и праксе, Слободан Жикић је у све три комедије показао завидну драматуршку вештину и поуздану списатељску руку, која уме да замишљену идеју спроведе до краја.

(1990)

Полазиште у историји

Слободан Жикић: Дrame
“Гамбит”, Јагодина, 1999.

Слободан Жикић (1948), песник, публициста, критичар и драмски писац, у најновијој књизи објавио је четири драме: *Иџуманове рајине године*, *Последња биџика*, *Аз, буки, вједи* и *Николај*.

Заједнички именитељ за ове четири текста је српска историја.

Жикић налази полазиште за истраживање делања својих драмских јунака у историјским константама. Збир познатих чињеница писцу служи, дакле, као основа с које се отискује у авантуру трагања за могућним и вероватним драмским и животним ситуацијама кроз које ће провести своје сценске ликове. Ако јунаци Жикићевих драма – кнегиња Милица, Вук Караџић, књаз Милош, владика Николај Велимировић, архиепископ Данило, краљ Милутин – јесу историјске личности које носе одређени значај и терет историјских заслуга за свој народ, у драмским текстовима Слободана Жикића они нису подвргнути законитостима биографске драме; другачије речено, Жикић не пише документарна штива о знаменитим личностима српске историје, већ ствара драме у којима се ови ликови исказују као особе које у задатим условима превазилазе границе скромних и ограничених људских моћи и постају носиоци узорног моралног чина; само се по себи разуме да је овај чин најчешће трагичног домета и да је прожет саможртвовањем драмског јунака.

За Жикића је, како се види, историјска грађа жива материја у којој с успехом налази аналогije за испитивање моралности људског понашања. Жикић подсећа на извесност судбине која је неким људима дала најтеже задатке и не покушавајући да им пут до могућног испуљења било како олакша.

Такве су судбине архиепископа Данила који спасава манастир Хиландар у време напада каталанских најамника почетком четрнаестог века, кнегиње Милице која после битке на Косову покушава да спасе Србију даљег слабљења и тражи компромис с

Бајазитом, као и владике Николаја Велимировића који је непрекидно изложен притисцима идеолошких противника, окупатора али и каријериста из редова свештенства.

Драма *Аз, буџи, вједи* другачије је природе; у њој Жикић даје сведену панораму атмосфере која је владала у окружењу књаза Милоша показујући да је Вук морао да савлађује не само књижевне и језичке конзервативце, већ и сплетке и бахатост Милошевих измеђара и самога књаза.

Жикићеве драме одликују се сликовитим призорима, консеквентно сложеном причом, течним дијалозима и прецизно изграђеним ликовима.

Уз драме, у књизи су објављене белешке о њима, подаци о извођењима, изводи из критика и интервјуа као и факсимили позоришних афиша.

(1999)

Два њуша до есенцијалности

Јелица Зупанц: *Црњански или лако је Андрићу*
Сцена 5/1986.

У драми Јелице Зупанц *Црњански или лако је Андрићу* налази се, као у каквом каледоскопу, неколико узбудљивих драма. Прва је о Милошу Црњанском, друга о двадесетом веку, трећа о судбинама оних који размичу оквире традиције, четврта о љубави, пета... Извесно је да је Јелица Зупанц у драму необичног и привлачног имена сложила низ потенцијалних диспута који, сучељени један с другим или трећим, откривају тегобност пута књижевних авангардиста, мислилаца и визионара.

Црњански, један од најзначајнијих писаца нашег језика, узорна је личност за драму. Песник, фудбалер, путник, дипломата, прзница, нарцис, историчар, личност изван канона, живео је пуним животом; сам је око себе стварао маглу неспоразума у којој се сналазио као риба у води. Али, када је реч о литератури коју је писао, онда ваља занемарити и његову нарцисоидност и понесеност и рећи да су његова дела у најужем врху српске књижевности. Милош Црњански је, дакле, живео у противречностима и искључивостима, мењајући и начин живота и ставове према људима већ према осећају и расположењу. Међутим, био је доследан у неколико основних ставова, од којих је онај о суматраизму спроводио – на разне начине, додуше – од раних песама па до *Хијерборејаца*; ова доследност у животу који је налик авантуристичком путовању, показује се као плодотворно полазиште за драму Јелице Зупанц. Одмах ваља рећи, дело *Црњански или лако је Андрићу* није ни документарна ни биографска драма. Жанр ове драме измиче стандардном класификовању; жанр је драма по себи.

У комаду Јелице Зупанц Црњански је лик који спаја и прекида линије мишљења. След догађаја, како га види Јелица Зупанц, наизглед произвољно – а у ствари веома смишљено – повезује извесне ситуације из животописа писца *Сйражилова*. У неким од тих прилика, драмски јунак супротстављајући се и помало завидећи, позива се на Иву Андрића и његову рационалну способност да се увек постави како ваља и доликује према изазовима судбине. Зупанчева, дакле,

по принципу контраста а са становишта главног лика, као другог јунака драме који се неће појавити на сцени, уводи лик књижевног великана Иве Андрића. На тај начин пружа се прилика, и списатељици и гледаоцима драме, да упознају два могућа пола, два принципа, два приступа књижевничком послу као и начину живота.

Писци вршњаци (Андрић је рођен 1892. а Црњански 1893.) обузети крајем века али и једног друштвеног система, и Андрић и Црњански делили су судбину аустроугарских грађана српског порекла. Још и више, настојали су да помогну своме национу, увршћујући се у ред интелектуалаца који су се страсно ангажовали и у политичким збивањима. Крај Првог светског рата означио је прекид с младалачким заблудама и идеалима. Обојица се окрећу књижевним пословима и у новој држави стичу признања. Андрић и Црњански су, вели Јелица Зупанц, два облика, два лика, две образине једне исте суштине. У томе је њихов значај за културу, уметност и цивилизацијски напредак нашег народа. А разлике у темпераменту, политичким или неким другим погледима, са становишта оствареног књижевног дела обојице, јесу занемарљиве.

У драми Јелице Зупанц налазе се, разуме се, и чињенице, подаци из живота Црњанског и његове супруге Виде; они пружају упориште списатељици да исплете могућну повест о песнику и његовој љубави гледану са становишта посматрача наклоњеног писцу *Сеоба*. Зупанчева је, користећи метод драматургије слагања мозаика, постепено градила драму која се плете око Црњанског и његових кризних ситуација. У коначном свођењу рачуна, Јелица Зупанц је, као сви даровити писци, приредила финале који пружа завршни паралелизам на тему двојице књижевних великана и који, не без ироније, а сасвим танано, слика Црњанског као човека обузетог стрепњом и страхом, задовољством и сетом. Круг лутања је завршен, песника очекује завичај. Зупанчева све нас као читаоце драме или гледаоце представе наводи на помисао да ипак преостају још духовна лутања, одласци и трагања за човековом суштином, што ће подједнако важити и за Андрића и за Црњанског.

У савременој српској драматургији Јелица Зупанц не приклања се доминантним струјама (комедија с примесама политичке инвективе, мелодрама), већ стрпљиво гради свет окренут оним битнијим питањима која не пружају површне одговоре. Због тога се аутентичност њеног рукописа јавља као особен допринос нашем театру.

(1986)

Умеће прејознавања

Миодраг Илић: Хајкуна, лејошница недосишжна
Сцена, 6/1987.

Миодраг Илић написао је драму која се издваја из његовог досадашњег списатељског проседа; реч је о драми која би се, условно, могла назвати и документарном у ширем смислу, ако је већ не бисмо смели означити биографском. Илић је о Вуковој годишњици написао драму која истиче континуитет оних традиционалних недаћа заједничких за већину српских уметника, научника и мудраца – немаштину, али је обиљем разложно нађених и у драму уведених података пружио драмској потки уверљивост документарног обрасца, чиме се лична драма Вука Караџића, преображава у драматичност коју собом носи историја.

Живот Вуков истраживан је и више пута је писано о Вуковом сукобу с књазом Милошем; ова тема подједнако је занимала историчаре, фељтонисте као и писце. Извесно је да је део Вукових недаћа, као и успеха, везан за његов сложен однос с Милошем. У драми Миодрага Илића предочава се основа, или ако је тако лепше рећи, део разлога са којих су тако поступали и Вук и Милош. За обојицу је заједничка страствена преданост мисији коју обављају; Вуку је посао пречи од љубави, од породице, од благостања, док је Милошу власт опседантна мисао. Остварујући сваки своју мисију, Вук и Милош постају два лика истог предузетништва. Треба ли рећи да је код Вука племенитост посла оправдала искључивост, ограничења и својеврсну самоизолацију од живота и треба ли посебно истицати да је прагматична политика једна половина Милошеве личности, док другу чини апсолутистички терор над Србијом? Милош је, у Илићевој драми и својеврсни узрочник, као и катализатор Вуковог похода по беспућима и неизвесностима свакодневне егзистенције. Па ако прихватимо, не само као хипотезу већ и као део сопственог искуства, тезу коју казује Вук “Инат је наша национална особина”, приближићемо се још једној од значајнијих упоришних тачака Илићеве драме. Реч је о Илићевом ироничном, саркастичном, а у два-три маха и пароксизмалном

приступу националној митоманији. Илић је драстичан у приказивању домаћег мрака, примитивизма, суревњивости, простакула, као и страха од културе и писмености. Склони смо да неке од својих мањкавости свету приказујемо као неизмерне врлине, док свет, како вели Миодраг Илић, у дијалогу Гетеа и Терезе фон Јакоб, није склон да наше поступке гледа нашим очима. Илићево рационално и деромантизовано приказивање српскога менталитета, чини се, било је потребно и као списатељски поступак, али је драгоцен и као дуготрајна терапија којом бисмо се коначно суочили са својим пословичним јавашлуком у свим областима живота, од привреде до културе, од политике до спорта.

Негде у другом плану Илићеве драме стоји њена политичка димензија; она није од мањег значаја, али је сценски мање атрактивна. Њена суштина се налази у реченици Терезе фон Јакоб: “У Аустрији знају да би признавањем вредности ваше нације морали ускоро да вам признају политичка и сва друга права”. Илић не инсистира на превеликом уплитању митрополита Стратимировића у Вукову делатност, већ само назначује његове инвективе из којих ће полиција, као свака институција оспособљена за одређен посао, извући ваљан закључак из погрешно постављених премиса. Политика је, како Вук резигнирано закључује, била неизбежан део и његове судбине иако је се клонио као животне делатности. Међутим, како филозофи кажу, није нам омогућено да сами бирамо судбину, већ само можемо донекле утицати на њу; тако је и Вук, одабравши да се бави худим послом писмености у земљи коју “колера, буве и глупост изједају”, био, у ствари, изабраник усуда који је иронично повезао проблеме писмености, политике и самоосвешћења читавог народа у исту раван.

Као искусан драмски писац, Миодраг Илић је ненаметљиво уплео у драму низ појава и епизода које пластичношћу призора, или аутентичношћу несреће (Алекса Поповски) обогаћују драмско збивање, а на завршецима сцена пружају драмском делању метафоричну димензију. Ово није поступак инициран само и једино Илићевим богатим театарским искуством и његовим специфичним осећајем за театрализацију призора; призивањем стилизованих слика и њиховим оживљавањем Илић показује тананост у приступу историјским догађајима. Писац, наиме, без доцирања и фавори-

зовања свога драмског јунака (или драмских јунака) излаже неминовност прогреса, говори да се у глобалним повесним ситуацијама ствари постепено кристализују и долазе на своја права места, и добијају одговарајући значај.

Бежећи од судбине и несреће, тежећи ка недостижној срећи *Хајкуни, лепошчици недостижној*, Илићев Вук Караџић је пунокрвна сценска личност. Он нема само убедљивост антрополошке датости иако њоме разложно подстиче неке линије развоја драмског лика; бежећи од невоља и сиромаштва а непрекидно се рвући с њима, Вук је пришао сасвим близу својој Хајкуни, живео с њом у угодном и противречном односу несвестан да је држи у загрљају. Можда нама данас Илићева драма скреће пажњу на нашу неосетљивост на блиско присуство Хајкуне, можда нас подстиче да већ једном научимо вештину препознавања правих вредности.

(1987)

Сџварање македонске драме

Васил Иљоски: *Драме*
Народна књига, Београд, 1975.

Књига драма Васила Иљоског представља овог аутора као једну од најзначајнијих појава у македонској драматургији. Иљоски припада генерацији македонских интелектуалаца који су почели да стварају између два рата и који су својим делом поставили основе савременом македонском позоришту и македонској литератури уопште.

У књизи драма коју је превео Митко Маџунков, објављена су два текста, *Чорбаџи Теодос* написан и први пут изведен 1936. године и *Млади синови*, драма написана 1959. године. Избор којим је Иљоски представљен дао је основне одреднице по којима се може пратити дело овога аутора с обзиром на компоненте које га чине. Реч је о двома потпуно различитим темама које се налазе у домену ауторовог схватања позоришне уметности и које недвосмислено говоре о становишту Иљоског да је позориште преваходно литература, односно да се оно заснива на речи и дијалогу и на правоваљаном тумачењу литерарног проседеа.

Чорбаџи Теодос је комад смештен у оквире патријархалне фолклористике, а зачињен је лепотом богатог народног језика. Иљоски слика личност патријархалног породичног тиранина, чистунца и лихвара, који долази у сукоб не само с породицом – женом и сином – већ и с околином па и прихваћеним моралним нормама. Насупрот оваквог примерку тврдоглавог трговца, Иљоски поставља домишљаога Арсу бакалина који, желећи да спасе виноград од похлепног Теодоса, смишља интригу којом ће не само да задржи виноград, већ и да насамари Теодоса. Да би комад добио на занимљивости, Иљоски приказује и несрећну љубав Теодосовог сина Томчета и сироте девојке Стојанке, али ће се ова ометана љубав на крају лепо завршити. О овоме комаду, приликом његовог приказивања у Београду 1946. године у извођењу Македонског народног театра, критичар Јован Поповић дао је веома пластичну оцену: "... комад *Чорбаџи Теодос* писан је са реkvизитима многих 'комада

из народног живота с певањем' какви су се одржавали и на репертоарима београдских позоришта. У њему има доста наивности и по замисли, и по сценској обради, он је донекле старински, јер појаве из прошлости нису уобличене тако типично да и данас делују живо с позорнице – али је и београдска публика с интересовањем пратила заплет око надмено-осорног џирије Теодоса, чији се чорбаџијски углед најзад руши, те мора да попусти пред упорном љубављу свога сина и пред добронамерним подвалама добричине – шерета Арсена. Представа има чар новине, пре свега чар самог македонског језика и наговештава локалне боје”.

Управо се ова Поповићева оцена о комаду *Чорбаџи Теодос* може прихватити као релевантна, али је, такође, потребно нагласити да је овај комад Иљоског настао у време првих почетака конституисања македонске књижевности и драматургије и да, према томе, као и сваки други пионирски подухват, носи карактеристике почетништва али не у оној мери која би сметала и онемогућила извођење.

Драма *Млади синови* настала двадесет година после *Чорбаџи Теодоса* има и много веће претензије. У овој драми Иљоски хоће да представи неке битне дилеме конзервативног човека у време Другог светског рата, под окупацијом. Иљоски слика ситуацију где млади људи, партизани, заплашеном Костадину и његовом сину Милету остављају свог болесног друга на лечење и негу. Костадин, бојећи се одмазде окупатора, ипак прима партизана, јер се од тог тренутка његов млађи син Миле одлучује да преузме вођење домаћинства и једноставно примора оца да прихвати болесног борца. Када и Миле с опорављеним партизаном крене у одред, Костадин схвата да је једно време прошло и да почиње ново доба које нуди могућност за афирмацију свачијих вредности.

Ова драма Иљоског, уз све особине и преимућства које поседује драма с тезом, истовремено садржи и све недостатке примерене оваквој драматургији. Драма *Млади синови* обрађује, дакле, класично питање индивидуалног опредељења пред најбитнијим догађајима новије историје. Међутим, извешан схематизам у конструкцији фабуле допустио је Иљоском да само два лика добију пуну димензију, Костадин и Миле, док су све остале личности само назначене својим основним ставом, само онолико колико је по-

требно да би афирмисали тезу или се супротставили њеним носиоцима. Но, и поред овакве линеарности која искључује постојање паралелних драмских токова, ова драма Васила Иљоског садржи и низ особина од којих је једна изричито упућује на позорницу. Реч је о чињеници да је ова драма, у контексту тематике из НОБ, успешно прекинула до тада постојећу оријентацију црно-белог приказивања или априорног пристајања или непристајања на борбу, и да је у драматургију која се бави ратним догађајима унела акценте психолошког карактерисања јунака, као и антитетичко разматрање питања релевантних за човеково опредељење у преломним ситуацијама.

Уз драме Васила Иљоског објављен је и есеј *Драмско дело Васила Иљоског* др Наде Момировски. У кратком напису Момировска на импресионистички начин пише о драмском стваралаштву Иљоског не улазећи у помнију анализу његових драма. Дајући афирмативну оцену драматургији Васила Иљоског, Момировска утврђује да је овај аутор “представник фазе драма из народног живота, претеча и савременик касније књижевне еманципације драмског стваралаштва до које ће доћи у условима слободне и савремене македонске литературе, у полету и разграничењу стваралачког буђења које још увек траје”.

(1975)

Неуједначено

Алија Исаковић: *Крајносџи*

Свјетлост, Сарајево, 1984.

Алија Исаковић познат је читалачкој публици углавном као приповедач. Међутим, Исаковићева драма *То* пре петнаестак година означила је почетак стварања оригиналне телевизијске драме у Босни и Херцеговини; ова телевизијска драма послужила је Исаковићу као изазов за освајање другачијег књижевног рода – драмског – којим се аутор није одвећ приљежно бавио. Јер, осим приповедачке прозе, Алија Исаковић писао је и радио-драме које, услед сведености на реч, ипак пре припадају литерарном него драмском штиву.

После драме *То*, Исаковић је написао још две, *Генералијум* и *Краљевски судбени сџол*. Сва три драмска текста објављена су у књизи *Крајносџи* чијим је насловом сам писац означио укупан домет својих драма. Јер, може се констатовати да су све три драме писане различитим техникама, језиком и с различитим дометима. Другачије речено, Исаковић је доспео до литерарних крајности, како у техници драмског казивања, тако и у укупном исходишту својих текстова.

Писана за телевизијско приказивање, драма *То* садржи аутентично Исаковићево сведочење о мрачним странама човекове природе. Мотив крвне освете Исаковић користи као прилику да проникне у слојевитост осећања примитивног човека који слуги да зов осветољубивости не пружа задовољење, али који истовремено не успева да на бољи начин артикулише осећај обавезе. У овој драми Исаковић користи реалистички проседе, дијалози теку спонтано и прожети су сентенцама проистеклим из народне мудрости. Хармонију унутар драме квари литераризација, насилно уведена, преко ликова Старице и Старца, који као да су преузети из јонесковског принципа комедије апсурда. Па и уз ову мањкавост, драма *То* свакако је најзрелије Исаковићево остварење.

Генералијум је параболо о солдатима и њиховом мучитељу нареднику. Збивање ове папирнате драме смештено је у период између два рата, а потпомогнуто инсертима – аудитивним – који на документаран начин говоре о приликама у међуратној Југославији. Насупрот ироничном контексту који дворске церемоније приказује као ритуализовани апсурд, стоји већ много пута коришћен образац о сукобу војника и каплара, немоћних и донекле моћних који, сви заједно, представљају само топовску храну, односно мали и занемарљив улог у сложенијим играма. Исаковић описује сукоб пркосног војника и наредника и војников трагичан крај помоћу овешталих тривијалности, инсистирајући на привидном психолошком сукобу између потчињеног и надређеног, али не улазећи у мотивисаност њихових поступака. Исаковић драму води у подигнутом, патетичном тону у коме поетизације у реченицама још више подвлаче неодрживост и неаутентичност драмског казивања.

Краљевски судбени сџол је документарна драма о суђењу Алији Алијагићу, Родољубу Чолаковићу и Димитрију Лопандићу поводом атентата на министра Драшковића. Држећи се докумената, записника са суђења и друге грађе, Исаковић успева да релативно безболно доспе до краја драме; будући да драма оперише познатим историјским чињеницама, да су њени протагонисти довољно знани у историји радничког и револуционарног покрета, Исаковић се није трудио да судски процес обогати дубљим, рецимо психолошким, садржајем већ се задовољи фактографијом, при чему је изоставио процедуралне поступке у току суђења.

Књига драма неједнаких вредности представља нам Алију Исаковића као писца који се ипак само успут бави и драматургијом. Рецензент Цевад Карахасан у препоруци књиге сматра да је Исаковићева заслуга што је остварио срећан спој “драме апсурда и натурализма”, док Славко Шантић у предговору *Драматургија Алије Исаковића – изазов за сценско тумачење* углавном описује ваљаност Исаковићевих радио-драмских остварења.

(1985)

Умешности радио-драме

М. Јокић и З. Костић: *Анџолоџија српске радио-драме 1939–2004.*

Радио Београд, 2004.

Радио-драма као особени драмски жанр – за разлику од других драмских жанрова и врста – има јасну свест о своме пореклу и прегледну историју, како на нашем простору тако и у свету.

У повести Радио Београда, радио-драма заузима истакнуто место као чврсто уграђени програмски темељ укупног програма. Педесетих и шездесетих година радио-драма коју је неговао Радио Београд стекла је веома широку популарност међу слушаоцима и афирмацију у европским оквирима.

Развојем радиофоније и уопште техничко-технолошке базе радија, откривале су се и нове могућности коришћења звука и говора, тако да се и радио-драма окретала прихватању нових решења и потенцијала, напуштајући основно упориште које јој је пружала до шездесетих година неизбежна структура камерног наративног дискурса. Док се телевизијска драма седамдесетих постепено приближавала филмској слици, дотле је радио-драма ослонац налазила у експериментисању са звуком као и изазовима непатворене документарности.

Василије Поповић у предговору књиге *Радио и њив драма* објављене у Нолитовој едицији *Српска драма* 1987. године излаже ставовиште да је радио-драма имала значајно место и улогу у ослобађању књижевности од стеге идеологије. По Поповићу, пресудан је био литерарно-филозофски тон којим су писци задевали своја алегоријама прожета виђења послератне, идеолошким обрасцем обојене свакидашњице. Отуда се у Поповићевом избору налази укупно осам текстова високе литерарне вредности у којима је драмски израз у извесном смислу потиснут зарад књижевног приступа. Поповићев избор, у ствари, прва је антологија радио-драме код нас и отуда је сасвим разумљиво што се сваки хроничар радио-драме позива на Поповићеву књигу.

Мирослав Јокић и Звонимир Костић понудили су сасвим другачији концепт сагледавања радио-драме, настојећи да пруже нову валоризацију ове особене драмске врсте.

Али, Јокић и Костић не упуштају се у подробно објашњавање критеријума које су применили, нити пак настоје да на теоријском плану образложе понуђени избор. Приређивачи се задовољавају овлашним предговором из кога ваља пренети објашњење: “Антологичари су настојали да означе преломне тренутке који су радио-драму водили кроз различите уметничке правце, књижевне поступке, имагинативно коришћење речи и звука као основних конститутивних елемената дела, а кроз разна литерарна, тематска и формална опредељења аутора.” Приређивачи се, дакле, приклањају принципу по коме само дело довољно говори о својим својствима и квалитетима, односно, држе да ће читалац сам успети да открије токове и правце развоја радио-драме ослањајући се на само драмско штиво и сучељавајући га са својим познавањем естетике, поезике и, разуме се, историје радио-драме у нас.

Аутори антологије применили су још један особени приступ; реч је о увршћењу радио-драме за децу у овај избор. Драма за децу – па и радио-драма – све до појаве Антологије дечје драме приређивача Бранислава Крављанца 2000. године, третирана је као наменска драма која у исти мах треба да задовољи колико естетику толико и педагогију. Јокић и Костић не прихватају овакво традиционалистичко становиште и радио-драму за децу посматрају истом оптиком којом испитују радио драму за одрасле.

У *Антологији српске радио-драме* објављено је укупно 26 текстова; 16 припада категоријама драме за одрасле, а 10 радио-драми за децу.

Не оспоравајући труд приређивача ни њихову намеру да различитост радио-драмских форми прикажу на транспарентан и заснован начин, ипак морамо изразити недоумицу што у овоме избору нема драма истакнутих аутора као што су Александар Обреновић, Ђорђе Лебовић, Иван В. Лалић и Светозар Влајковић; ово изненађење је тим веће што су и Обреновић и Лебовић ствараоци чије су радио-драме вишеструко награђиване на међународним фестивалима радио-драме и превођене на многе светске језике. Такође,

нема ни драма Јована Христића и Миодрага Павловића које су педесетих година представљале право освежење у оквирима радио-драмског стваралаштва.

Јокић и Костић, међутим, откривају неке друге ауторе чије су радио-драме доиста репрезентативан узорак овога жанра. Текстови Деане Лесковар *Пријуси ме к себи*, *Милунка, ко Бога ће молим*, Моме Капора *Vox humana*, Зорана Поповића *Радио*, Звонимира Костића *Свиња* или Мирослава Поповића *Повраћак* репрезентативан су узорак радио-драме, као и остварења искусних драматичара Радомира Константиновића *Икаров лећ* и Миодрага Ђурђевића *Наше зоре лисћ*. На почетку избора налази се драма Николе Т. Ђурића *Ја господар, ја* из 1939. године

Међу децјим радио-драмама уз класике Душка Радовића и његовог *Гусарског калејана Цона Пилфокса* и Александра Поповића са делом *Љубав на први поглед*, ваља посебно издвојити штива Зорана Станојевића *Рођак Гло* и глумца Зорана Радмиловића *Баи Челик*.

Антологија српске радио-драме употпуњена је прегледним и исцрпним подацима о ауторима и њиховој фонографији у Драмској редакцији Радио Београда. А у поговору Јован Ђирилов закључује да “сада када смо у могућности да драме читамо као текст, уочавамо да је у већини случајева реч о делима правих литерарних вредности. Она се нуде поновном читању. А овом антологијом многе од њих постају класика”.

(2004)

Из друге руке

Џевад Карахасан: *Мисионари*

Свјетлост, Сарајево, 1989.

Џевад Карахасан, професор сарајевске Академије сценских умјетности, познатији је у театарској јавности као критичар и театролог него као драмски писац. Истину за вољу, пре четири године у Камерном театру 55 у Сарајеву играна је Карахасанова драма *Краљу ипак не свиђа се џлума*, али је била схваћена пре као излет театролога у драмску књижевност него као амбициозно списатељско опредељење. Показало се, ипак, да су Карахасанова настојања усмерена према ауторском драмском рукопису. Резултат пружа књига *Мисионари* у којој су објављене две нове Карахасанове драме: *Тамо је добро* и *Расји у ширину*.

Одмах ваља рећи да су оба драмска текста Џевада Карахасана неуспела. Реч је о драмама без аутентичног полазишта, без добро утемељених драмских ситуација и, коначно, без ваљаног дијалога.

У комаду *Тамо је добро* Карахасан по узору на Миодрага Жалицу непрекидно прожима гротескно осећање света с уситњеним реализмом. Фабула ове, по ауторовим речима, комедије, плете се око права младе Јелене да сама изабере супруга. У заосталој средини непосредно после рата, негде у паланци, Јелена очекује да према њој покажу љубав Бранко, командант места и Салих, активиста који се из великог града вратио у забит да би се, с једне стране измирио са оцем, а с друге да би своје немушто осећање наклоности према Јелени коначно реализовао. Сметње овој љубави су вишеструке и сталне. Али, Карахасан има потребу да осим о љубави говори и о другим темама које исказује на нивоу општих места. Тако се у драми појављују и особењаци – браћа Миле и Иле – који обожавају мртву мајку, затим Салихов отац Јусо који би требало да представља сублимацију народне мудрости и друга лица која успевају да оптерете драму обиљем реченица без смисла и значења.

Други, далеко гори комад Џевада Карахасана *Расџи* у *ширину* требало би да понуди општу метафору за стање безизлаза у коме се налази наше друштво. Карахасан се бави каријеризмом, прељубама, мистиком, као и веома присутном муслиманском породичном традицијом. Да би предочио множину намера, Карахасан у драму уводи низ ликова од којих је сваки заговорник једне тезе, па потом уместо драмских ситуација приређује часове спорења у којима јунаци бескрајно и бесомучно говоре а да при том не кажу ништа осим онога што су већ рекли у претходним сценама.

Драме Џевада Карахасана припадају групи текстова које пишу образовани и недаровити писци. Карахасан, као искусан театролог, уме да преузме обрасце појединих драмских матрица и да их стави у службу својој намери. Невоља је, међутим, у томе што је свака Карахасанова инспирација потекла из друге руке, из литературе антидраме и пратећих школа, при чему је извесно да је аутор овладао писменошћу и формом драмске грађе, али услед одсуства креативности његове су драме непродуктивне, јалове и излишне.

(1990)

Драме о самоуправљању

Казимир Кларић: *Рука руку мије*
Зрински, Чаковец, 1982.

Прозни и драмски писац Казимир Кларић познат је широкој телевизијској публици пре свега по играној серији *Пуном љаром* коју је пре две године приказала Телевизија Загреб, а затим и по драмама *Изјава*, *Самац* и *Крајка ноћ*. У књизи коју је објавио издавач из Чаковца, штампано је пет Кларићевих драма: *Изјава*, *Самац*, *Рука руку мије*, *Рушење* и *Труба*. Прва четири наслова представљају самосталне драме, док је текст драме *Труба*, у ствари, епизода из серије *Пуном љаром*.

Кларић представља особену појаву у хрватској и југословенској телевизијској драматургији, првенствено по тематском опредељењу. Кларић инсистира на социјалном миљеу урбане средине, а као могући микромодел друштва служи му живот у фабрици металске струке. Главна тема Кларићеве драматургије јесте самоуправљање, и ова тема, ма колико иначе широка и обухватна, код Кларића је сужена на само једну димензију – деформацију самоуправљања, односно злоупотребу самоуправних принципа од стране директора и техноменаџера у фабрици. Знајући да се телевизијско гледалиште непрекидно храни информацијама у којима значајан удео имају вести о привреди, а да гледаоци такође непрекидно трагају за животним садржајима и у другим сегментима програма како би препознали моделе понашања који су им релативно блиски, Кларић је уприличио образац за драмску фељтонистику која у великој мери одговара поменутиим захтевима једног дела телевизијског гледалишта. Код Кларића се преплићу животни детаљи из фабрике са стилизованим породичним ситуацијама, по принципу равноправног учешћа у драми. Писац слика фабричке раднике, махом из погона, и бирократску врхушку оличену у фабричком кадровику, директору и секретарици директора, доводећи их у клишетиране сукобе. Директори су демагози, каријеристи, скоројевићи и политиканти, док су радници углавном часни, исправни и правилно усмерени. Сукоби између администрације и радника настају око прагмати-

чних циљева текућег рада фабрике, или пак око поделе кредита за станове. Ту су сукоби заострени а узроци неспоразума објашњавају се поштовањем или непоштовањем самоуправних начела. Исти јунаци у породичним приликама, међутим, показују се без битнијих промена у понашању, бар када је реч о радницима, док се припадници руководеће фабричке гарнитуре у домаћој атмосфери приказују као примитивци, ждерице и интриганти. Уколико у драму уведе интелектуалца, Кларић одмах настоји да га прикаже или као лудог песника, или као хохштаплера који лови у мутном. Женски ликови су поједностављени, у духу традиционалистичке поделе на супруге-мајке и “оне друге” које на памети имају само један циљ: луксузан живот.

Кларић симплификује и вулгаризује противречности које се јављају као последице некомпетентности система самоуправљања, а не трага за њиховим узроцима. Кларићево становиште отуда нуди стереотипе, обиље општих места са сатиричним премисама виђеним пре много година у телевизијским серијама Радивоја Лоле Ђукића, нуди сатиру која се односи на све и ни на кога. Нешто је другачије интонирана драма *Изјава*, прва Кларићева изведена и вероватно најуспелија, која се бави дијагностицирањем опортунизма у редовима партијске организације и која показује какве су последице потхрањивања опортунистичког понашања.

Кларић поседује и неке одлике доброга сценаристе; пише лако, покаткад духовито, уме да организује секвенцу с више личности, а такође зна да вешто користи говор различитих друштвених група – од градског аргоа, преко конференцијашке фразеологије, до чистога говора у породици. Кларић, дакле, пише лако и јасно, управо онако како то од њега захтева жанр телевизијског фељтона. Што се, пак, уметничких домета ове драматургије тиче, ваља рећи да су они спорни и да углавном зависе од редитељског приступа. Спретан и маштовит редитељ једнодимензионалност Кларићевих јунака представиће с нијансом иронијског отклона којом ће амортизовати списатељеву одвећ наглашену тезу. Бранко Иванда и Марио Фанели до сада су успевали да тим приступом обележе Кларићеве драме.

(1983)

Писац моралиста

Душан Ковачевић: *Драме*
Бигз, Београд, 1983.

Присутан већ десетак година на нашим сценама, Душан Ковачевић остварио је дело снажног личног израза. Неке Ковачевићеве драме, као што су *Марјонци џрче њочасни круж* и *Радован III* и после десет година наилазе на неподељено одобравање публике у Атељеу 212, улазећи на тај начин у ред најдуговечнијих представа у нас, а пружајући и посредан одговор на питање шта публику данас у позоришту интересује. И мада је комедиографски жанр увек бивао популарнији и прихваћенији од драме или трагедије, комедије Душана Ковачевића садрже, поред хуморног приступа савременој тематици, и низ других карактеристика с којих се издвајају из хумористичко-забављачке продукције и улазе у редак низ бритке сатире која интелигентно и беспштедно говори о нашем данашњем животу.

У књизи су објављене четири комедије: *Марјонци џрче њочасни круж*, *Радован III*, *Сабирни ценџар* и *Балкански шџијун*.

Ковачевић није до сада био у посебној наклоности критике, али за разлику од других савремених комедиографа, није одвећ ни био оспораван. Извесно је да осим приказа премијерног извођења појединих драма, о Ковачевићевој драматургији нема целовитије анализе. У овим освртима критичари су тачно уочили да је једна од незаобилазних чињеница у Ковачевићевој драматургији сликање менталитета, нарави нашег патријархалног човека који је управо доспео из села у град, прихватио нове обичаје, али и задржао своју примитивну свест којом суди о животним садржајима које не разуме. Подвлачење ове околности у Ковачевићевим комедијама, или трагикомедијама, довело је до прилично поједностављеног и једностраног одгонетања Ковачевићевог драмског света и усмерило пажњу гледалаца ка површинским слојевима који се налазе у комедијама. Томе тумачењу допринео је и Ковачевићев дар да од баналности начини језички каламбур, да у тривијалној језичкој конструкцији пронађе могућност још једног обрта, свакако нео-

чекиваног, којим аутор неутралише полазну позицију и језичким богатством заводи гледаоца на успутни, мање значајан ток излагања. Чини се, међутим, да је овај “ефекат зачудности”, да употребимо Брехтов термин и применимо га на раван Ковачевићеве драматургије, мање значајан за обликовање целине Ковачевићевог погледа на свет, јер је језик само једно од средстава којима се писац користи у онеобичавању свакодневних, препознатљивих ситуација које доводи до апсурда, приказујући њихову алогичност која је утемељена на реалистичким претпоставкама. Реч је, дакле, о до сада мање израженим излучивањима Ковачевићеве идеје која је, по правилу тако драгом театру, бивала затрпана позоришним параферналијама, посредована редитељевим учешћем у обликовању ауторовог става, као и шљокицама и импровизацијама које се неизбежно везују за имена појединих глумаца који тумаче Ковачевићеве јунаке, шмиром и игром на ефекат. Ковачевић је, сада можемо бити у то уверени, писац сложенијих захвата, аутор који позива на уочавање архетипских ситуација у нашој данашњици.

У комедијама објављеним у овој књизи, Ковачевић се легитимише као писац који је превазишао театарску схоластику и који поседује целовит поглед на свет. Ковачевић, по методу узорка, показује механизам којим се од људи стварају монструми, чудовишта која делају вођена или инстинктом или фашистoidном идејом, као и свет затворен у оквирима ограничења која је сам себи наметнуо; тај свет има вулгаризовану идеологију, подложен је потрошачком менталитету и утицају масовних медија, а као једину вредност – аутентичну или пак баштињену – поседује традиционалистички морал. Ковачевић показује како се у људима акумулише примордијално зло, како свест потпада под дејство ирационалних порива који одређују судбину и понашање драмских јунака без могућности корекције или опозива. Ако се, како вели Бранко Бошњак, у савременој хрватској драматургији може говорити о нервозном, хистеричном јунаку, онда се после Душана Ковачевића може рећи да у српској драматургији стоји чврсто уведен и утемељен опасни и опаки примитивни јунак који, зарад идеје којој служи, разара чак и један чврсто постављен и детаљно образложен традиционалистички свет из кога је као личност и произишао. Тај негативни драмски нуклеус ипак није самородан, има га у Стерије (Алекса и Мита у *Лажу и њаралажу*) и у Нушића

(Агатон у *Ожалошћеној породици*, галерија ликова у *Покојнику*), па се Ковачевићеви Радовани, Топаловићи и Чворовићи легитимишу као настављачи, као коленовићи који преузимају и даље развијају језгро негативног, проблематичног и несрећног делања, доводећи га, као и свој статус, до апсурда, али не умањујући његову погубност и прожетост злом. Душан Ковачевић је, логично следи, писац моралиста који до размишљања о угрожавању моралних норми долази посредним, обилазним путем, преко мултипликовања основне ситуације, преко њеног увећања до гротескних размера које превазилазе могућности рационалног објашњења и исказују се као малигне околности којих, без увећања, иначе не бисмо били свесни. Другим речима, Ковачевић указује на постојање латентних, у нама дубоко похрањених жаришта зла, невоља, накарадног мишљења, која се активирају у одређеним, по драму али и јунаке судбоносним тренуцима. Тада ступа у дејство метод онеобичавања, увећања, апсурдног махнитања, или како би Брехт рекао “потуђења”, где нам писац сугерише да застанемо, размислимо о проблему и покушамо да га разумемо. Па ако је појам “потуђења” одвећ јак и асоцира на Брехтову теорију епског театра, у сваком случају може се за дефинисање Ковачевићевих драмских ситуација применити појам “зачудности” или “онеобичавања”. Зачудност, дакле, наводи на помисао опирања постојећем регуларном поретку реда и односа у друштву. Тај се ред зна, почива на рутинском опхођењу, поштују се обичаји; учитељи, на пример, подучавају децу; жене, на пример, рађају; мртве, на пример, сахрањују. Све тече стандардним током. Међутим, у Ковачевићевим драмама/комедијама, сви су односи поремећени и обични догађаји стичу замућеност. Георгина је, рецимо, трудна годинама, мртви професор Михаило Павловић васкрсава, Радован лако скаче с дванаестог спрата и остаје неповређен, учитељи дижу револуцију у србијанском селу инспирисани другоразредном анархистичком литературом; живот, резимирајмо, тече редовним, очекиваним путем, али онда се њихов ток или драстично извитоперава или доводи до апсурда. Писац упира прстом у проблем и без саосећања с губитницима, показује нам последице поремећених односа у микрокосмосу.

Тај микрокосмос је код Ковачевића породица. Све Ковачевићеве драме, изузев *Лимунације*, лоциране су у породици. Породица је основни организам друштва, кроз њу се преламају сви

интереси, токови, сукоби и развој друштва, у њој се зачињу прве побуне против ауторитета и патријархалне власти главе породице, у њој се, такође, конституишу нове снаге које преузимају старешинство у групи; у породици, најзад, доживљавају се и прва радовања, лудовања, човек се у њој до краја открива, разголићује и показује право лице. У породици се нивелишу односи, неспоразуми, свађе и ратови, да би се пред лице света изишло без икаквих хипотека и лошега гласа. Из породице се полази у освајање великога света, а пораженима у томе настојању утеху и азил пружа само породица. Каква је таква је, за посувраћене и избачене из колосека сасвим је пријемчива и прихватљива. Код Ковачевића је породица основно тле драме, а драмски јунаци без упоришта у породици не би били оно што јесу; шта би Топаловићи једни без других, шта Радован без својих, где је могућно испољавање опседнутости Илије Чворовића ако не на породичним састанцима?

Ковачевић је суров писац зато што воли људе. Његове комедије нису поучителне у непосредном односу и немају намеру да доцирају попут досадног учитеља. Ковачевић поучава шокантним решењима, онеобичавањем стереотипа, увећањем или пак атомизовањем зачудне ситуације. Ковачевић брутално удара песницом у чело, жели да шокира, онерасположи с предумишљајем, како би читаоца/гледаоца покренуо из слатког дремежа изазваног лагодним животом, конформизмом, а васпитаваног и образованог на традицији и одјецима чаршијског јавног мњења. Ковачевићеве јунаци су покренути на делање опсесијом којој су корени мање у менталитету, а више у друштвеним околностима, вели писац *Позговора* Филип Давид, и ова је оцена о Ковачевићевим драмама тачна. Те друштвене околности Ковачевић нам подноси на увид, али драстично, претерујући, показујући ограниченост, скоројевићство, опскурност, надобудност и претенциозност као наше неизбежне и неразлучиве особине, као наслеђе којег се не само не можемо већ и не желимо лишити. То негативно наслеђе негујемо, подржавамо и развијамо, на њему градиво одбранбени механизам према развоју цивилизације, на њему стварамо пројекције будућих подухвата и на њему васпитавамо нове генерације, генетски им саћајујући све проблематичне константе те и такве баштине. Писац моралиста Душан Ковачевић свесно се залаже за укидање оваквог

друштвеног наслеђа. А смех који писац изазива има горак и опор укус, мада је грохотан и незауостављив.

У Ковачевићевој драмској техници уочава се лакоћа којом писац уобличава ситуацију и исписује дијалоге. Сиже комедија је компонован од ситуација које поседују ваљану мотивацију и којима се развојни лук подиже до високог замаха. Једини упитник може да се стави над тзв. “позитивне ликове” који – будући да су уопштени, јер је добро као такво, као појмовна категорија, опште – остају без карактеристика које би подробније дефинисале њихову функционалност. Тај мањак индивидуалних црта такође спада у домаћу драмску традицију, па зато не треба од Ковачевића тражити да напише савршену драму. Ковачевић не тражи да се људи поправе, већ жели да нас упозори како и без нас на свету већ има довољно посувраћених и поремећених, те да стога ваља да се уздржимо од испољавања тих проблематичних делова своје личности. Не морате се поправљати, као да поручује писац, али се и не кварите више!

(1984)

Зайис о Душану Ковачевићу

Протекле две деценије, када је реч о драми у Срба, биле су обележене комедијама двојице писаца: Александра Поповића и Душана Ковачевића.

Специфичности Ковачевићевог списатељског поступка добиле су своју сценску верификацију на бројним позорницама; последњих година и у иностранству. Тај податак потврђује тезу да је Ковачевић писац универзалних истина о човеку, али одмах ваља рећи да те истине нису збир општих места. Душан Ковачевић, дакле, онеобичавајући животне појаве уочава њихову апсурдност; списатељ супротставља своје драмске јунаке уобичајеном поретку реда и односа у друштву. Отпор започиње дискретно, наизглед сасвим логично и оправдано. А затим, нараста попут бујице и преводи све оно што нам се учинило логичним и примереним у апсурд који превазилази могућност разумевања драмских јунака. Сви Ковачевићеви носиоци разорне клице отпора поретку ствари и односа у свету, Чворовићи, Радовани, Топаловићи, као битно обележје свога делања и парадоксалних одлука које доноси, поседују логику маничног човека; образложење Чворовићевог подухвата, на пример, са становишта његове претпоставке да је несрећни кројач шпијун, сасвим је одрживо и убедљиво. Али, оно је, како знамо, неистинито и неодрживо с позиције објективне истине или објективног сазнања. Чворовић је улетео у замку коју обично називамо софизмом; на основу задатих премиса извукао је погрешан суд.

Где потенцијал парадокса, уочен у понашању Илије Чворовића, прераста у огроман апсурд? Где се, другачије речено, маничност претвара у колективну манијакалност?

Тај преображај дешава се онога тренутка када у Илијину причу поверују његова жена и брат. Када се лична, приватна Илијина претпоставка преобрати у колективну идеју. Тада више није потребан било какав доказ, јер аргумент за оптужбу кројача је Или-

јина реч. Колективна хистерија претходи колективној агресији. После мноштва недоказаних и недоказивих оптужби, докази се не траже. У нашем историјском памћењу постоји, нажалост, искуство које потврђује напред речено правило.

У драмским текстовима Душана Ковачевића постоји једна особеност, коју, чини се, критичари до сада нису у довољној мери истражили. То је ироничан однос писца према конформизму гледалаца. Да бисмо могли да се одредимо према овоме Ковачевићевом принципу, морамо претходно да установимо да принцип конформизма погодује маловарошанима, паланачком менталитету, чаршији. Ковачевићева иронија, а каткад и сарказам, изричу се у дијалогским сегментима који, потом, могу да постану нека врста пословице, крилатице или пароле која приања уз свест гледалаца.

По тој особини, Ковачевић је ближи меланхоличном Стерији него насмејаном Нушићу. У Стеријиној комедиографији откривамо да значења почивају на анализи карактера. Код Душана Ковачевића значења, као и у Стерије, налазе се у равни карактера драмских јунака, али, за разлику од Стерије, Ковачевић не осећа потребу да наступа са становишта просветитељства. Можда је, саобразно времену у коме живимо, Ковачевић дубоко свестан чињенице да је писац немоћан да поправља свет. Ако писац, комедиограф пре свега, и може нешто да учини, то је да повремено завапи свету: Немој се поправљати! Свако поправљање довешће до још горе ситуације.

(1995)

Морални императив

Жарко Команин: *Изабране драме*
Бигз, Београд, 1989.

Жарко Команин (1935), познат иначе као романсијер, аутор је и неколико драма приказиваних на многим сценама у Југославији. У књизи *Изабране драме* Команин је објавио три драмска текста: *Пророк*, *Пелиново* и *Огњишће*. Овим драмама Команин се представио као писац изразитог и несвакидашњег приступа политичким темама.

Политика као човекова судбина и идеологија као катализатор политичког искуства, формално на различите начине али увек неизбежно, стоје у основи Команинових драма. Политика, како вели Миленко Мисаиловић, писац инструктивног есеја о драматургији Жарка Команина, јавља се као трагична сила. Политика је, другачије речено, морални императив делања драмских јунака, али истовремено и кобна заблуда којом исти јунаци бивају доведени до трагичног разрешења.

Драма *Пророк*, премда се у тлоцрту заснива на апокрифној теми Мојсијевог превођења израиљског народа у обећану земљу, у ствари слика слом илузија којима је вођа обмањивао свој народ током четири деценије дугог егзодуса преко пустиње. Обећававши народу “мед и млеко”, благостање на земљи, вођа Мојсије, на прагу обећане земље, треба да порекне сопствена обећања. Снага илузије коју је сам посејао, јача је од чињеница, те Мојсија прождире сопствена обмана, што, дакако, не пружа утеху обмањиваном и заведеном народу.

У драми *Пелиново* Команин налази сложене прилике у једном горштачком селу после Другог светског рата. Трагични јунак драме, Горчин Бездановић, секретар месног актива партије, улаже сву своју енергију и веру у оснивање земљорадничких задруга, разуме се, по директиви партије, при чему слама отпоре мештана не презајући ни од драстичних подухвата – убиства рођеног брата. Када се промени политички курс и дође до расформирања задруга,

када се велики занос прикаже у својој ироничној димензији, велика идеја општег припадања колективу преобликује се у гротеску која показује релативност сваке догме.

У драми *Огњишће* Команин се бави античком темом Антиго-нине оданости мртвој браћи, без обзира на то на којој су страни погинули. Али, код Команина је јунакиња Јована доведена у ситуацију да се супротстави не само закону већ и обичајном праву, те је њена трагична судбина неразрешива, јер и сама Јована схвата да људска свест не може да опрости издајнику домовине. Ту више није у питању политика као негација личног избора, индивидуалног хтења, већ политика као афирмација моралног става целог друштва који се мора поштовати јер је легитиман и неоспоран. Јована се, дакле, налази у процепу између сестринске љубави и етичких начела у које и сама верује.

Драме Жарка Команина изоштриле су проблем политичког прагматизма, предочавајући нам да до неразрешивих сукоба у човековој свести долази услед трајног спора дневне праксе и њених оруђа, и прокламованих идеала који су тешко освојиви без употребе свих, па и оних нечасних средстава политичке борбе. У средишту ове противречне ситуације налази се човек који је увек губитник, јер ако посегне за идеалом посрнуће на замкама праксе, ако се, пак, бави праксом остаће му идеали заувек недоследни.

Дилеме које носе драме Жарка Команина, без обзира на време у коме су лоциране, припадају кругу питања проистеклих из садашњег тренутка јер их је створило искуство савремене историје. Отуда Команинове драме сведоче о својствима нашег времена и наших прилика на начин који је у складу с високим моралним начелима.

(1989)

Годо као оличење зла

Жарко Команин: *Годо је дошао њо своје*
Српска књижевна задруга, Београд, 2002.

Књижевник Жарко Команин, аутор више драма и романа (драме: *Пророк, Огњишће, Пелиново*, романи *Колијевка, Косијанићи, Провалије, Пресвујина година, Господ над војскама*), написао је своју верзију знаменитог Годоа. Сам Команин вели да је четврти у низу писаца који на сцену зазивају Годоа; први је Балзак у драми *Меркаде* најављивао Годоа који својим богатством треба да спасе Меркадеа. Тај Годо се не појављује, али његов новац мења Меркадеову судбину. Потом Бекет на сцену доводи Владимира и Естрада који чекају Годоа. Да ли је Бекетов Годо Бог кога изнова ваља упознати или је он само поверилац (а можда и некакав дужник) двојице клошара, да ли је тајанствени Годо усрећитељ човечанства или мистична фигура у чијем се чекању обезличије људски род? Бекетов Годо наводи нас на потребу да поставимо низ питања о човеку и његовој моћи и немоћи да дефинише себе и своју егзистенцију.

После Бекета, Миодраг Булатовић исписује свога Годоа; Булатовићев јунак је конкретизован, појављује се на сцени, сав побелео од брашна. Булатовићев Годо је пекар који, као Христос, жели да нахрани свет и који, такође као Христос, бива исмејан од фарисеја. Овај Годо не поседује метафизичку вертикалу, али има душу и сценичност, порекло и припадништво, поглед на свет и дефинисан начин мишљења.

А какав је Команинов Годо?

Код Жарка Команина Годо је биће ригидног приступа животу. Тај Годо је већ с ону страну морала и свих етичких начела. Он је трговац оружјем, нека врста Антихриста који људима узима све: веру, наду, будућност, али и материјалне вредности, да би им, напokon, узео и животе. Команинов јунак је резолутан и прагматичан, њега не море метафизичке мисли нити стрепи због својих злочина, јер у свету у коме нема Бога све је дозвољено – да

парафразирамо Достојевског – а када је све допуштено, онда нема дна људском паду, нити граница неподопштинама.

Годоова аморалност, ипак, има једну слабу тачку – додуше привремено – на којој га можемо, бар донекле, разумети. Он се, наиме, заљубљује у Јулију – испрошену за Александра – али његова љубав саздана је од исте суровости од које и његова моћ у трговини оружјем, тако да ће и нежна Јулија (Команинова паралела са Шекспировом јунакињом) бити Годоова жртва, последња у низу. А после те жртве која је симбол невиности, безазлености и чистоте, свет неће постојати.

Команин је писац моралиста. Његово гађење над универзалним неморалом је опомињуће. Писац дубоко верује у хуманистичка начела и драма *Годо је дошао њо своје* представља, у ствари, опомену па и крик протеста против дехуманизације људског друштва.

Импресиван поговор – есеј о Бекетовом и Команиновом Году написао је Мухарем Первић, разматрајући проблем годовштине на више планова, од филозофског до етичког и од литерарног до психолошког.

(2003)

Удвојени Лаза Костић

Берислав Косиер: *Лаза Костић њоеџа*
Прометеј, Нови Сад, 1991.

Ових дана навршило се 150. година од рођења песника Лазе Костића. Поводом годишњице рођења великог књижевника, Берислав Косиер, романијер и угледни писац радио-драма, написао је комад *Лаза Костић њоеџа* чији је поднаслов *Балканско смехожално њозорје у осам слика са њроложом*.

Косиерова драма, као и неке друге које су се настојале да прикажу Костићев буран живот а од којих се ваља подсетити текстова Велимира Лукића *Santa Maria della Salute* и Миодрага Ђурђевића *Суђење Лази Костићу*, узела је у обзир чињенице Костићевог живота, његову литературу и сећања Костићевих савременика и сведока његових разноврсних активности, и од свеколике грађе начинила причу о трагичном усуду генијалног песника. Косиер је применио композициони принцип хронолошког навођења релевантних података из Костићеве биографије, али је лик самога Костића удвојио, тако да се све време Лаза Костић појављује као *homo duplex*. Један од њих који је закриљен докторском титулом и тежи за чашћу, угледом и достојанством, представља лик човека дубоко урођеног у своје време, обузетог политичком активношћу, али и непрекидно принуђеног на живот условљен компромисима. Други, песник, начињен је по узору на романтичног занесењака поету, склоног сваковрсном претеривању, а његов начин мишљења по свему је произишао из романтичарских заноса и њему прикладне екстатичности. Ликови двојице Костића се, дакле, допуњавају и прожимају; овим поступком писац Косиер је желео да рашчлани модел уклетог песника на два пола, разуме се, међусобно супротстављена. Преостали ликови Косиерове драме су делом аутентични (Змај Јова, књаз Никола и духовник Вићентије), делом збирни (Шаптач, Критик, Побратим), док су посебно – као приказе – дате две жене, Јулијана Паланачка и Ленка Дунђерска.

Проблем с драмама овога типа, које поседују биографске елементе и релативно прочишћену документарну грађу, налази се у

дозирању података, њиховој валидној употреби у сужеу комада, и најзад, у тегобном превођењу документа у уметнички исказ. Косиер је, знајући за тешкоће, одлучио да извесне делове Костићевог животописа преприча путем сажимања; тако је аутор сва оспоравања која је Костић доживљавао као писац од стране критичара ставио у уста личности Критика, као што је и аутентичне ликове Костићевих пријатеља (Матавуља, Мише Димитријевића, Руварца) сместио у обличје Побратима. Ако су неки догађаји из Костићевог узвитланог живота довољно познати читалачкој, па ваља претпоставити и позоришној публици, ако су сентименталне Костићеве везе знане и ђацима, поставља се питање зашто Берислав Косиер није ове чињенице превео с подручја информација на ниво драмског набоја. Одговор на ово питање налазе се, вероватно, у списатељевој жељи да истражи целокупну Костићеву биографију, због чега је морао да економише с подацима; чини се, међутим, да прави драмски потенцијал лежи управо у Костићевим љубавним јадима, с једне, и у његовој идеалистичкој метафизици као филозофски недореченом систему којим је Костић прожео свој живот, с друге стране. Косиер, међутим, није показао жељу да се дубље позабави овим, темељним Костићевим усудима. Косиеров је приступ коректан, илустративан, у појединим решењима потчињен театарској стилизацији, и информативан. Могућним редитељским тумачењем вероватно би се нивелисала сувишна театрализација и начинила представа која би истакла особеност извансеријског песника Лазе Костића.

(1991)

Прошлост и савременост

Звонимир Костић: *Ајосџоли и друге драме*
Српска књижевна задруга, 1990.

Песник, романијер и есејиста Звонимир Костић стекао је међународни углед радио-драмским текстовима. У српској књижевности Костић се јавио, како то обично бива, за време студија и то песмама. Песме објављиване по студентској и књижевној периодици најавиле су песника који ослонац налази у завичајним темама, али то чини на свеж и модеран начин. У свеколиком Костићевом стваралаштву ваља истаћи књигу есеја *Архаично и модерно* у којој је разматрао токове савременог српског песништва у светлости традиционалног песничког исказа. Најзад, романом *Доњи свейлови* Костић је отворио и просторе литературе коју обично називамо научном фантастиком, премда је овај појам довољно неодређен па отуда допушта да се под њега, као под заједнички именоватељ, сврстају књижевна дела сасвим диспаратних усмерења.

Извесно је, дакле, да је Звонимир Костић појава у српској књижевности која заслужује пуну пажњу својим песничким, прозним и есејистичким штивима. Али, тек се драмским делом Звонимир Костић јавља као писац с програмом и естетичким упориштем које је засновано и у великој мери остварено у досадашњим драмским текстовима које је Костић писао за радио, позориште и телевизију.

Књига *Ајосџоли и друге драме* садржи шест драма, пет писаних за радио и једну за позориште.

У драмама Звонимира Костића могу се дефинисати два основна тематско-мотивска круга. Први је усмерен ка националној или митској прошлости, док је други окренут бизарним темама наше свакодневице. Када је реч о стваралачком поступку, у Костићевој драматургији налазимо два основна прилаза – реалистичку стилизацију и документаристички приступ.

У књизи *Ајосџол и друге драме* три драме баве се разлагањем националне историје (*Ајосџол*, *Лазар велики кнез* и *Јефимија*),

док друге три припадају искуству новијих времена (*Суд*, *Свиња* и *Од једне до друге звезде рејатице*).

Национална и митска прошлост дају Костићу могућност да се упусти или у интелектуални диспут о праву човека на излагање сопственог става (*Ајосџол*) или да понуди своју варијацију на трагичне тренутке из српске историје, на Косовску битку и њене последице.

Када је реч о темама везаним за савремени живот, где ову одредницу ваља схватити у њеном ширем обиму, Костић показује спремност да се суочи с егзистенцијалним стањима човека притиснутог невољом, животном или метафизичком, свеједно.

Од историјских драма, две су писане за радио, *Ајосџол* и *Јефимија*, док је *Лазар велики кнез* написан за позоришно извођење. Из разлике у медијима за који су драме стваране, произишле су и разлике у драматуршком поступку. *Лазар велики кнез* је драма која се бави историјским миљеом, при чему ваља нагласити околност да је Костић равноправно користио еписко наслеђе као и скромну историјску грађу о Косовском боју. Драма поседује свечани тон, примерен теми која се дубоко тиче српског националног бића. Писана је фрагментарном техником, са брзим променама места радње, с знацима које имају упориште у питањима политичког прагматизма, али и с пристајањем на традиционалистички концепт избора Лазаревог чина, пристајања на царство небеско. Костић, дакле, не ремети у јавности и националном сећању успостављени мит, већ настоји да, у границама које му он пружа, успостави драмски организам који поставља питања о политичкој мудрости и опстанку народа. Костић та питања разрешава у складу с идејом о фатализму којим је у одређеној историјској ситуацији прожет српски национални дух. Отуда писац с пуно оправдања прихвата митско наслеђе и налази му нова упоришта. С истога полазишта Костић је компоновао и драму *Јефимија* која по формалним карактеристикама наликује ораторијуму. *Јефимија* је, отуда, сложени музичко-говорни драмски монолог који сетно, с примесама горчине и резигнације истражује трагичну ситуацију у којој се нашло и подручје српскога живља и личну судбину Јефимије, монахиње а пре тога супруга деспота Угљеше.

Драма *Ајосџол* спада у ред штива који у темељу садрже једно од нерешивих питања односа практичне политике и виших начела

слободе човековог опредељења. Богумилски испушеник супротставља се прокламованој државној религији и стога је осуђен на казну. Налазећи се пред избором који му нуди октроисана слобода, и прихватањем смрти као казне за слободно изражено мишљење, овај ће апостол нове вере, после колебања, одабрати пут смрти потврђујући тиме истину да се човекова мисао не може осудити.

Друге три драме, везане за нама ближа времена, такође се баве неким основним односно архетипским ситуацијама. У драми *Суд Костић* организује суђење Богу. Реч је о суђењу у изолованој друштвеној заједници коју чине Јевреји у концентрационом логору. Ово суђење, које представља парафразу на библијскога Јова, разуме се, не може да разреши трагичну ситуацију у којој се налазе сужњи, али може да отвори начелну расправу на тему има ли Бог право да безразложно кажњава своје вернике. Драма *Свиња* вероватно је наизвођенији Костићев текст. У њој аутор приказује кулминацију терора коју отац спроводи над сином, услед чега долази до злочина. Најзад, у драми *Од једне до друге звезде рејатице* писац бележи аутентично сведочење старца из источне Србије, који сажимајући догађаје из свог дугог живота, указује на једноставност и дубину исконске животне мудрости сељака који је преко леђа претурио два рата, али и друге животне недаће.

У Костићевом списатељском поступку уочава се двојаки израз, стилизовано-реалистички и документаристички. У оба случаја, реч је о поступку који драми обезбеђује најбољу проходност до идеје дела. Подједнако добро владајући с обе основне драмске технике, Костић је у овде објављеним драмама, али у онима другим којих у књизи нема а од којих би ваљало истаћи телевизијску драму *Најлејша соба*, остварио драмске ситуације и призоре изузетне убедљивости и снаге. Посматране са становишта естетике радио-драме, Костићева штива представљају особене вредности српске драматургије, што је хонорисано наградама на југословенским и међународним фестивалима радио-драме, 1979. и 1986. године.

(1991)

Склад намере и остварења

Звонимир Костић: *Изабране радио драме*
Радио-Телевизија Србије, Београд, 2005.

Песник, прозни писац и есејиста, Звонимир Костић, међународну репутацију стекао је као аутор радио-драма. Његов опус посвећен радиодрамском стваралаштву за сада броји 134. јединице, чиме су обухваћене оригиналне радио-драме, адаптације и драматизације начињене за драмски програм Радио Београда. Дrame су му превођене на енглески, немачки, пољски, мађарски, француски, шведски, румунски, чешки, фински, кинески, шпански, словеначки, македонски и русински језик.

У књизи *Изабране радио драме* објављено је једанаест драмских текстова по избору аутора, с поговором Данила Николића,

У овоме избору истичу се два драмска текста: *Свиња* и *Од једне до друге звезде рејатице*, као и штиво за децу *Змај у њодруму*.

Драма *Свиња* репрезентативно је Костићево дело, и спада у сам врх југословенског и српског радиодрамског стваралаштва. У овој драми Костић слика посувраћену свест жртве која, кињена годинама, постаје убица. Кроз свест невољника пролази гротескни низ примитивних и острашћених, обесних и јаросних ликова који творе колоплет сподоба из чијег круга жртви нема излаза. Елиптичним дијалогом Костић успева да наслика судбину тлаченог и понижаваног сина и његов вапај за разумевањем и ослобођењем од зла. Излаз не постоји, вели Костић, барем не док је свет такав какав је. Излаз за немоћног сина налази се с ону страну ума, у пределима где су све вредности поништене.

У драми *Од једне до друге звезде рејатице* писац нам нуди причу о човеку и његовом трпљењу. Тај животни круг симболично је означен појавом комете која обилази земљину куглу у правилним временским размацима, довољним да се човек роди, проживи тегобни живот и ишчезне.

Змај у њодруму је дело писано за децу; у овој драми Звонимир Костић описује авантуристичке склоности дечака Михајла које

проистичу из његове маште. Михајло и змај у Костићевом драмолету успостављају принципе игре на путовању и у складу с обрасцима жанра испуњавају дечју потребу за истраживањем и откривањем непознатог.

Звонимир Костић је аутор који умешно налази равнотежу између чињеница сурове реалности и стилизованог исказа о њима. Иако у његовим драмама можемо препознати два основна полазишта – документаристичко и стилизовано – са сигурношћу можемо закључити да Костић оба обрасца користи као метод а не као поетику. Његова радиодрамска поетика почива на трагању за смислом човековог делања, или шире посматрано, на човековом настојању да делом оправда своје постојање. Сукоб са животним недаћама, неразумевањем средине, дакле, с објективним и субјективним пројекцијама судбине увек, по Костићу, доводи до резултате у којој је појединац поражен, колико силама немерљивим које одређују животе споља, толико и аутодеструкцијом која је у човеку трајно присутна.

Звонимир Костић је не само добар писац драмских дијалога и творац целовитих драмских ситуација; овај аутор је поуздани познавалац језика и његових могућности. У Костићевим драмама, отуда, постоји склад између намере и остварења, а његова најбоља радио-драмска дела увек имају чврсто упориште у аутентичној лексици.

За сваку похвалу је подршка коју је, објављујући ову књигу, Радио Телевизија Србије пружила једном од својих најистакнутијих стваралаца.

(2005)

Прва Антологија српске драме за децу

Бранислав Крављанац: *Антологија српске драме за децу*
Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2001.

Бранислав Крављанац, познати позоришни стваралац за децу (редитељ и драматург), начинио је до сада једину антологију српске драме за децу, настојећи да у овој позоришној области истражи путеве којима се кретала и начине на које се развијала ова колико позоришна толико и књижевна делатност која у себи увек поседује и одређену дозу наменске, односно педагошке задатости.

По Крављанцу, прва драма за децу у Срба написана је између 1813. и 1825. године; реч је о комаду *Добродетелни дервиш или Звекетуша каја* Јоакима Вујића и од тог доба драмска књижевност за децу имала је четири развојне фазе. Прва је трајала од Вујићеве драме па до 1903. године, до појаве Нушићеве једночинке *Наша деца I*; друга фаза траје до 1941. године, трећа од 1944. до 1994, а четврта је започета 1994. и траје до данас.

Аутор је, осим споменутих, у свој антологичарски избор уврстио следеће драме: *Волшебни маџарац* Јована Стерије Поповића, *Несрећна Кафина* Јована Јовановића Змаја, *Биберче* Љубише Ђокића, *Бајка о цару и њасици* Бошка Трифуновића, *Пејелуџа* Александра Поповића, *Звезда Фифи* Драгана Лукића, *На слово, на слово* Душана Радовића, *Чудесни виноград* Стевана Пешића и *Мачор у чизмама* Игора Бојовића.

У исцрпном *Предговору* Бранислав Крављанац пружа историјски преглед развоја драме за децу у нас, а такође настоји да дефинише естетичке параметре и критеријуме на којима је засновао своју *Антологију*.

Пада у очи податак да је Крављанац дао знатно већи простор делима насталим после Другог светског рата; седам драма насталих у овом периоду, у ствари, представља двотрећинску већину у Антологији и сведочи о интензивном развоју позоришта за децу и, аналогно томе, и драмске књижевности за децу. Приређивач сматра да се савремена драма за децу развијала у жанру бајке која је

следила три основна тока: романтични, комични и иронични. Излажући основне карактеристике развоја савремене драме за децу, Крављанац посебно истиче значај афирмације луткарских позоришта и, разуме се, дела писана за ову врсту театра, оправдано закључујући да постоји велика сродност текстова и узајамност игре луткарског и живог позоришта у односу на заједнички задатак који треба да обаве.

Сам антологичар жали што, због ограниченог простора, није у избор могао да уврсти драме *Наша деца II* и *III* Бранислава Нушића, *Пејелуџа* Живојина Вукадиновића, *Све, све, али занат* Драгутина Добричанина, *Цврчак и мрави* Радослава Павелкића, *Немушџи језик* Миодрага Станисављевића и *Усџавана лејошџица* Љубивоја Ршумовића.

Прва *Анџолоџија српске драме за децу* Бранислава Крављанца даје поуздан увид у ову специфичну област драмске књижевности и поставља валидну основу за даље теоријско истраживање позоришне уметности за најмлађе.

(2002)

Прође живоџ у чекању

Радован Маруџић: *Оџочанке*
Заједница професионалних позоришта БиХ,
Сарајево, 1980.

Радован Маруџић, успешни сценограф у југословенским размерама, такође је амбициозан драмски писац. На сценама мањих позоришта приказано је до сада пет његових драма: *Не џражи свеца у џаклу*, *Шехерезадине ноћи*, *Заусџављени леџ*, *У истио вријеме* и *Оџочанке*. Радован Маруџић иначе је управник реномираног ансамбла зеничког Народног позоришта које с пуном одговорношћу и свешћу о својим обавезама негује домаћу драму.

Драма *Оџочанке* припада реду текстова коџи немају литерарних амбиџија, али коџи имају одређену театарску вредност. Реч је, дакле, о комаду коџи може да пружи заинтересованим глумцима повод за добру представу у коџој ће се испољити способности актера да уобличе низ занимљивих и целовитих ликова. Ова врста позоришних комада ни у ком случају не представља штиво које ће се означити као врхунски драмски домет, али на оваквим текстовима почива репертоарско позориште. То, другачије речено, значи да Маруџићева драма истовремено одговара двојаким захтевима коџи се постављају пред позориште: садржи причу коџа описује судбине наших житеља, док, с друге стране, пружа прилику позоришном ансамблу да упосли велики број глумица и да им понуди занимљиве задатке. Очигледно, Маруџић је позоришни практичар кога не занимају драматуршке теорије, већ га интересује једино позоришна представа у задатим околностима.

Маруџић поставља оквир драме лоџирајући њено збивање на јадранском острву изолованом од света. На острву живе жене помораца и старци. Једном недељно пристаје брод коџи поред осталих неопходних потрепштина доноси и пошту. Маруџић окупља мештанке – њих тринаест – и троџицу мушкараца (два старца и јуродивог Јуру) баш у тренутку када ваља разделити писма, и наравно, пушта житељке да гласно читају поруке пуне интимних,

социјалних и породичних детаља. Ова врста исповедања, где се успоставља хоризонталан низ драмског казивања са углавном умесно нађеним карактеристикама далматинског менталитета, пружа писцу мало могућности за успостављање сценске динамике и упућује га дескрипцији. У таквој приповедању убедљивост судбина мештанки и њихових разбијених породичних и емотивних веза зависи од спретности представљачица да овладају штурим биографским, антрополошким и породичним информацијама и подацима и да на основу овакве грађе конституишу убедљив лик. Писац користи лексички фонд примерен далматинској регији и елементе фолклора који одговарају уобичајеним представама о поморцима. Аутора само повремено може да забрине монотонија која прозилази из линеарног низања писмених извештаја, па стога у тренуцима када сцени запрети умор од ређања порука с – у основи истом конотацијом – допушта тројици мушкараца да неколиким неутралним репликама зауставе релативно успорено корачање драмске приче и да га прекину не би ли припремили гледаоца да апсолвира писмо чије читање тек предстоји. На нивоу општег места налази се функција јуродивог Јуре и овај лик углавном не превазилази ограничења која му је наметнуо писац.

Позоришни практичари знају да је један од највећих проблема репертоарског театра који има сталан ансамбл у вечитом незадовољству глумица; у постојећој драмској књижевности две трећине улога написане су за мушкарце. Отуда се повремено појаве комади, попут Анујевог *Женског оркестра* или Лоркиног *Дома Бернарде Албе* које дају шансу глумицама да начине уверљиве и атрактивне улоге. Тој групи дела припадају и Марушићеве *Ойочанке* и значај оваквих драма ваља посматрати, пре свега, кроз њихову употребну вредност у конкретној театарској ситуацији; Марушићева драма је, очигледно, погодно штиво за позоришта која имају невољу с недовољно запосленим глумицама.

(1981)

ТВ драма “Ошровна биљка” Момчила Миланкова

У стваралаштву Момчила Миланкова (1924–1979) значајно место заузимају радови писани за Телевизију Београд.

Материјални положај наше телевизије, као и пословична небрига, уз још увек незрелу свест о сопственим делима и њиховом трајном коришћењу, нису омогућили да се сачувају телевизијске драме и серије настале у периоду од средине шездесетих па до половине седамдесетих година. Ту судбину доживела су и дела Момчила Миланкова писана за драмски програм Телевизије Београд; изузев серије *Светозар Марковић* – која је снимљена на филмској траци и зато сачувана – све друго што је Миланков написао и што је снимљено и приказано, данас, нажалост, не постоји. Миланков је написао и сценарио за серију *Моша Пијаде*, која до данас није снимљена.

Миланков је, дакле, део стваралаштва посветио телевизији, новоме медију чијем је рађању био савременик, а врло брзо затим и сарадник.

Телевизијска драма, од 1958. па до средине шездесетих, била је налик позоришној драми, не само зато што је технологија снимања с три или четири камере тражила прецизна мизанкадарска решења и што је драма извођена уживо, као и позоришна представа. Свакако да су просторна ограничења и императив живог извођења у великој мери одређивали и драматургију, али је у то време, чини се, искуство о телевизијској драми стицано у развијенијим срединама од наше, пресудно утицало и на формирање основних естетских начела о телевизијској драми и код наших стваралаца: уредника, сценариста и редитеља.

Другачије речено, драматургија камерног позоришног дела показала се прикладном за телевизију. Неколико лица у једном или два декора, с мало пресвлачења и за кратко време, треба да при-

кажу, отворе и истраже један проблем, једно питање. Само се по себи разуме да ће, у сведеном простору, тих неколико јунака као своје главно оруђе користити дијалог и да ће се етичко питање, због којег је драма написана, разматрати превасходно на вербалном плану.

Писци су прихватили изазове и ограничења које је донела телевизија. У прве две деценије телевизијске драме коју је неговала Телевизија Београд, као писце сценарија сретћемо угледне ауторе као што су, осим Момчила Миланкова, и Данило Киш, Александар Обреновић, Ђорђе Лебовић, Миодраг Ђурђевић, Брана Црнчевић, Матија Бећковић, Александар Тишма, Света Лукић, Гордан Мухић, Филип Давид, Оскар Давичо, Слободан Стојановић и други.

Појавом магнетоскопа створена је могућност парцијалног снимања и монтирања снимљеног материјала. Телевизијска драма се тиме приближила филму, не само у процесу припреме и снимања, него и у укупној естетици, што је посебно оснажено преносном техником и мобилном камером. Већ од средине седамдесетих година, телевизијска драма тежи да се приближи играном филму, што као значајну последицу изазива и промене у самој драматургији. Реч је о умањењу литерарних својстава телевизијске драме, што као једну од последица доноси и узмицање писаца од телевизије.

У антологији *Радио и њив драма* коју је за Нолитову едицију *Српска драма у 25 књига* приредио Василије Поповић 1987. године, у делу књиге посвећеном телевизији, објављен је текст драме *Ојровна биљка* Момчила Миланкова; уз кратку белешку о Миланкову стоји и податак да је драма приказана 14. децембра 1964. године у режији Љубомира Радичевића.

Антологичар укратко коментарише драму *Ојровна биљка*: “И у овој драми, психолошки прецизно и узбудљиво вођеној, са сложеним моралним проблемом у основи, збивања се односе на време окупације. Међутим, Миланков већ далеко разуђеније размишља о чину издаје, као и о чину борбе, са већ много суптилнијим драмским заплетом и снажнијим сукобима.”

Ратна тематика дуго је заокупљала пажњу телевизијских и филмских аутора, па је сасвим логично што је и Миланков упо-

риште за испитивање човековог делања тражио у ратним догађајима. Разуме се, Миланкова као писца усредсређеног на психолошко портретисање човека, нису занимали спољашњи, парадни облици ратне тематике који су једнолинијски и крајње упрошћено приказивали рат као стрип у коме се унапред зна победник. Миланкова је интересовао човеков унутарњи доживљај ратног метежа, настојање да личност, драмски јунак, из збира догађаја на које најчешће не може утицати, изиђе чистих руку односно мирне савести, речју, да његово делање не пређе оквире морала. Рат се, дакле, у телевизијској драми *Ошровна биљка* појављује као искушење, катализатор човековог понашања и мишљења у кризној ситуацији.

Прошло је дванаест година од како се Други светски рат завршио. Живот је ушао у своју уобичајену колотечину; јунаци драме Момчила Миланкова, некадашњи илегалци, сада су угледне личности војвођанске варошице. Доктор Гавански лечи људе, а кад се укаже прилика иде у лов. Пун је снаге, виталан, свеж; он и његова супруга Мирјана усвојили су, одмах после рата, девојчицу Добрилу. Добрила завршава гимназију, с радошћу очекује своје матурантско вече. Јаков Белић, професор, исписује хронику војевања месне партизанске јединице и, као нежења, сасвим се посветио томе послу. У тако уходан живот изненада долази личност из прошлости, саборац из дана илегале, Мирко. Као у ибзеновским драмама, Миркова појава ремети мир, изазива у сензибилном Јакову реакцију. Извесно је да Мирков повратак не радује Јакова, као што неће обрадовати ни доктора Гаванског. Миланков постепено прелази из наговештаја у оптужбу, а тужилац је Мирко. Мирко, наиме, открива Гаванском и Јакову да је пре извесног времена срео Никољу Малчића, за кога је мислио да је мртав. А кривицу за Малчићеву смрт Мирко налази у одлуци некадашњих илегиалаца да и не покушају да обавесте Малчића да му је Гестапо на трагу. Присећајући се минулог времена и одлуке која је Малчића одвела у смрт, Мирко жели да покрене савест својих некадашњих другова, у ствари, да признају да је до њих кривица што је Малчић у одсудном часу остављен на цедилу. Али, Никола Малчић је жив и по Мирковом наговору дошао је у варошицу да се сретне са некадашњим саборцима.

И доиста, појављује се Малчић, али не као што је Мирко мислио, као осветник, већ као човек који је свој садашњи живот изградио на догађају од пре дванаест година. Малчића је тај догађај изменио; после мучења у затвору, Малчић је успео да побегне и помогне се слободне територије. Његов живот је, како сам каже, после тога промењен, јер он више није био иста личност: “Ама, Јакове, зар је могуће да си ме тако мало познавао? Па, да... ја сам за вас био само поверљиви човек, упућен на вашу везу, човек о коме сте знали само толико да је избеглица из Босне и да уме добро да обавља неке задатке... Уосталом, ми никада нисмо ни причали много о другим стварима. А тај човек, Јакове, тај смушени, слабуњави Малчић, ни сањао није тих дана да он може чинити и много веће ствари. Па замисли, молим те, ја, који никада нисам успео да завршим права, од кога су и родитељи после толико мука и разочарања дигли руке, ја, кога су све девојке без изузетка напуштале као млакоњу, ја у чију умешност и чврстину нико није веровао, замисли да ја издржим сва она мучења у затвору и да после, као врхунац свега, поведем групу логораша у партизане! Па то је збиља невероватно. Толико је невероватно да је и мени самоме понекад потребно да убедим себе како све оно ипак није било сан.”

Малчићу је, како се види, искушење у затвору Гестапоа помогло да спозна себе, да у себи нађе снагу коју није ни знао да поседује. Захваљујући сплету околности коју Мирко зове издајом, Малчић је доживео најзначајније тренутке у животу. Малчић, разуме се, не зна да је постојала могућност да буде спасен. Три лица и гледаоци знају за кривицу која је почињена пре дванаест година, али Малчић за њу не зна. И на директно питање да ли је, можда, размишљао о издаји, он одговара:

Малчић: Издаја? Видиш, кад смо већ код ње речи, морам вам признати, размишљао сам ја на све. Човек који има толико времена, као што је случај са мном, у сјању је да данима анализира једну ситуацију.

Мирко: И до каквог сјања закључка дошли?

Малчић: Закључка? Па што мислиш – да се може тек онако донети закључак? Не знам, Мирко. Неки су рођени као сумњалице.

Ја сам њој њуно нејшленџован за њакве сџвари. Уосџалом, за мене је неџџо друџо било неџоредиво значајније. А џо је оно џџо се одџграло џре хаџшења.

Миланков танано релативизује проблем издаје; за Миланкова питање издаје није једноставно решиво ни у дијагнози ни у егзекуцији. Писац гледаоцима предочава да је и одлуци да се Малчићу не пружи помоћ претходила расправа, да ни ту одлуку Гавански није донео лако и без колебања. По Гаванском, боље је имати једну него две жртве и против те прагматичне солуције коју су диктирале задате околности може бити само фанатик. Али, Миланков отвара и онај могућни другачији поглед на ситуацију: можда је Мирко доиста могао да пре Гестапоа стигне до Малчића и обавести га?

Миланков оставља питање да лебди у ваздуху и тако постане део продуженог дејства драме, после њеног приказивања. У вези с овим питањем, дакако, налазе се и друга која непосредно или посредно из њега извиру – од онога о томе какве муке може човек да издржи, до оног о смислу жртвовања за идеал, идеју, догму...

Када је реч о списатељском поступку који је Миланков применио у драми, њега можемо означити као реалистички – примерен медију – с развијеним психолошким портретисањем драмских јунака. За Миланкова је, уопште, карактеристично коришћење два плана у приповедачком приступу, па је њихово присуство могуће препознати и у драми *Оџровна биљка*. Први план садржи психолошко уобличавање интима односно начина мишљења јунака, док други истражује место и функцију драмског лика у оквирима социјалне, моралне и друштвене конотације.

Чини се да се и у драми *Оџровна биљка* могу препознати неке значајне карактеристике Миланковљевог рукописа, које је потписник ових редова приметио пишући о књизи *Леџња варка* 1981. године: *Код Миланкова џемељно разумевање дела џодразумева џоџребу џананоџ исџџивања слојева осећајноџ и мисаоноџ свеџа јунака џриче. По џправилу, сви џриџоведачеви књижевни субјекџи џриџадају свеџу инџроверџованих, у себе заџледаних биџа која не усџвају да комуницирају с друџима. Оџседнуџи неџресџаном џоџребом за редефинисањем соџсџвеноџ друџџвеноџ сџаџуса, ови субјекџи досџвају увек у кризну сџџуацију у којој изнова настџоје*

да одгонећину, пре свега, механизам збивања који их је довео у жаршиће инцидентног сћања, а поћом начин на који би оћкло-нили сумњу или ћак кривицу која би им се ћрићисала и која би их ћревела у редове “објекћивних” односно “реалних” узрочника. Та нећресћана ћоћреба за ловљењем соћсћивене зрешке, за ћоновним анализама ћосћућака и мишљења, каракћерисћична је за основни ћрисћућ Миланкова ћрићоведачкој маћерићи. Писац сућћилно анализира сћања духа и мишљења и ћомоћу овог мећода субјекћић исћићивања доводи у сћање инћензивне конћемћлаћивне засићеносћи у којој се, најзад, изједначавају реални свећи у коме се јунак налази и имаћинарни, ћрема себи усмерен свећи инћимних ћланова.

Ако изречени суд покушамо да применимо на анализу понашања лика Мирка – јер је он објективно главна личност драме – лако ћемо све елементе Мирковог делања пронаћи у основним ставовима стваралачког поступка Момчила Миланкова уз, разуме се, уважавање неопходних разлика између два књижевна рода – драме и прозе.

Телевизијска драма *Оћровна биљка*, може се закључити, посећује све одлике и врлине које су имале најбоље прозне странице Момчила Миланкова. Својим литерарним и драматуршким квалитетима она оспорава становиште које је данас све присутније али које је у суштини површно и дубоко проблематично; оно, наиме, вели да је телевизијска драма (сценарио) полуфабрикат коме дух и лепоту даје редитељ. *Оћровна биљка* показује да телевизијска драма (сценарио) може само да добије у екранизацићи, ако је ћена основа начићена од транспарентне литературе.

(1999)

У окриљу нарајивности

Драгослав Михаиловић: *Увођење у ѿсао*
Народна књига, Београд, 1983.

Драгослав Михаиловић стекао је читалачку публику и признања критике првенствено својим приповеткама и романима *Кад су цветале тикве* и *Пејријин венац*. Међутим, Михаиловић није одолео изазову који пружа сцена, па је написао и неколико драмских текстова. Три Михаиловићеве драме, *Кад су цветале тикве*, *Прођуве ѿију чај* и *Увођење у ѿсао* штампане су у књизи која носи симболичан наслов *Увођење у ѿсао* који се у доброј мери може применити као списатељева иницијација у драмску књижевност.

Михаиловићеве драме поседују исте оне квалитете с којих су прихваћени и његови прозни радови; то су сочан дијалог, живописни карактери и пластичност нарације. У све три драме ови квалитети се налазе на стандардно добром и високом нивоу, обезбеђујући Михаиловићевим драмама пријечивост код читалаца. Истовремено, евидентан је недостатак драмских ситуација које, у реалистичком и скоро натуралистичком проседеу какав је Михаиловићев, условљавају постојање драмске тензије, обезбеђују климакс сижеа и побуђују гледаоца на учествовање. Реч је, дакле, о недостатку једне неопходне компоненте у драматуршком обрадавању теме, чиме се у извесној мери губи драмска нит а за узврат се добија раван ток испуњен дигресијама и споредним збивањима.

Михаиловић пише реалистичке драме. *Кад су цветале тикве* и *Прођуве ѿију чај* позоришни су текстови, док је *Увођење у ѿсао* мање-више телевизијски сценарио. И *Тикве* и *Прођуве* поседују иза наоко опоре приче о маргиналцима и несрећним људима примесе сентиментализма и мелодраматичности. Михаиловић, у ствари, осећа да су судбине његових јунака Љубе Врапчета и групе из *Прођува* трагичне, али не истражује њихову трагичну димензију већ се опредељује за наративно ређање збивања чиме се драмски потенцијал преводи у сценски фељтонизам. Уз све то, писац својим јунацима даје прилику и за сентиментално исповедање. Ту карактеристику добија и јунак треће драме у књизи, аквизитер Буда.

Није, дакле, сентиментална и болећива судбина Михаиловићевих јунака – она је напротив већма горка и мучна – већ је такав њихов начин мишљења који подразумева густу емоционалну засићеност и образац животне среће дат у стандардизованим клишеима. Ту лежи противречност између замишљених драматичних набоја Михаиловићевих текстова и њихове остварености. Михаиловић као искусан и даровит писац успева да покатакд премости ову околност јарким и сочним дијалогом, пуним колорита и псовки, излива осећања и патетике која је примерена људима чији су мисаони и осећајни свет ограничених домета. Писац инсистира на повременом емоционалном пражњењу, па у драми *Увођење у јосао* користи флешбекове којима жели да укаже на почетак животне стрмине на којој се налази његов драмски јунак. Ово решење више одмаже него што успешно објашњава злехуду судбину аквизитера Буде, тражећи разлоге за његов пад у другима или у склопу животних околности, а не у његовој, како би Аристотел рекао, трагичној кривици. Извесно је, дакле, да у компоновању драмских ситуација и мотивисању поступака драмских јунака Драгослав Михаиловић не успева да увек нађе оптимална решења, чиме његови драмски текстови не стичу потребну потпуност.

Поговор у коме од позоришне критике тражи да преиспита изречене оцене о представи (и драми) *Прошувe њију чај*, а од читалаца благонаклоност за Михаиловићеве драме, написао је Владета Јанковић.

(1984)

Маџџорска радионица

Муџичић, Сенкер, Шкрабе: *Пород од џмине*
Центар за културну дџелатност, Загреб, 1979.

Већ неколико година постоџи у Загребу своџеврсна драматуршка радионица троџице коџи заџедно пишу драме. Њу чине Тахир Муџичић, Борис Сенкер и Нино Шкрабе. Од ове троџице млађих аутора, једино је чешће у литератури бивао присутан Борис Сенкер као аутор више есеџистичких текстова и писац књиге *Редиџиљско казалишџије* у коџој је објавио збир огледа о неколицини истакнутих редитеља деветнаестог и двадесетог века, од Антоана до Рајнхарта и Копоа. Муџичић је по професиџи новинар, а Шкрабе средњошколски професор. Њихов заџеднички рад датира од 1974. године, а до сада су написали десет драма од коџих је у књизи *Пород од џмине* објављено три: *Новела од сџиранца*, *Домаџојада* и *Плуџи*. Већи део њихових драма извођен је у луткарским, дечјим и професионалним театрима у Хрватској.

Већина комедија коџе је написао овај терцет јесу, у ствари, пародије или на историјске појаве и збивања, или пак на митологију и митоманију. Аутори спретно користе обрасце појединих дела или појединих стилова и жанрова, вешто их прилагођавајући искуству данашњег иронично расположеног или чак и циничног коментатора. При том је важно нагласити да писци настоје да до крајности овладају формом, изразом и језиком карактеристичним за доба или миље пародиранога дела и да у томе углавном и успевају.

Новела од сџиранца пародира познату Држићеву веселу игру. У њој аутори доводе у везу историјске личности високе ренесансе у Фиренци, од Микеланђела, да Винчија и Ботичелија до Лоренца Медичија, Игнација Лојоле и Лукреције Борџије, уводећи у збивање и самога Марина Држића. Аутори користе и елементе историјске истине о Држићевом боравку у Фиренци и његовим покушајима да приволи фирентинске владаре да нападну Дубровник. У комедији писци плету љубавну интригу између Лукреције Борџија и Марина Држића, а у сплетку бивају увучени и Микеланђело, и

Савонарола и Мона Лиза Ђоконда главом и браџом; поигравајући се историјским личностима писци стварају модел живе и разигране комедије дел арте, са сочним дијалогом и алузијама на весели живот племства у Фиренци.

Домађојада или Приобални ѿријѿиѿих говори о народном јунаку Домагоју и његовој борби против самовлашћа и тираније. У првоме делу триптиха Домагој убија змаја и ослобађа млетачку принцезу, али га изиграју дужд и његов лукави саветник тако да Домагој не добија награду. У другом делу Домагој је рибар код богатог газда Петра. Због тога што хоће да се ожени сиротицом Цвитом коју је газда обећао Финансу, Домагоја газда шаље на дугу службу у цареву морнарицу. У трећем делу Домагој се враћа с привременог рада у Немачкој и покушава да се осамостали. Међутим, брак му је разорен, а месни руководиоци му приређују разне непријатности, па Домагој бива принуђен да са њима ступи у ортаклук.

Плуѿи или *Како скинуѿи бођа* јесте комедија начињена по мотивима истоимене Аристофанове комедије; у њој писци у свему опонашају грчки хексаметар, па често персифлирају и преводе Коломана Раца, док у чврсту структуру сижеа уносе елементе савремене тривијалности и еротски набој.

Комедије Мујичића, Сенкера и Шкрабеа показују да је и данас могућно стварати у својеврсним “мајсторским радионицама” и то с резултатима који стоје на високом професионалном нивоу, а у свему одговарају захтевима позоришног постављања.

Новела од сѿиранца изведена је у загребачкој “Комедији” у режији Владе Штефанчића 1977. године. *Домађојада* је приказана 1975. године у неформалној глумачкој групи “Хистрион” за коју је и написана, а награђена је “Златном маском” листа *Ослобођење* на Фестивалу малих и експерименталних сцена у Сарајеву. Комедија *Плуѿи* написана је 1977. године и до сада није извођена.

(1980)

Три комедије Милоша Николића

Налазећи се некако по страни од главних токова савремене српске комедиографије, барем од оних које обележавају Александар Поповић и Душан Ковачевић, Милош Николић (1939) стрпљиво исписује свој комички опус као да жели да потврди тезу да се права литература ствара у доколици.

Ако је једна духовита опаска Јована Ђирилова означила Александра Поповића као настављача оне линије у српској комедији чији је најзначајнији представник био Стерија, а Душана Ковачевића као баштиника Нушићевог светоназора, онда се може закључити да је Милош Николић комедиограф који следи траг Косте Трифковића.

А место Косте Трифковића тек је у најновије време изнова вредновано и истраживања Васе Милинчевића унапредила су наша сазнања о овоме писцу; Трифковићево место – ауторитетом уваженог универзитетског професора – Павле Поповић одредио је као мање значајно, обележивши комедије овога писца као “лакшу и неважнију врсту, *комедију инџириџе*”¹. Поповић затим даље развија тезу о преимућствима *комедије карактера* над *комедијом инџириџе*, закључујући да у Трифковића нема тако јарких карактера као што их има у Стерије. Поповић губи из вида истину да комедија треба и мора да поседује позоришна, односно сценска својства, будући да се драмски текст пише за извођење а не за читање. Другим речима, Трифковић је унапредио и “театарски литерарни језик, унео нов ритам у њега, дао блистав дијалог... Он руши статику, даје предност “радњи” над “простом приповетком”². Тако посматрани комади

-
- 1 Павле Поповић: *Српска комедија у XIX веку*, Панчево, 2001, стр. 43. Студија павла Поповића објављена је у књизи *Расправе и чланци*, СКЗ, коло XLII, књ. 288 и 289, Београд, 1939.
 - 2 Васо Милинчевић: “Сценски артизам Косте Трифковића” у књизи *Косија Трифковић: Комедије и драмолеџи*, Београд 1987, стр. 28.

Косте Трифковића у савременој театрологији добијају на значају а њихов аутор постаје природна спона, мост између меланхоличног Стерије и раздраганог Нушића.

Ако бисмо желели да понудимо извесну аналогију, могли бисмо да кажемо да комедије Милоша Николића заузимају, отприлике, сличну позицију, односно да представљају природну везу – скоро резултанту – између језичких бравура Александра Поповића и црнохуморне гротеске Душана Ковачевића.

Свако друго поређење са овим ауторима, међутим, било би неупутно због тога што је Николић истовремено и сасвим самосвојан и аутентичан комедиограф који је изградио сопствену драмску поетику, подједнако удаљену колико од Поповићеве разбарушености толико и од Ковачевићеве саркастичности.

Милош Николић је писац који поштује чврсту драмску структуру. Можда је помало необично што се излагање о Николићевим комедијама започиње истицањем организације излагања комедиографске грађе, а не објашњавањем његове поетике. Реч је, како ће се одмах видети, о важној особености Николићеве драматургије, будући да у случају овога писца тек драмска структура – пажљиво и чврсто архитектонски изграђена – омогућава пуно и тачно остваривање његове поетске и драмске идеје. За Николића је први услов ваљаног функционисања комичког заплета изградња темељне конструкције комада. Ако су прецизно, како би рекао Слободан Стојановић, филигрански израђене пропорције драме, онда ће комедија ваљано функционисати. Прецизно самерене дужине секвенци или појава у којима је важно средство *одуговлачење* онога што треба да буде и што ће бити речено, јесу основна комедиографска оруђа којима барата Милош Николић.

Да би остварио тај пропорционални, лагани а незадрживи раст комичке приче, Милош Николић склапа њене елементе стрпљиво, без журбе и усплахирености. Његов стваралачки поступак наликује “ручном раду” старог занатлије који се поноси својим делом. Николић има времена да једну драмску ситуацију испита темељно, са свих страна, да окрене и обрне њене могућности, да тек потом – када је сасвим истражио шта све она нуди и пружа – крене у потрагу за њеним коначним обликовањем. Када и тај део посла

оконча, писац отвара другу ситуацију и, ослањајући је на претходну, примењује исти поступак. Због тога читалац стиче утисак да га списатељ проводи кроз разложно уланчани низ ситуација у којима се поступно, некако банатски споро али неумољиво, развија комичка прича. Николићево излагање грађе, дакле, поседује специфичан ритам, наизглед успорен а ипак концентрован. И читалац (и гледалац) бива ухваћен у тако одређен ток развоја комичке приче не слутећи да му је списатељ поставио замку на нивоу ритма комада.

Обично се вели да је комички ритам нешто убрзанији од трагичког, будући да комедија инсистира на обртима, парадоксима и неочекиваним решењима. Милош Николић показује да од овога принципа има изузетака. За овога писца, у комедијама *Ковачи* и *Издаја домовине*, комички ритам обележен је успорењем развоја приче! Тек када и ако се збивања у овим комадима одиграју како су написана, уз поштовање ритма исказа, оствариће своје пуно дејство.

За разлику од трагедије, комедија ређе користи паузу као средство повећања напетости. Николић то правило поштује и у његовим штивима пауза се користи ретко, само када је заиста неопходна за остварење ефекта. Функционалност паузе огледа се у ишчекивању реакције комичког јунака и њено дејство пропорционално је учинку претходно изговорене реплике. Код Николића се паузом реагује на реченицу а не на ситуацију. Због тога је она неизбежно средство којим се омогућава да саопштење јунака допре не само до сабеседника, него и до гледалаца. С обзиром на, како је споменуто, уланчане низове реченица које су везане једна за другу, које проистичу једна из друге и које дозирају до нове податке, приликом тумачења Николићевих комедија не сме се пренебрегнути ова чињеница, јер би испуштање или “штриховање” појединих реченица онемогућило природан проток информација и створило прекид узајамности изреченог и подразумеваног. Управо због тог слоја подразумеваног, индиректно саопштеног или наговештеног, што је од важности за разумевање текућих збивања и што остварује принцип синхроног разумевања исказаног и прећутаног текста, Николићеви комади захтевају успорење у ритмичким каденцама и повремене застоје потребне за адопцију више слојева дијалога.

Указивањем на нека својства Николићеве комедиографске технике – која су се услед своје специфичности наметнула пре анализе његове комичке поетике – нису занемарене друге особености његовог поступка (истраживање парадоксалних ситуација, духовити дијалог, елиптичност реченице, итд.), већ је њихова анализа привремено одложена. Истицање речених врлина хтело је, још једном, да призове у помоћ сазнање о драгоценом поседовању списатељског заната којим Николић суверено води и разрешава тлоцрт сваке комедије. Другим речима, Милош Николић – за разлику од већине наших савремених комедиографа – исписује комедије претходно их промисливши до детаља, до најситније појединости, до интерпункцијског знака. Код овог писца импровизација у тексту – што ће рећи и у мишљењу – није ни допуштена ни предвиђена. Напротив, потребно је пуно поштовање сваке реченице, али и више од тога, редоследа речи у њој, јер могућна инверзија већ може да наруши или сасвим измени смисао исказа. На такву строгу комедиографску форму, барем у нашој драмској књижевности, не наилазимо често. Има је, покаткад, само у појединим комадима Нушића (*Покојник*, *Власић*) и у Душана Ковачевића (*Балкански шиијун*), односно у оним делима која се не заснивају на коришћењу лексике као основног комичког средства.

Николић не настоји да свет јунака комедије обележи припадношћу одређеном социјалном сталежу. Припадност одређеном друштвеном слоју није одлучујућа за обликовање архетипских ситуација, мада изузетак у томе смислу пружа комедија *Ковачи*. У комадима *Издаја домовине* и *Фризер ћелаве њевачице* Николић деперсонализује ликове, ускраћује им лични идентитет, а пружа онолико друштвеног колико је неопходно да би се предочили архетипски односи и у њима успостављена стања. Полицајац, Инспектор, Жена и Младић улазе у игру дешифровања сложених односа (комедија *Издаја домовине*) који су и узрок и последица њихових тренутних позиција. Професионална делатност коју обављају Инспектор и Полицајац омогућава првome да започне прави мали приватни поход на младога човека који му је завео жену. Али, код Николића није увек баш све онако како нам се чини да јесте, па ће се убрзо показати да је заводник заведен и заблудео, да његова изјава љубави не почива на поузданим осећањима, и да је спреман

да је се одрекне ако се то од њега захтева. У овоме комаду сусрећемо се са изворним односима међу људима; то су односи љубави, мржње, присиле, привржености, целата и жртве, итд. Николић нам показује да је сасвим могућно да се ови односи мултипликују и находе у целокупној сложености између само неколико особа. Инсценирана истрага у којој Инспектор оптужује Младића за издају домовине уводи нас у свет манипулисања великим општим местима и њиховим стављањем у службу малим људским потребама. То велико опште место јесте издајство домовине које је, увек и свуда, велики појединачни грех. Али, зар је мање Младићево издајство према жени коју воли? И то је, такође, грех. Код Николића, како видимо, увек налазимо двојство у питањима, јер поред оног основног лежи и оно секундарно. Да ли је то онај други слој слике о којој говори Фризер (*Фризер ћелаве ђевачице*), онај скривени смисао према коме стреме човекова очекивања и коме су посвећена маштања? Да ли је то, може бити, тројство у тлоцрту комедије *Ковачи*? Реч је, нема сумње о тројству иако сва тројица ковача пате због сазнања да су их супруге превариле и зачеле синове с другим мушкарцима, такође ковачима; то тројство исходи из истине да су човекове патње индивидуалне и посве различите чак и у случају да им је исти узрок. Патња превареног мужа јесте опште место на коме је смишљено безброј комедија и понека трагедија. Сва та општа места која Николић с предумишљајем користи као темељ комедиографских истраживања, у његовој интерпретацији задржавају својства познате истине, али угао њиховог посматрања и коришћења је искошен. Списаатељев дубински поглед налази се у функцији дефинисања животног апсурда као естетичке категорије (само се по себи разуме да је животни апсурд истовремено и књижевна чињеница). У Николићевој драматуршкој лабораторији сваки животни парадокс добија целовиту форму, бива пропуштен кроз низ филтера којима се примесе тривијалности свде на најмању меру, да би на крају остао као кристализована форма, као сублимисана комичка позиција. Писац добро зна да апсурдна ситуација нема разрешења, па због тога и не инсистира на техничким детаљима завршетка драмске приче, односно исписује је онолико колико је потребно да се задовољи конвенција која налаже да комедија има крај. Ако апсурд не поседује разрешење,

поставља се питање, има ли наш апсурдни живот икакав смисао? Не наликује ли нам ово питање на становишта егзистенцијалистичке драматургије раних педесетих година, прецизније на она схватања која су оспоравала постојање било какве животне сврхе? Милош Николић је тачно уочио да се крхкост оваквог становишта најлакше може препознати у схоластичким драмама с тезом, али да је оно непримерено комедији. Већ самом предилекцијом комедиографског жанра, показује Николић, оспорава се егзистенцијалистички силогизам будући да га побеђује једноставна истина о надмоћи љубави над свим опскурним и сумњама прожетим спекулацијама. Та љубав није путене већ филозофске основе, њу чини осећај привржености и среће због животне испуњености. Другачије речено, осећање љубави, ако је аутентично – а не као код Младића (*Издаја домовине*) хињено – има животодавну снагу.

Николић покаткад има потребу да се поигра стереотипима, или пак да – ослањајући се на извесна искуства постмодерне – реинтерпретира митску књижевну матрицу. У комаду *Фризер ћелаве њевачице* већ самим насловом цитира знамениту Јонескову пародију грађанске драме. За разлику од Јонеска, Николић повећава број лица, творећи причу о сусрету (не)знанаца. Ова лабава драмска форма послужиће писцу да у секвенцама истражи комичке парадоксе на којима се заснива спољашњи облик наших живота. Наш писац, међутим, не задовољава се констатацијом да испразна форма грађанских конвенција одређује егзистенцију. Николић иде даље, откривајући нам да је свака формализација пуки пиранделовски означен привид који своју афирмацију може да доживи само у театру. Ако је позориште уметност сублимисаног човековог емоционалног доживљаја, онда та емоција подједнако обузима људе с обе стране позорнице и њено продужено дејство утиче на наше схватање и тумачење живота. Али, људска потреба да илузијом употпуни своје поимање света једнака је и потреби да се разгради сваки илузионизам, па Милош Николић на тој дихотомији изграђује своју реплику на антидрамски принцип. Списаатељ, дакле, у атомизацији живота комедиографских јунака открива свеукупну људску судбину.

Николићеве комедије, од *Светислава и Милеве* до *Фризера ћелаве њевачице*, премда разнородног тематског опсега и коришће-

ња разноврсних драматуршких образаца, припадају чврсто саграђеној списатељској поетици. У наоко једноставним комичким причама, писац трага за човековом супстанцом у времену обележеном противречностима и парадоксима. Време у коме живимо испуњено је апсурдима, а неизбежни неспоразуми међу људима проистичу из наше несвиклости да прихватимо привид живота који нам се нуди попут сурогата уместо пунога живљења. Свему томе ваља додати још и смешу погрешних процена, незаснованих амбиција и ограничења које нам намећу васпитање, образовање, социјална средина и, разуме се, политика у своме прагматичном приступу. У осмози која треба да измеша све ове разноврдне елементе и дефинише смисао нашег постојања, Милош Николић предлаже да се хуморним отклоном, па и покадшто цинизмом, сучелимо са реченим појавама како бисмо видели себе као глумце у комичким приликама. Тек када и ако спознамо своју праву меру, можда ћемо умети да се препустимо непатвореном животу.

(2003)

Усјешан комедиограф

Милош Николић: *Комедије*
Заједница књижевника, Панчево, 1992.

У разнородним књижевним пословима Милоша Николића, стојерно место заузимају позоришне комедије. Премда је написао неколико антологијских песама за децу, и такође неколико узорних песама с хумористичко-сатиричним садржајем које спадају у врх српске поезије овога опредељења, може се засигурно рећи да су највиши домети Николићевог књижевног рада остварени управо у области драмског стваралаштва – у жанру комедије.

Четири Николићеве комедије – *Ушо ђаво у Панчевце*, *Ајен-ијай*, *Свјислав и Милева* и *Ковачи* – остварују тај комедиографски континуитет.

Да је комедију веома тешко написати, није потребно одвећ упорно доказивати. Треба само погледати у каквој сразмери стоје писци трагедија и комедија; на три трагичке игре долазила је једна сатирска у античко доба; данас је однос сличан и на неколико драма социјалног и политичког усмерења тек залеже по једна комедија. Наши велики комедиографи (Стерија, Нушић) писали су и трагедије до којих су много држали. Нушић је своје најзначајније комедије означавао као “шале”. У народу који тражи разрешење својих недоумица у посезању за митовима, исправљању историјских неправди, који је одгајен на епској традицији увек славећи јунаке који гину а не мудраце који преживљавају и воде народ у цивилизацијски напредак, вероватно је на већој цени потреба да се торжествено и патетично промишља свет, да се принципи организације друштва траже у легендама и минулим временима. Не гавши да се одупре таквој колективној свести која је потхрањивала национално сећање и тиме омогућавала конституисање националног бића у прошлом веку, и мудри и меланхолични Стерија писао је трагедије из националне прошлости; на размеђи деветнаестог и двадесетог века Нушић је с једнаком вољом писао историјске драмолете, грађанске драме и комедије, верујући да у свим драмским жанровима подједнако корисно ради за добро српског театра.

Комедија, како нам је знано из историје драме, за разлику од узвишених карактера који долазе у сукоб с моралним или божанским начелима – што представља основу трагедије – бави се људском несавршеношћу, манама, критиком глупости и порока, настојањем да укаже на кварљивост људске природе. Захваљујући томе приступу, комедиографи могу рачунати на наклоност публике и несклоност власти. Јер, комедиографи, по правилу, прецизније од других посматрача уочавају све оно што не ваља код носилаца власти, и то извргавају подсмеху. Власти, разуме се, и световне и духовне, с киселим осмехом пружају подршку комедиографима и сатиричарима, а с великим задовољством и акламацијом прате разне рецитале и свечане академије у којима је врцави и критички дух одавно угашен.

Николићеве комедије, као и све комедије универзалног домета, поседују проходност до оних елементарних или архетипских стања човековог живота.

Писац увек полази од конкретних чињеница, од неспорних података који се ослањају на животне садржаје. У *Ковачима* Аца долази у Петерову ковачницу да би расправио недоумицу око очинства, у *Ајенџају* мајстори граде пољски клозет за краља који стиже у посету, у *Светиславу и Милеви* заволе се двоје младих чије су породице завађене, у комаду *Ушо ђаво у Панчевце* описују се љубавне догоровштине неколико љубавних парова, а поменути ђаво преузима на себе задатке Амора. Тематски разноврдне, Николићеве комедије обједињују идентичан дух хуморног тумачења света, духовите обрте засноване на парадоксима, каламбурске досетке и врцави дијалог. Тај заједнички именитељ представља особеност списатељског поступка Милоша Николића. Али, постоји још једна особина која Николићевим комадима обезбеђује самосвојност, а која је заједничка за све комедиографе од формата. То је способност ироничног сагледавања сопствених слабости, вештина саркастичног приступа властитим заблудама, митоманији и грандоманији. Комедије, дакле, по природи ствари морају да се баве човековим слабостима и пороцима, али оне су најубојитије када су немилосрдне, када гледаоцима понуде огледало у коме ће се видети права лица с којих су стргнуте образине.

Због ове карактеристике комедиографи изазивају двоструки однос у јавности; гледаоци сложено прихватају комедије, а носиоци власти – без обзира на идеологију – с резервом гледају на сваки сатирични приступ, добро знајући да се алузијама и инвективама често остварује знатно убојније дејство него политичком пропагандом и репресијом.

Николић пише комедије за театар а не за књигу. *Светислав и Милева* десет је година на репертоару Српског народног позоришта; недавно изведени *Ковачи* у истом позоришту већ су изазвали интересовање професионалних театара у нас; извесно је, дакле, да комедије Милоша Николића превасходно поседују сценичност и да се њихова верификација управо може обавити једино на позорници. Али, и као штива сложена у књигу, ове комедије представљају значајан допринос савременој српској драматургији.

Николић, за разлику од Александра Поповића, на пример, гради чврсто засноване комичке ситуације у којима прецизно профилисани јунаци заступају одређена становишта, изазивајући хумором прожете сукобе који осветљавају своје апсурдно полазиште. Николић, како се види, не инсистира на језичкој грађи, каламбурима и досеткама, али не бежи од њих већ их ставља у службу идеји комедије. Док Душан Ковачевић успешно у сваком новом комаду успоставља нову метафизику, Николић нема таквих претензија; писац компонује комаде поштујући домаћу комедиографску традицију и принципе прецизно скројених заплета, какве је писао Коста Трифковић, на пример. Али, Николић допушта да се комедија развије до крајњих могућности како би се ослободили сви њени хуморни потенцијали. Утолико су комади *Ајенџаји* и *Ушо ђаво у Панчевце* начињени прецизно у композицији сижеа, а богато у епизодама које обезбеђују проходност до идеје комедије. Николић, речју, поузданом руком ствара комички свет који на сцени функционише без застоја и празног хода.

Књига комедија Милоша Николића представља значајан допринос савременој српској драмској књижевности и упознаје нас с особеним писцем чији театар уме да забави, разгали, али и да наведе на размишљање захвалне гледаоце.

(1992)

Светови неизрецивог

Милица Новковић: *Зовиће анђеле и друге драме*
Градац, Рашка, 1998.

У савременој српској драмској књижевности до сада остварено дело Милице Новковић представља једну од најаутентичнијих целина.

Нова књига драма Милице Новковић компонована је од четири текста; то су *Камен за њод главу*, *Звезда на челу народа*, *Наш Никола Тесла* и *Зовиће анђеле*.

Драма *Камен за њод главу* најпознатије дело Милице Новковић, изван сваке сумње спада у антологијска штива; извођена у великом броју професионалних и аматерских позоришта, ова драма и после две деценије од настанка, зрачи једнаком свежином и самосвојношћу. Новковићева читаоца (и гледаоца) уводи у несрећну кућу Вучетића у којој су мушкарци непрекидно у завади са светом, селом, укућанима и самим собом, целог живота прикривајући осорношћу и грубошћу доброту у себи, да би зло коначно и неопозиво постало њихово једино лице. Спиратељица је убедљиво и до краја приказала муке неизрецивог, немуштог и ирационалног који се сустичу и згушњавају у свести њених јунака. Тананост којом је Новковићева откривала слој по слој осећања драмских лица, упечатљивост предочавања тегобних судбина, језичка зачудност, антрополошка заснованост и изванредна економичност у композицији сизеа, само су неке од врлина ове драме Милице Новковић.

Драма *Звезда на челу народа* бави се анализом статуса људи који су укинули патријархални морал а нису освојили нови; као његова супституција привремено ће послужити маничношћ потрошачког бесмисла. Друштво у расулу, људи лишени емоција, отпадници од вере и традиције, на крају пута схватиће испразност својих живота, али неће знати како да се искупе.

У драми *Наш Никола Тесла* Новковићева ствара бајку о генијалном научнику. Маша Јеремић, писац Предговора за ову књигу драма Милице Новковић, налази низ сличности између ове драме и

моралитета – од колективних или апстрактних јунака, до позивања аутора на изворне принципе хришћанства. Никола Тесла је у драми Новковићеве невољни јунак, прогоњен због своје љубави према човечанству и правди, напретку и чистоти. Тесла ће завршити животни пут, по Милици Новковић, међу звездама које трајно сијају и људима осветљавају пут.

Драмом *Зовиће анђеле* Новковићева улази у ново тематско подручје; реч је о збивању у имућној и блазираној друштвеној групи која је опседнута еротиком. Драмски јунак Павле и особе у његовом окружењу живе, у ствари, у изолацији. Све њихове активности су једносмерне, осећања симулирана, а говор испуњен празноречјем. Људи који су уместо аутентичног живота изабрали сурогат, који уместо емоција поседују општа места, у овој драми Милице Новковић постају безличне фигуре, љуштуре, приказе бивших особа. Списатељица, разуме се, нуди Павлу, али и осталима, могућност искупљења, али тај пут подразумева враћање моралу, Богу и љубави.

Драме Милице Новковић, објављене у књизи *Зовиће анђеле и друге драме* пружају поуздан поглед у драматуршку радионицу ове списатељице. Новковићева без журбе, стрпљиво, гради драмски свет који има упориште у изворној моралности. Напуштање основних етичких постулата човека доводи до кризе, расула и неумољиве ентропије. Чистота за коју се Новковићева залаже и коју и сама нуди, представља тачку ослонца која може да духом и бодрошћу обогати све нас.

(1999)

Писац суморних сазнања

Александар Обреновић: *Јајна чаробних звезда*
Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 1993.

У књизи *Јајна чаробних звезда* Александра Обреновића налази се шест драмских текстова; осим комада по коме је књига стекла име, објављене су још драме *Вийез у зорџуц*, *Руја*, *Цврчак*, *Шрафксер и ауџоклав* и *Љубав одасвуд*.

Многи позоришни критичари ће се сложити с тезом да савремена српска драма почиње с комадом Александра Обреновића и Ђорђа Лебовића *Небески одред* (*Himmelkommando*) која је добила највише признање – Стеријину награду 1957. године. Потписник ових редова такође ће се сложити с овом тврдњом. Разлога за то има више, али чини се да је пресудан онај којим се може устврдити да је тандем Обреновић-Лебовић први напустио оквире задатог оптимизма или задате естетике и у драми начео једно од кључних етичких питања на којима почива свеколика цивилизација; сме ли се, напиме, по цену губљења идентитета, персоналности и људског дигнитета човек претворити у ништавило да би преживео још пар недеља? Теоријска распра на ову тему одвела би нас, разуме се, у низ схоластичких или софистичких теза, али живот је пресна пракса која измиче филозофском нормативизовању егзистенције. Ту велику истину, на драстичан начин, уз жестоко оспоравање једног дела позоришне критике за коју се никако не може рећи да је догматска или секташка (овога пута реч је о Бори Глишићу), саопштили су нам тада млади писци Александар Обреновић и Ђорђе Лебовић. Написали су још један комад у четири руке, да би се потом свако од њих упутио својим путем.

Александар Обреновић је, сада у зрелим годинама, дошао до фазе ироничног поигравања стереотипима менталитета или пак мита. Његови комади, објављени у најновијој књизи, садрже тај заједнички именитељ, ту хуморну, ироничну а каткад чак и саркастичну пројекцију савременог света. Ова црвена нит спасоносне ироније, којом аутор често коментарише и сопствени списатељски поступак, проистиче из добронамерности којом су, у ствари, натоп-

љени Обреновићеви комади. Писац је ироничан, али његова иронија као да вели: не трудимо се да мењамо свет, он је такав какав је, лакше ћемо живети када се боље споразумемо. И заиста, драмски јунаци Александра Обреновића, било какво име да носе, увек се саплићу о сопствену жељу да се с ким здруже, да стекну поверење других, да успоставе присне односе којима ће превазићи усамљеност. Јер, Обреновићеви драмски јунаци су безнадежно усамљени. Чак и када нам се учини да су добро уведени или учвршћени у околину (породицу, случајно формирану друштвену групу, канцеларију), они су удаљени онолико колико може бити далеко човек од човека. Није никаква случајност што се Обреновићеви драмски ликови упорно труде да премосте оне основне параметре међуљудске комуникације, и то најчешће покушавају да остваре путем освајања интимних, емоцијама натопљених подручја људске душе. Еротске варијације у комаду *Љубав одасвуд*, рецимо, само су пример Обреновићевог уочавања људске самоће. Али та самоћа може да буде прожета апсурдом (као у комаду *Цврчак*) или спрегом баналности и поезије (као у драмолету *Јајћа чаробних звезда*) или ироничним коментаром менталитета (као у делу *Шрафексер и ауџоклав*).

Као и сви други комедиографи, Обреновић је, чини се, обузет суморним сазнањима о непоправивости људске природе. Овакав однос неминовно проистиче из природе посла којим се баве. Јер, трагичарима је лако, они описују узвишене личности и карактере, а комедиографима преостаје да се баве несавитљивим и тврдоглавим, луцкастим и топлине жељним људима. Такви су и јунаци Обреновићевих комада. А они су препознатљиви управо по тежњи да сопствену личност доведу до знака једнакости с природним законима. На тај начин се круг затвара, ликови постају дефинисани без остатка, а позоришни комад започиње своје путовање по сценама налазећи одзив код гледалаца који у судбинама јунака препознају и део сопствених компликованих или једноставних судбина.

(1993)

Моносцине Мирјане Ојданић

Мирјана Ојданић: *Сами са публиком*
Фестивал монодраме и пантомиме, Земун, 2007.

У нашој савременој драмској књижевности, мало се који писац може похвалити успешно изведеним монодрамама. Тај мало који писац је Мирјана Ојданић чије се монодраме играју с великим успехом; током неколико последњих година чак четири њена монодрамска текста приказана су у такмичарском програму Фестивала монодраме и пантомиме, а глумице Александра Николић и Жижа Стојановић добиле су високо признање – Златну колајну жирија публике. Када се једном добије ово ласкаво одличје, може се закључити да је реч о случају, али када се добије два пута сасвим је извесно да није реч о случају већ о програму који се успешно спроводи у континуитету. Мирјана Ојданић, дакле, има и континуитет и програм и даровите глумце који тај програм остварују, а њене монодраме публика прихвата с нескривеним задовољством.

С посебном пажњом истичем жанровску одредницу којом је Мирјана Ојданић означила своје монодраме; списатељица вели да су то *моносцине*. У досадашњој историји монодраме, а такође и у теоријским радовима, сматрало се да је монодрама најпогоднија сценска творевина за излагање каквог трагичног догађаја о коме се говори у исповедном облику. Најпознатија дела која доказују ову тезу свакако су монодраме Стриндберга, Јуцина О' Нила и Бекета; комади ових аутора на прикладан начин говоре о трагичном осећају света које је било доминантно у XX веку.

У земљи Србији, на крају XX и почетку XXI века, ствари стоје нешто другачије. Уместо трагичног и безнадног виђења човекове судбине, писци у Србији нуде сатирично и хуморно сликање човекове егзистенције, које се у монодрамском исказу преобраћа у комички сценски облик. У таквоме кључу написали су монодраме Драган Алексић (*Балада о Љуби Мољцу*), Драган Ускоковић (*Чежовић*), Радивоје Бојичић (*Ало, овђе мобилни*), Мирјана Бобић-Мојсиловић (*Верница међу шљивама*), Миодраг Караџић (*Прва брачна ноћ*) и Александар Поповић (*Франше д' Ејере на Јужном булевару*), али најизразитији писац који репрезентује хуморно-сатирични ток монодраме свакако је Мирјана Ојданић.

Свих шест монодрама смештених у ову књигу (*Како њосџаџи жена којој се све ѡрашџа, На рубу свеџа, Или-или, Дуџло оџледало, Приваџизација и Самоубисџво у самоодбрани*) жанровски се могу означити као моносатире. “Сатира је, вели теорија књижевности, књижевно дело у коме је на подругљив и духовит начин изражена оштра осуда једног друштва или људских мана. Њен основни циљ је да укаже на друштвене или моралне слабости и пороке, да их извргне руглу и подсмеху и да на тај начин допринесе њиховом отклањању”. Дефиниција сатире, како се види, у целости је применљива на комаде Мирјане Ојданић, па и на *Дуџло оџледало*; ово дело можемо посматрати као списатељичин сатирични обрачун с лицемерјем моћних кругова на Западу који су смислили и извели бомбардовање наше земље, али и са стереотипима којима тумачимо нашу позицију и улогу у међународној заједници. Мирјана Ојданић, дакле, као и просветитељ Доситеј два века раније, настоји да нас доведе до сазнања да се морамо поправити, да треба да изменимо своја схватања, да напустимо митоманију као основу начина мишљења и понашања, да осим цивилизацијских артефаката који нам стижу са Запада треба да прихватимо и западњачку рационалност у начину живота – и све то Мирјана Ојданић предузима и чини списатељски духовито и мудро, свесна да је реч о подухвату према коме осећамо отпор, али и послу који треба започети макар га окончале генерације које ће доћи после нас.

Сада се, како видимо, може дефинисати монодрамски програм Мирјане Ојданић – сатирично истраживање и критичко сликање наших мањкавости – не бисмо ли се ослободили предрасуда и нарцисоидности као предилекције. Програм захтеван, али неизбежан. Ваља га примењивати одмах, као и сваку терапију која предвиђа горке али ефикасне лекове.

Фестивал монодраме и пантомиме с особитом пажњом прати списатељски рад Мирјане Ојданић, подржавајући је у жељи да разноврсним и живописним драмским текстовима обогати нашу драмску књижевност посвећену театру једнога глумца. Ова књига моносатира сведочи о заједничком напору Фестивала и списатељице, о напору који је донео значајне театарске и књижевне резултате високих уметничких домета.

(2007)

Филозофично о (не)верности

Драгослав Паунеску: *Делимично режисированье неверних жена*

Апостроф, Београд, 2006.

Књижевник Драгослав Паунеску објављује поезију, прозу, полемичке текстове, књижевну и ликовну критику у дневним листовима и часописима, а објавио је три књиге песама – *Кайрича*, *Трећи човек* и *Карусел*, као и две књиге приповедака – *Мост њреко њонорнице* и *Линија*, а коаутор је у књизи *Академици XXI века – сликари и вајари*. Ова информација пружа нам делимичан увид у досадашње књижевне и стручне послове Драгослава Паунескуа и упућује нас да с великом пажњом размотримо његово прво објављено драмско штиво.

Драма *Делимично режисированье неверних жена* истражује феномен брачне верности, односно брачног неверства. Паунескуов драмски јунак Фјодор Несторович, тридесетогодишњи самац, помно прати понашање љубавних парова с прозора свог стана, не ретко помажући се двогледом. Његовој пажњи не измиче ни један љубавни пар који одлази у оближњи шумарак. Фјодор, дакле, својевољно постаје сведок прељубништва појединих особа из свог окружења и будући да је морално осетљив, посебно га погађа прељубништво госпође Зине Паратове, угледне даме, супруге познатог научника и Фјодоровог пријатеља Бориса. Фјодор се дуго колеба да ли да обавести превареног мужа и после дугих расправа које води са другим пријатељем Николајем, одлучује да ипак каже Борису да га Зина вара с пиљаром Кољом. Али, Борис ту вест прима равнодушно, што дубоко поражава Фјодора. Потом се појављују још двојица увређених супруга који замерају Фјодору што их благовремено није обавестио да су њихове супруге верне, како би они, мужеви, предузели одговарајуће мере да се то “нездрави” стање измени. Фјодор остаје зачуђен и погођен поремећајем моралних норми у друштву, али остаје и без пријатеља који су га презрели.

Паунеску, како се види, посеже за логичким парадоксом желећи да нас упозори да су промискуитет и неодговорно понашање толико присутни да прете да у целости измене моралне критеријуме. Невоља је, међутим, у томе што писац Драгослав Паунеску преузима мотив који је већ одавно коришћен у светској и српској драматургији (Пирандело, Ранко Младеновић) не дајући му ни другачији угао посматрања, нити му нудећи да барем у форми драме оствари занимљиву сценску игру. Паунеску не влада техником драме у потребној мери; за овога писца довољна је могућност да двојица јунака воде извесну расправу бранећи различита становишта, па да помисли да је обезбедио извесну драмску тензију. Дијалози између Фјодора и Николаја писани су занимљиво с разложним тезама, али, нажалост, они остају само то што јесу – дијалози којима недостаје драмска ситуација. Настојећи да обезбеди ваљану мотивацију своме главном јунаку Фјодору, Паунеску је запоставио развој других конституената драме, као и темељније образложење идеје дела. Најзад, незнано због чега, Паунеску је драмску причу сместио у неодређени град у савременој Русији; ако је писац сматрао да су моралне норме промењене у доба транзиције, онда је извесно да исти принцип важи за све земље које се налазе у овом процесу а не само за Русију, а ако је, пак, веровао да су етички па и брачни принципи чвршћи у западним земљама, онда га у томе могу разуверити бројни савремени аутори, почев од Апдајка и Хенри Милера, па се отуда намеће питање оправданости руског миљеа за лоцирање драмске радње. Последица овог Паунесковог избора употпуњује иначе већ стечен читаочев утисак да је драма *Делимично реџисџровање неверних жена* наивно написано штиво које представља само списатељев неуспешан излет у подручје драмске литературе.

(2007)

Писци региона

Јован Пејчић: *Нишки драмски писци*
Просвета, Ниш, 2004.

Антологија драмских текстова *Нишки драмски писци* коју је приредио књижевни критичар Јован Пејчић, прва је у нас – колико је познато – регионална антологија драмских штива.

У предговору овој књизи, Пејчић укратко излаже историју нишког театарског живота да би, ослањајући се на чињеницу да постоји континуитет позоришног деловања – уз разумљиве прекиде за време Првог и Другог светског рата – констатовао да постоји и континуитет писања за позориште. Дакако, у нишком театру није постојао програм неговања писаца из своје средине, али подршку им је позориште пружало, тако да су осим оригиналних текстова на сцену постављане и драматизације и адаптације романа и приповедака, и то у периоду дужем од једног века, тачније, од 1887. када је у Нишу основано позориште “Синђелић” па до краја двадесетог века.

Истражујући драмске текстове које су написали нишки писци, Пејчић, успут жели да читаоцу пружи и пресек идејно-тематских и естетичких настојања која је открио у драмама.

Амбициозни задаци које је себи поставио Јован Пејчић, приликом реализације довели су до књиге која пред читаоца поставља неколика питања на која се не може пружити потпуни одговор.

Поставља се, најпре, питање о смислености регионалног ограничења односно усмерења Пејчићевог подухвата. Да ли је град Ниш доиста расадник успешних драмских писаца чија дела истовремено имају и локални и универзални домет? Затим, недоумицу изазива очигледан Пејчићев подстицај и подршка литерарним а не позоришним својствима драмског штива, што нас упућује на закључак да критеријум сценског извођења драме није био одлучујући при избору текстова. Најзад, у Пејчићевој антологији налази се и драматизација приповетке Стевана Сремца *Ибши аџа*, чиме се отвара проблем односа драмског текста и драматизације, односно преференције изворног штива и деривације.

Ако је Пејчићева и издавачева намера била да представи драмске писце из Ниша, онда се може прихватити уложени труд и констатовати да је подухват одговорио постављеном циљу, али не и више од тога, односно, не може се говорити о антологијским вредностима објављених драма. Јер, за сваку антологију драма један од најбитнијих критеријума јесте учестаност извођења, односно број премијерних поставки драмског дела. Пејчићева антологија није заснована на поштовању овога услова, па је барем половина драма до сада неизведена, што ће рећи да није добила сценску верификацију која је у позоришту основни постулат афирмације драме.

Пејчићева антологија садржи једанаест драмских текстова. Само један од њих, *На њрају оцабине* Душана Цветковића (1892-1978) написан је у првој половини двадесетог века, док су преосталих десет настали после Другог светског рата. Пејчић је у избор уврстио драме *Заједнички ручак* Тихомира Нешића, *Да ли је разайеи Варава* Сава Пенчића, *Круж у вечерњим водама* Драгољуба Јанковића, *Игра за одрасле* Миодрага Петровића, *Нож боде дваред* Градимира Мирковића, *Ижуман и коњушар* Радмила Пејића, *Ибиш-ага* Видосава Петровића, *Семе* Миролуба Недовића, *Кривово* Радосава Стојановића и *Црвени њевац* Ивана Ивановића.

Цветковићева наивна повест о оданости отаџбини и трајности љубавних осећања младића и девојке поседује аутентичне сценске вредности, што је својство и других Цветковићевих комада који су – писани у патриотском духу – представљали везу са корпусом народних комада с певањем.

Дело Тихомира Нешића *Заједнички ручак* жели да постави низ моралних питања о колаборацији за време Другог светског рата и то чини у оквирима чврсте драмске конструкције у којој је предвидив ток драмске радње. Нешић литерарним артефактима наднаћује мањак аутентичне драматургије.

Књижевник Сава Пенчић у драми *Да ли је разайеи Варава* варира омиљену тему писаца “драме идеја”, сукоб слободног мислиоца и високог официра; драма, дакле, припада евазивној драматургији у којој су у Југославији пре четрдесет година одређене успехе имали Велимир Лукић и Коле Чашуле. Пенчић не одступа од клишеа, укључујући и сардуовску замену лажних с правим мџима.

Драгољуб Јанковић написао је драму *Круг у вечерњим водама* посежући за збивањима из ратне прошлости; кривица се налази код свих драмских јунака пропорционално подељена и релативизирана. Јанковић, као и Нешић, литературом надомешћује одсуство драмске супстанце.

Игра за одрасле Миодрага Петровића једно је од штива које се чита с великим напором. Разлоге томе ваља потражити у јаловом дијалогу, с једне и одсуству било какве аутентичности с друге стране.

Градимир Мирковић предводи групу писаца који знају и умеју да напишу ваљану драму. Његова фарса *Нож буде дваред* о вампирима у Поморављу, представља узорно театарско штиво о српском менталитету.

Мирољуб Недовић у драми *Семе* проблематизује питање јаловости у сеоској породици, уочавајући антрополошке и метафизичке димензије домаћинства без порода.

Радосав Стојановић у драми *Кривоно* бави се актуелним проблемом, статусом српског живља на Косову и његовим постепеним исељавањем из покрајине.

Радмило Пејић у драми *Игуман и коњушар* посеже за далеком прошлошћу у којој налази увек актуелно питање неизбежних српских сеоба пред надирањем османлијске војске.

Видосав Петровић, драматизујући причу Стевана Сремца, пружа панораму Ниша после ослобођења од Турака; ова коректно драматизована прича поседује сочан језик и извесну сентименталност према минулим временима.

Иван Ивановић заступљен је обимном драмом *Црвени њевац* у којој темељно фељтонистички и документаристички обрађује проблем политичких обрачуна у Нишу почетком седамдесетих година прошлог века. Овај текст, додуше, писан је у драмској форми, али осим ове нема других одлика драмског текста.

Пејчићев избор драма, како се види, нуди литерарност уместо драматургије. Да је поштовао другачији, драматуршко-естетски приступ какав је применио Слободан Селенић у *Анџолозији савремене српске драме* а на који се Пејчић позива у предговору, вероватно би ова панорама нишких драмских писаца садржавала свега три-четири текста.

(2005)

Биографске драме

Александар Пејовић: *Одсјаји*
Агенс, Београд, 1995.

Александар Пејовић, књижевни историчар, широј јавности није довољно познат као драмски писац и романијер. Пре неколико година објавио је роман *Прозивка*, а сада је понудио читалачкој публици избор из драмског стваралаштва у књизи *Одсјаји*.

У књизи је штампано седам драмских текстова; шест је написано за потребе радио-драмског програма, а једна је писана за позоришно извођење. Свих седам текстова настало је према биографијама значајних српских писаца: Вука Караџића, Филипа Вишњића, Бранка Радичевића, Љубомира Ненадовића и Његоша, Марка Миљанова, Борисава Станковића и Душана Васиљева. Извесно је, дакле, да је Пејовић – као одличан познавалац српске књижевне историје – подстицај за своје драмско стваралаштво нашао у елементима биографија наших писаца, подједнако настојећи да представи ликове списатеља као и да пружи увид у генезу, мотиве или принципе битне за тумачење њихових књижевних радова. Само се по себи разуме, да се у оваквом Пејовићевом приступу прожимају списатељев животопис, заснован на темељном познавању детаља биографије, и његово дело. Из споја ова два драматуршка тока, Пејовић је успео да начини драмске текстове, фактографски поуздане а уметнички оправдане, који су сврсисходни и у пуној мери функционални с едукативно-наменског становишта посебног радио-драмског програма који се већ годинама с успехом емитује у циклусу “Звездани часови човечанства”.

Реч је, како се види, о драмским штивима која настоје да слушаоцима пруже документаристички увид у биографију значајне личности, а с друге стране, да објасне његово дело. Код Александра Пејовића ови принципи су доследно спроведени, уз напомену да фактографија није ни нападна ни преовлађујућа, већ да је писац успео да нађе одговарајућу сразмеру и уравнотежено укомпонује оба начела; због тога се у Пејовићевим радио-драмама

као и у драми о Вуку Караџићу, складно и доследно спроводи стратегија документарно-уметничког исказа.

Са становишта медија, можда је најзанимљивија драма о сусрету Љубомира Ненадовића и владике Петра Петровића Његоша. У овој драми Александар Пејовић умешно гради дијалоге у оквирима монолошки замишљеног текста и успева да нам предочи развој пријатељства између Ненадовића и Његоша у Напуљу, али и више од тога; Пејовић открива неке битне претпоставке Његошевог патриотизма, одлике државника, а такође даје кроки карактеристика менталитета. Ослањајући се на путописне и аутобиографске списе Љубомира Ненадовића, Пејовић ствара самосвојну радио-драму чији је интелектуални набој интензиван, а уметнички домет ефикасан.

Драмски текстови Александра Пејовића, објављени у књизи *Одсјаји*, представили су писца као драматурга који обавља специфичан посао повезивања књижевне историје с потребама радио-драмског програма и који тај рад окончава успешно.

(1995)

Књижевно-историјска чињеница

Надежда Петровић: *Војвода Мицко Поречанин*

Приредио: Душан Иванић

Библиотека града Београда, 2004.

Рукопис драме Надежде Петровић *Војвода Мицко Поречанин* сачуван је у заоставштини Катарине Амброзић, историчара уметности, аутора монографије о Надежди Петровић. Рукопис је, као и библиотеку Катарине Амброзић, преузела Библиотека града Београда, а објављивањем драме издавач је обележио деведесет година од смрти истакнуте сликарке.

Приређивач овог издања, књижевни историчар Душан Иванић, у опсежном поговору објашњава судбину рукописа Надежде Петровић, као и околности у којима је драма настала. Иванић вели да је Надежда Петровић после Илиндена, крајем 1903. године обилазила угрожен живаљ у долини реке Треске; на томе путу било је и село Порече. Сликарка је тада сазнала за акције војводе Мицка против бугараша, као и за свеукупно страдање народа, такође изложеног насилништву бугараша и Турака. Иванићева заснована претпоставка је да је драма *Војвода Мицко Поречанин* настала током 1905. године.

У сачуваном облику рукопис комада Надежде Петровић није јединствен; први чин и део другог писани су руком Петровићеве, а остатак руком преписивача.

Када је реч о уметничкој вредности драмског штива, извесно је да се он може процењивати једино са историјског становишта, при чему се у обзир морају узети политичке прилике с почетка двадесетог века. Надежда Петровић се, наиме, после повратка из Минхена својски ангажовала на пропаганди идеје југословенства, односно уједињења свих јужнословенских народа, под династијом Карађорђевића. Војвода Мицко, епска личност новије македонске историје, привукао је пажњу Надежде Петровић, а његов отпор турским властима као и бугарашима крајем деветнаестог века и учешће у Илинденском устанку, постали су синоним слободарских

тежњи, па је отуда и Надежда Петровић у лику овога борца за слободу препознала лик погодан за протагоносту позоришног комада.

Драма је написана у четири по дужини неједнака чина. Први чин се догађа у селу Манастирац у духу романтичарске поруке; мештани говоре о личним страдањима и зулуму који спроводе турски насилници, а услед акумулације насиља спонтано се јавља жеља за супротстављањем злу. Мицко бива изабран за вођу народног отпора, док реторика попа и учитеља дефинише смисао устаничких тежњи.

У другој чин радња се преноси у двор Сали-аге, насилника који је отео жену убијеног Ванча, Ленку. Ленка успева да побегне уз помоћ агине мајке која је и сама, давно, била жртва отмице. Трећи чин догађа се у планини, где се у групним сценама приказује развој устанка, а четврти приказује апотеозу, табло са жанр-сликом поклоњења српској круни и жељи за уједињењем Срба који су још увек, добрим делом, под туђом влашћу.

Са становишта драмске технике и, шире узев, позоришне естетике, дело Надежде Петровић не представља више од књижевнo-историјске чињенице. Писана у духу романтичарске драме седамдесетих година деветнаестог века, прожета реториком и националним духом уједињења, драма *Војвода Мицко Поречанин* нема посебне литерарне и драмске врлине. Она пре сведочи о времену свога настанка и патриотским осећајима сликарке Надежде Петровић, него о њеним естетским погледима. Петровићева је, вели Катарина Амброзић, била истински авангардни сликар свога доба, али у драмском штиву није исказала свој уметнички ангажман. Заменила га је идеолошким, односно националним поривом, што њену драму означава као облик пропагандне поруке. Ако ово делце Надежде Петровић посматрамо као израз њених родољубивих осећаја и ако у њему не трагамо за позоришним својствима, онда нам оно сведочи о потреби истакнуте сликарке да у скромној литерарној форми изрази своја патриотска становишта; у сваком случају ова драма употпуњује наша сазнања о родољубивим делатностима Надежде Петровић.

(2005)

О ерозији морала

Вељко Радовић: *Јаков ѓрли ѿрње*
Сцена, English Issue, 1990.

Осим десетак драма за позориште, Вељко Радовић је написао и неколико драма за телевизију, а са успехом се огледао и у позоришној есејистици.

Драме Вељка Радовића почивају на веома добро освојеном и употребљеном језику. Драмски јунаци овога писца проистичу из језика, а језик је, пак, основно драматуршко средство којим Радовић лако, језгровито и прегледно саопштава идеју и истовремено формално обликује сиже драме. Тај језик припада свету Радовићевог завичаја, начину изражавања који се негује у појединим деловима Црне Горе; код Радовића, међутим, није реч о фолклористици или етнографском записивању архаичнога говора, већ о живом и атрактивном језичком идиому који је на сцени и ефикасан и довољно савремен па стога стиче све услове да буде ваљано протумачен. У оквирима задатог, односно изабраног језика – свеједно је коју формулацију користимо – налази се и наредна особност Радовићеве драматургије: представљање менталитета. У свим Радовићевим позоришним драмама веома живо и пластично приказане су карактеристике горштачког живља, света одгојеног на традиционалистичком односу према етичким вредностима, импулсивног и својеглавог, темпераментног и елементарно јасног. Изворна честитост, као трајно обележје морала, лежи у основи Радовићевог драмског света. Ту се Вељко Радовић налази у истој равни са својим драмским јунацима који настоје да разреше морални проблем. Становиште писца понајчешће је идентично са становиштем главног јунака драме, без обзира на ону стару списатељску максиму по којој писац не дели ставове својих драмских јунака. Радовић зна за ово правило и оно је у његовим драмама испоштовано, премда се писац увек опредељује за принцип етичке чистоте. У поштовању овога начела Радовић је консеквантан и то је једини изузетак од драматуршких принципа које Радовић, иначе, савесно поштује. Радовић то чини у име изворних хуманистичких

начела за које се залаже. По овој особини, Радовић је препознатљив у савременој југословенској драматургији. Било да у драми истражује односе у прошлости, било да анализује трошни и крхки морал савременог, релативизмом и лабавим везама условљеног друштва, Радовић је писац недвосмисленог моралног опредељења.

Радовићеве драме жанровски се могу означити као гротеске, мада сам писац више воли да их назива комедијама. Комишно и хуморно у Радовићевим драмама извиру или из језика, или пак из одлика менталитета који, у судару с данашњим погледима на свет, производи неочекиване ефекте у којима се увек налази примеса ироније. Гротескност се јавља као укупан израз драме, будући да Радовић свесно увећава или мултипликује основну позицију драмског јунака и варира је у различитим околностима, чиме подвлачи и дилему јунака и однос средине према њему. Како је тај однос утемељен на одликама менталитета, јасно је да мора да буде посрпан, ироничан и у великој мери злобан, с једне стране, и патетично идеалан, с друге.

По фактури, Радовићеве драме садрже реалистички ток и чврсто изграђену причу. Радовић увек има – рекли би искусни позоришни znalци – добро исплетену фабулу која успева да одржи драмску напетост до окончања распре.

У драми *Јаков ѓрли ѓрње* Радовић приказује ерозију револуционарног морала. Ова драма, написана иначе пре две деценије, у светлости савремених догађаја у Југославији, изнова стиче одређену актуелност. Реч је о преиспитивању некадањих начела са становишта савременог цинизма. Радовић, уз нескривену иронију, приказује како се у свој заселак враћа драмски јунак Јаков, који је пре две деценије, као млад официр, понесен утопијским визијама о будућем друштву, поклатио своје ратном другу кућу и имање. Шта више, Јаков верује да тим поклоном успева да се одужи другу Лању који му је једном приликом у борби спасао живот, и сам изгубио руку. Код обележеног Лања, дакле, изненада доспева пензионисани Јаков, вероватно сит и пресит градског живота и огорчен личним поразима; Радовић поставља Јакова у ситуацију која опозива некада учињен гест идеалне хуманости. Јаков, наиме, тражи да му Лањо врати и кућу и имање. Јаков је, по свему судећи, прешао тегобан пут од подржавања комунистичких идеала до њиховог

недвосмисленог оповргавања. Не верујући више ни у шта, осим у земљу која праисконском снагом увек изнова рађа, Јаков је постао изданак ренегатске лозе, верник који је отишао даље од сумње. Јаков је доспео до цинизма, до потпуног поништења некадашње револуционарне и заносне паролe. У коначном исходу, Јаков је постао прагматичар који се ослања на својину. Али, пита Радовић, да ли је моралан чин опозивања поклона, да ли је етички заснована Јаковљева резигнација, да ли, најзад, Јаков доживотно треба да отплаћује Лању за спасени живот. Ово нису, разуме се, сва важна питања која садржи драма. То су питања која се могу поставити са Јаковљевог становишта. Али, позиција Лања је битно другачија и она оспорава све Јаковљеве назоре. Извесно је да драма *Јаков брли ѿрње* отвара ниску питања, етичких дилема и ставова погодних за сценску расправу. Отуда је њен набој емоционално висок, а значењски код сложен из сталних опозиција.

Јаков брли ѿрње је драма која је, у време настанка, антиципирала слом илузија, крах утопијске слике света. Али, њена врлина је у томе што је живот и данас потврђује.

(1990)

Изворни стваралац

Јован Радуловић: *Телевизијски и филмски сценарији*
УУ ФИЛМ ДАНАС, Београд, 2004.

Јован Радуловић, писац средње генерације, превасходно је познат широј читалачкој публици по својим романима и збиркама приповедака. Објавио је књиге приповедака *Илиниџак*, *Голубњаџа*, *Даље од олиџара*, *Голубњаџа и друџе џриџовџеџке*, *У Исламу Грџком*, *Изаброне џриџовџеџке* и ромоне *Браћа џо маџери*, *Прошао живоџи*, као и књигу приповедака за децу *Замка за зеца*. Добитник је престижних награда за књижевно стваралаштво: Октобарске награде града Београда, Андрићеве награде, награде Исидора Секулић, Кочићеве награде, награде Бранко Ђопић и других. Мање, је међутим, познато да је Јован Радуловић један од водећих српских сценариста који с подједнаким успехом пише за филм и телевизију.

У књизи коју је објавио часопис УУ ФИЛМ ДАНАС објављено је пет Радуловићевих сценарија. Аутор је компоновао књигу од две целине; првој припадају сценарији по којима су снимљени ТВ филмови *Вучари Горње* и *Доње Полаче* и *Никољдан 1901* и биоскопски филм и ТВ серија *Браћа џо маџери*. Другој припадају две од шест написаних епизода ТВ серије *Полача-Оквил* која још увек није снимљена.

У предговору под насловом *Ране незацелне*, филмски критичар и професор ФДУ Никола Стојановић, као својеврсни увод у читање Радуловићевих сценарија, нуди за аутора одредницу “завичајни писац”, подвлачећи да су у нашој књижевности *завичајни џисци* и Бора Станковић, Петар Кочић, Симо Матавуљ, Динко Шимуновић, Бранко Ђопић, рани Добрица Ђосић или Младен Марков. Отуда Стојановићев квалификатив представља, у ствари, вредносни суд којим Радуловића сврстава у најужи врх српске реалистичке прозе. Закључујући кратку расправу о завичају и завичајности, Стојановић констатује да аутентични уметник нема расу, класу, идео-

логију, религију: има само Завичај и Универзум – Завичај као полазиште, Универзум као одредиште. Посебну пажњу Стојановић посвећује сценарију филма *Браћа њо мајери*, налазећи му основу у истоименом роману. По овоме критичару, Радуловић и редитељ Здравко Шотра пошли су од наративне структуре романа и у њу уткали филмске еквиваленте – чврсту филмску причу, елиптичан дијалог, композицију секвенци, преплитање акционог тока драмске радње са током свести филмских јунака у непрекидном кретању. Истовремено, иницијално штиво је “очишћено” од дигресија, цитата архивске грађе и свега што представља застајање у излагању филмске приче и што није у њеној функцији. Због тога је сценарио овог филма, држи Стојановић, пример успешно транспоноване литературе у филмску структуру.

Јован Радуловић је за Телевизију Београд написао више сценарија; међу њима издваја се дело *Вучари Горње и Доње Полаче* којим је Радуловић заступљен у петом тому *Анџиологије ТВ драме*. Овај сценарио настао је пре тридесет година и тада је и снимљен истоимени ТВ филм у режији Здравка Шотре. У овоме сценарију могу се препознати сценаристичка својства која обележавају Радуловићев рукопис; реч је о чврсто заснованој реалистичкој причи, сочном дијалогу, јасно профилисаним ликовима и црнохуморним акцентима. Радуловић уметно и лако барата дијалектима и елементима менталитета живља у Подинарју. Његови јунаци су плаховити, темпераментни, спремни на жестоке спорове и обрачуне и припадају свету сиромашних људи који сањају о срећи, а срећа је за њих благостање пуног стомака. Ови елементарни ликови, ипак, поседују свест о патријархалном моралу и чојству, што су одлике миљеа горштакког менталитета.

У другоме делу књиге налазе се две епизоде нереализоване ТВ серије *Полача-Оквил*; у овој серији Радуловић исписује ексодус породице Милокус која у метежу “Олује” 1995. напушта родни дом и покушава да се снађе у горком избеглиштву, колико у Србији и Београду, толико и у далеком Оквилу у Канади. Из добро писаних епизода читалац стиче слику о догађајима од пре десет година, а драмска радња представљена преко главних ликова, пружа нова сазнања о болном и чемерном животу људи који су без своје кривице лишени основних егзистенцијалних услова. Овај сценарио,

ако судимо по првим два епизодама, поседује изузетну убедљивост и трагедији подобан потенцијал, што је најбоља препорука за њену реализацију. Треба очекивати да Телевизија Београд, која је од аутора и наручила сценарио, коначно сними ову драмску серију.

(2005)

О моралним критеријумима

Јован Радуловић: *Бора под окупацијом*
Издавач: Панорама, Приштина, 2006.

Један од водећих српских прозаиста, Јован Радуловић, с великим успехом пише телевизијске драме и филмска сценарија. Нека од ових његових дела – *Вучари Доње и Горње Полаче* и *Браћа по мајери* – припадају самом врху нашег оригиналног телевизијског и филмског стваралаштва, као што, такође, Радуловићеве драматизације српских реалиста – Матавуља, Глишића и Ранковића – представљају значајна остварења у области примењене драматургије. Томе корпусу телевизијско-филмског рада припада и најновији Радуловићев сценарио за документарну драму *Бора под окупацијом*.

Драмска прича, дакле, почива на разматрању питања колаборације с окупационим властима у Првом светском рату у Београду, за шта је Станковића осудио део службене јавности, али и део јавног мњења. Јован Радуловић, другачије речено, проблематизује питање одговорности јавне личности (и не само јавне) у ратним приликама, када владају други принципи понашања и када су на снази другачија морална начела. Питање могуће колаборације представља у историји српске културе једно од стандардних места спорења, на које се могу пружити различити одговори. Примера ради, наведимо податак да су глумци Аца Цветковић и Јован Танић стрељани по завршетку Другог светског рата – без судске одлуке – зато што су током окупације играли у Централи за хумор, а да је њихова партнерка Жанка Стокић са истог разлога лишена грађанских права; подсетимо се чињенице да је већи број глумаца и редитеља по казни послат у провинцију да ради у позориштима у оснивању зато што су играли у Народном позоришту за време рата. У Србији, како се види, нови режим био је суров према уметницима који су се бавили својим послом под окупацијом, али није био строг према пекарима, обућарима и мајсторима других струка који су, такође, у то време радили. Олга Спиридоновић – једна од кажњених глумица – поставила је питање о различитим критеријумима

којима се за исто дело једни награђују а други кажњавају. У другим републикама пређашње Југославије нови режим није био тако строг према уметницима, те није било никаквих консеквенци за глумце који су наступали за време рата, већ су – попут Беле Крлеже – једноставно наставили да се баве својом професијом.

Јован Радуловић посегао је за негативним митом који је о Борисаву Станковићу створен у одређеним књижевним круговима у Београду, да би на Станковићевом случају изградио убедљиву и консеквентно вођену телевизијску причу – мање о самом Станковићу а далеко више о односу тзв. јавности према личностима које се “не уклапају” у стереотип фолклорног јунаштва, кафанског херојства и националистичког наздравичарства. Радуловић приказује Станковића у оскудици, пониженог и одбаченог од стране бирократске врхушке која и у ратним приликама има своје миљенике; без средстава за живот, Бора Станковић принуђен је да прихвати понуду окупационих Београдских новина, што ће му замерати позвани и непозвани, док се другим писцима таква сарадња неће узимати као отежавајућа околност. По Радуловићу, Станковић је свестан ризика који доноси таква сарадња, али императив преживљавања списатељеве породице убедљивији је од могућих лоших последица.

Драмска прича Јована Радуловића потом приказује Станковића у различитим ситуацијама од којих су посебно потресне слике из душевне болнице у којој су немоћне жртве оболели писци Петар Кочић и Душан Срезојевић. Њихово страдалништво, одбаченост од друштва као и од стране књижевних кругова, за Радуловића представља врхунски цинизам и лицемерство књижевне и културне елите тога доба. Сликајући Кочићев крај живота и тамни понор у Срезојевићевој свести, Јован Радуловић приказује патњу сензибилних стваралаца који су окупацију земље доживели и као слом свих емоција. Насупрот њима, стоје ратни профитери, денунцијанти, кафеџије и лиферанти који утичу на формирање јавног мњења и који ће, по окончању рата, заузети нови, што ће рећи виши положај на лествици друштвене хијерархије. Да би се благовремено остварила таква позиција, потребно је денунцирати своје комшије и пријатеље актуелном режиму, али и улагати у патриотске пароле да би се стекла наклоност будуће номенклатуре. Раду-

ловићев јунак све то увиђа, презире, осуђује, али као сваки усамљеник и он никада нема могућност да се супротстави мноштву, раздраженој гомили. Станковићева згађеност људском поквареношћу пластично се приказује током разговора с Ивом Андрићем. Радуловић слика шетњу већ времешног Станковића и младог Андрића и у њиховом разговору предочава нам резигнацију Станковића и промишљеност Андрића, приказујући тако два модела понашања или тумачења живота.

Посебно место у драми заузима Милан Огризовић, књижевник, уредник окупацијских “Београдских новина”. Овај познати хрватски писац понудио је Станковићу злехуду плату којом ће породица некако успети да се прехрани и он је – иако Станковићев идеолошки противник – у ствари једини помогао знаменитом српском писцу у кризном периоду. Разговори између Огризовића и Станковића представљају у Радуловићевој драми значајна места за разумевање и историјских околности и интереса Хрватске да уђе у нову државу, како су их тумачили франковци. Радуловић приређује завршну ироничну поенту драме када саопштава да Огризовић добија место у српско-хрватско-словеначкој Енциклопедији професора Станојевића, али да у њој нема места за Станковића управо због сарадње с Огризовићевим “Београдским новинама”.

Јован Радуловић написао је значајну и узорну драму. Његово штиво изнова поставља питање моралних критеријума које олако успостављамо, без ваљаног размишљања и одговорности. Судбина Боре Станковића парадигматична је у томе погледу, али у њој можемо да препознамо и судбине других уметника и јавних личности током Другог светског рата, или у најновије време, деведесетих година минулог века. Понављања, аналогije и подсећања као да представљају тегобан терет кога се ваља ослободити што пре, па се отуда у нас јавља кратко памћење с којим се увек затекнемо у новој невољи. Радуловићева телевизијска драма опомиње нас да би требало да своју површност преобликујемо у озбиљност. Томе нас, уосталом, безуспешно учи и национална историја.

(2007)

Шест Олгиних драма

Олга Савић: *Од Марине до Милене*
Југословенско драмско позориште, Београд, 1981.

У књизи Олге Савић *Од Марине до Милене* објављено је шест драма које су са успехом приказиване или се још приказују на сцени Позоришног салона Југословенског драмског позоришта. То су текстови: *Дуѓа у црнини*, *Сеансе код професора Фројда*, *Разговор на ономе свету између Макијавелија и Монџескјеа*, *Дневник младог Лукача*, *Шта то Кабуш покрећемо ради* и *Милене из Прага*.

Свих шест драма Олге Савић писано је истим списатељским поступком. Реч је о драмама које представљају слободну интерпретацију делова биографија познатих интелектуалаца, књижевника, филозофа или уметника. Савићева поседује, како се види, специфично списатељско становиште. Њене камерне драме – јер је њен приступ сведен и интимистички – у облику необавезних варијација елемената биографске нарави, говоре о тим знаменитим мислиоцима чијим се делима Савићева бави годинама. Интересовања списатељице су разноврсна, али им је заједничка духовна радозналост за одгонетање начина мишљења оних људи који су, уметничким или филозофским делом, утицали на промену света, али и свести својих савременика или наследника. Отуда Олга Савић истражује животописе Марине Цветајеве, Сигмунда Фројда, Ђерђа Лукача, Франца Кафке, Милене Јесенске и других личности. У животним повестима ових личности Савићева успева да нађе занимљиве детаље, можда недовољно познате податке, неистражена места, и полази јој за руком да, уграђујући ове елементе у знане токове биографије, изгради занимљиву драмску причу. Списатељица то постиже комбиновањем неколиких сегмената; документаризам је ослоњен на поетску симболику или загонетно тумачење детаља којима се може дати најмање двоструко значење. У тако постављеним односима, Олга Савић постепено ствара сложу матрицу сижеа, који најчешће не поседује непосредну каузалност, али који је ваљано утемељен по линији асоцијације, па се тако

слажу низови збивања који на макро плану драме стварају чврсту повест укупног догађаја.

Свих шест драма Олге Савић доживеле су промоцију на сцени Позоришног салона у Југословенском драмском позоришту, чиме је Олга Савић пресудно утицала на формирање и репертоара и уметничког исказа ове минијатурне сцене. Савићева се на овој сцени појављује у више улога: као драмски писац, редитељ, драматург и глумица. Од 1977. године до данас, драмолети Олге Савић налазили су се на репертоару Југословенског драмског позоришта и стекли своју публику. Објављивањем књиге *Од Милене до Марине* драме Олге Савић добиле су прилику да трајно сачувају своје поруке.

(1991)

Пеј драма

Савремена српска драма 1
Музеј позоришне уметности и
Удружење драмских писаца Србије, Београд, 1998.

Удружење драмских писаца Србије, уз велику помоћ Музеја позоришне уметности, успело је, после вишегодишњих настојања, да покрене издавачку делатност. Реч је о својеврсној публикацији – Зборнику Удружења – у коме је објављено пет драмских текстова чланова Удружења. Зборник је, дакле, гласник струковног удружења и годишње ће бити објављивано неколико свезака.

Ова публикација, дабоме, није антологија већ би се пре могло рећи да је скромна књига која нуди поглед у стваралачке лабораторије савремених аутора. То је и непретенциозни циљ Редакције Удружења драмских писаца Србије којим се жели представити јавности – и оној ужој, стручној, и оној широј, читалачкој – панорама разноврсних драмских текстова која сведочи о континуитету рада наших аутора. Само се по себи разуме да се овим издавачким подухватом нуди нашим и страним позориштима, као и телевизијским станицама, прегршт квалитетних драмских текстова, чиме се у највећој могућој мери оспорава теза појединих позоришних управа о хроничном недостатку савремених домаћих драмских штита. Најзад, двадесетак објављених драма годишње проговориће и о квалитету стваралаштва српских драматичара и омогућиће поређење с текућом продукцијом у свету која је, све чешће, сасвим некритички, присутна на српским сценама.

У првој свесци Зборника објављене су драме Миладина Шеварлића *Господин министар*, Јелице Зупанц *Недовршена симфонија*, Владимира Ђурића Ђуре *Гробље мачака*, Мирољуба Недовића *Тамни вилајет* и Драгане Абрамовић *Јавор на шинама*.

Досадашњи Шеварлићев опус није допуштао претпоставку да ће се овај писац упутити ка комедији с изразитим сатиричним инвективама; пре се могло поверовати да ће се Шеварлић и даље бавити разматрањем тема из националне историје или пак из подручја

реконструкције и декаденције грађанског сталежа. На ову мисао упућују нас драме које је Миладин Шеварлић до сада написао: *Карађорђе*, *Змај од Србије*, *Пројаси царсџива српског* – баве се националном историјом, митологијом и митоманијом, а *Смрт њуковника Кузмановића*, *Повраћак Вука Алимџића* и *Црни Пећар* истражују граничне вредности понашања припадника грађанског друштва, или онога што је од њега остало.

Свесно се ослањајући на неизбежну асоцијацију са знаменитом Нушићевом комедијом, Шеварлић већ насловом свог штива – *Господин министар* – показује да ће да испита како функционише власт у малом месту. На окупу су представници власти: председник општине, шеф полиције, војни командант и игуман манастира, а нешто доцније придружиће им се и представник опозиције. Писац слика типску ситуацију: очекује се долазак значајне личности – министра, који је потекао из те средине. Као какав Годо или Гогољев ревизор, министар је у Шеварлићевој драми лакмус, каталитизатор, који помаже да се открију нарави, амбиције, испреплетани лични интереси представника моћи, а уз све то још и јавашлук, лоповлук, каријеризам, шверц, непринципијелно понашање и много шта друго што је неизбежни пратилац бављења локалном политиком. Гротескно делује лик одсутног високог госта; о њему сазнајемо да је рђа од човека, да је никоговић и ништарија, али да има одређене заслуге за своју политичку странку. И док мештани чекају посету свога некадашњег суграђанина, откривају читаоцу како је склопљено врзино коло локалне политике и личних интереса – а уз то се сазнаје и за љубавну везу шефа полиције и официрине жене – и да из тог кола нема излаза, али да у њега нема ни улаза. Када се сазна да господин министар неће доћи, да је у међувремену пао с положаја, локални властодршци наставиће, осокољени и бројчано ојачани женама сумњивог владања, своје “политичко ангажовање”.

У драми *Недовршена симфонија* Јелица Зупанц наставља да истражује судбине значајних жена које су обележиле XX век.

Јелица Зупанц пише о Алми Малер Гропијус; ова необична дама као да је инкарнација женског принципа уопште. Било би одвећ поједностављено рећи да је само лепотом освојила све своје мушкарце: Малера, Гропијуса, Верфела, Кокошку... Сасвим је извес-

но да је поседовала врлине и својства по којима је била јединствена у своме времену. Али од чега се састојала њена заводљивост, фаталност којом је стицала моћ над мушкарцима који су још и уметници?

Иза крхке, наизглед фриволне Алмине спољашњости налази се, уверава нас Јелица Зупанц, жена дубоко свесна своје особености. Алма Марија Шиндлер, кћи сликара пејзажисте Емила Шиндлера и мале певачице Ане Бергер, Јеврејка, као да је састављена од неколико различитих особа. Једна од њих жели да влада мушкарцима, друга да им се потчини, трећа настоји да буде брижна мајка, четврта има уметничке склоности, пета прагматичне поступке спасавања живота пред надирућим фашизмом који осваја Аустрију; као у каквом калеидоскопу, Јелица Зупанц ствара сцене у којима се увек изнова приказује неко другачије Алмино лице. А сваки од тих ликова занимљив је и садржи све неопходне карактеристике за нијансирано сликање психолошких стања и промена у Алмином бићу.

Мултимедијални уметник Владимир Ђурић Ђура је пажљиви пратилац нових уметничких настојања. У драми *Гробље мачака* Ђурић се бави стереотипима урбаног фолклора, судбинама малог криминалца и водитељке специфичне телевизијске емисије. Поштујући иконографију криминалистичког жанра и доследно водећи драму по задатим принципима, Ђурић гради текст у коме можемо препознавати цитате и истовремено уживати у њиховом ироничном сенчењу. Писац је добро савладао начела постмодерне и уградио их у своје штиво, показујући да у рукама даровитог аутора свако начело има употребну вредност, као и своје лимите. Ироничну дистанцу у драми, поред других средстава, прави и употреба звучне кулисе (музика и певање Томе Здравковића) као и говор који користе драмски јунаци. И језик којим мисле и говор којим се изражавају натопљен је стереотипним фразама, прикладним управо за симулирање осећаја, а не за њихово доживљавање. Будући да је код Ђурићевих драмских ликова животопис дат експлицитно, у прој трансмисији, иронијски отклон ствара се коришћењем неизбежних артефаката урбаног фолклора.

Мирољуб Недовић у драми *Тамни вилајет* испитује последице које је оставио недавни рат на просторима пређашње Југославије на психички живот људи.

Недовић у три сегмента слика стања у којима су се нашли ратници. Иако су тројица бивших бораца, Љуба, Пиги и Крле, на различите начине осујећени ратом, њихова заједничка потресна и болна судбина је извесна. Они нису само физички хендикепирани (Пиги и Крле), далеко је погубнији њихов ментални распад. Недовић, нудећи три узорка, уопштава наше сазнање да деструкција личности започиње онога тренутка када се човек без своје воље измести из уобичајених животних оквира. Суочавање са силама зла у рату оставља трајне последице; повратак у мирнодопско стање, за Недовићеве ратнике, јесте продужавање агоније у којој су се обрели. Патологија је надјачала.

Текст Драгане Абрамовић *Јавор на шињама* писан је за луткарску представу. Драгана Абрамовић већ годинама пише за најмлађе гледаоце; њена поуздана рука у комаду *Јавор на шињама* успоставља непосредну комуникацију с децом.

Драгана Абрамовић пише о заљубљеном Јавору; ово лепо дрво заљубљено је у Кукавицу. Љубав је једнострана и неузвраћена; Кукавица није научила да воли и та околност наводи трећег јунака игре, Тутутка, да се упусти у низ занимљивих путовања на којима ће од разних саговорника постепено сазнавати и откривати шта су то лепота пријатељства и љубав.

Прва свеска Зборника Удружења драмских писаца Србије упознала нас је с разноврсним текстовима, чиме је на најбољи начин показано богатство приступа, поетика и естетика у нашој савременој драмској књижевности.

(1998)

Шест драма

Савремена српска драма 10
Музеј позоришне уметности Србије,
Удружење драмских писаца Србије и Завод
за проучавање културног развитака, Београд, 2000.

Испунио се циклус од десет књига које под непретенциозним али тачно изабраним насловом *Савремена српска драма*, удруженим снагама објављују Удружење драмских писаца Србије, Музеј позоришне уметности Србије и Завод за проучавање културног развитака.

У Поговору првој књизи, 1998. године, потписник ових редова написао је неколико реченица којима је желео да формулише настојање УДПС и Музеја позоришне уметности Србије као издавача; чини се да тим реченицама данас није потребно додавати допунско објашњење, јер објављене књиге најбоље илуструју онда изречене тезе, па сматрам да их треба сада и овде преписати и као окосницу досадашње уређивачке политике и као програм који ће, верујем, бити настављен. Дакле, у Поговору се вели:

Зборник је публикација која јавној представи представља стваралачки допринос драмских писаца у нашој Републици.

Зборник није антологија, пре би се могло рећи да се преко Зборника јури доглед у стваралачке лабораторије савремених аутора.

Зборник, дакле, представља отворену радионицу драмских писаца.

Због тога се ова свеска не ослања само на једну естетичку, естетичку или теорију драмског писања. Зборник жели да негује различитост израза.

У до сада објављених девет књига, као и у овој десетој, бране се и одбрањују ови принципи. Педесет једна штампана драма – и све заједно и свака понаособ – крвни су доказ плурализма естетика, праваца и опредељења и представљају праву библиотеку драмских

штива писаца Србије, или, боље рећи, представљају аутентично *йозоришиџе*, живље и садржајније од онога које нуде наши театри током последњих неколико година.

Репертоарска политика српских престоничких позоришта подложна је оштрој критици и тешко би је могао бранити било који управник позоришта који посао руководиоца куће обавља дуже од једне сезоне.

Може се, међутим, разумети изнуђено решење већине позоришта по коме се на репертоар стављају комади с малим бројем драмских лица; недостатак новца за опрему представе навео је театре да посегну за камерним делима. Камерна драма тражи један декор и три-четири костима, скромну расвету и минималне трошкове за остале потребе.

Позоришта у Србији, било да су градска или републичка, доведена су на руб егзистенције, или прецизније речено, позоришне институције доспеле су на ивицу гашења рада.

Да би створиле привид своје континуиране делатности и трагања за “новом” естетиком, позоришне управе – најчешће – проналазе камерне текстове разних иностраних, углавном непознатих писаца, и нуде их нашој позоришној јавности као узорна и хвале вредна дела; у томе послу помажу им некомпетентни новинари проглашавајући минорне текстове откривалачким и значајним.

Драмски писци у Србији знају и разумеју у каквим условима раде наша позоришта; драмски писци не пате од ксенофобије и не противе се промоцији значајних страних аутора и њихових драма.

Да би помогли позоришним управама, драмски писци Србије нуде им своје камерне драме; немаштина је овога пута одредила оквире и техничке условности драмскога штива. Речју, драме у десетој свесци написане су као одговор писаца окупљених у УДПС на могућност позоришта да постављају комаде с минималистичким захтевима. У драмама се појављује мали број ликова (четворо), а и сви остали списатељски прохтеви су једноставни и лако испуњиви. Писци, дакле, негујући и даље различитости својих естетика, нуде позориштима дела чије сценско постављање не захтева велика средства.

Ова, десета свеска, својим садржајем истовремено говори о инвентивности аутора који успевају да у задатим оквирима (четири глумца, један декор) начине занимљиве и целовите драме, dostatне за целовечерњу представу.

Шта доносе нове драме Леона Ковкеа, Ивана Панића, Братислава Петковића, Бошка Пулетића, Драгана Станишића и Миладина Шеварлића (писци су наведени по азбучном реду)?

Леон Ковке у комаду *Риџуал згуснутог ваздуха* гради управо згуснуту атмосферу која обележава љубавни или сексуални четвороугао. Око прелепе Селене Исакович (да ли Ковке, као писац који уважава извесне постулате постмодерне, намерно даје Селени неке атрибуте Дафине Исакович?) плету се еротске замке др Симона Дракулића и младога писца Јована који је истовремено љубавник њеног мужа Бранка. Да би патологију љубавних веза појачао до границе убедљивости, Ковке позива у помоћ трагичан догађај из Селениног детињства, допуштајући читаоцу да претпоставкама допуни повест о смрти Селениног оца. Млади аририста – писац Јован (за разлику од младог јунака, такође писца, из већ заборављеног романа *И с њобом сама* прерано и неправедно заборављеног Љубише Јоцића) гради каријеру водећи љубав са Селениним мужем, а жудећи за њом. Жртва свих тих што љубавних, што патолошких веза биће драмски јунак који се не појављује на сцени, али који у великој мери одређује Селенино понашање – њен и Бранков син Иван. Својом смрћу чисти и невини Иван жели да, као Хедвига у Ибзеновој *Дивљој пайки*, искупи грехе родитеља. Код Леона Ковкеа у драми нема времена за одмор, за предах. Ковке је непрекидно заокупљен потребом да читаоца засипа подацима, одломцима минулих догађаја, личним сећањима јунака, као и њиховим настојањима која успевају да дефинишу али не и остваре.

У драми *Тој од шрешиње* која носи поднаслов *скица за њорреј једног Србина* Иван Панић доказује тезу да истовремено постоје три времена: садашње, минуло и оно које можда неће доћи. Сва три времена су – парадоксално – и паралална и узајамно прожимајућа.

Из света прошлости повремено се појављује Живојин Јотић, Солунац из небеске Србије, да би своме унуку Јаћиму давао подстицај за неговање српске патриотске традиције. По Ивану Панићу,

позивање на јунаштво, на задовољење императива српског херојства, неизбежно је прожето самоиронијом. Другачије речено, у менталитету који се дичи јунаштвом и страдањем у ратовима, једну од преовлађујућих црта има инат којим и Јаћим, као и његови преци, као и његова жена Босиљка, одговара на аманет свога ђеда, ратника.

У Панићевом рукопису, важну противтежу инату и ратничком духу, пружа идилични звук фруле којим писац гради поетичну и пасторалну атмосферу.

Grand prix Братислава Петковића нуди добро испричану причу у једној слици и појави.

Петковић драмолет гради на фелџонистичкој позицији приповедања о прошлим данима; о минулом времену сведочи жртва режима, Лазар Радић, старац од 75 година, а у томе послу му предано асистира Раде Распоповић, кустос у Музеју аутомобила, иначе педесетогодишњак. На једноставној опозицији оног минулог времена, када је Радић био наш аутомобилски шампион и када је ауто имао душу, са данашњицом у којој млада Нарциса аутомобил посматра искључиво као средство којим се најбрже стиже од једне до друге тачке у простору, Петковић води радњу комада између прецизних жанровских одређења; час је то духовито, скоро естрадно уплитање чистачице Каје, час је у првом плану сентиментална повест некадашњег шампиона, час је то горка историја човека кога је живот понизио и одвео у неку врсту изолације. Писац умешно варира сентиментализам с горчином, без цинизма и накнадног паметовања, да би – кад запрети да Радићево позивање на прошлост постане приватна ствар – рационалним и ироничним приступом припаднице најмлађе генерације дао тексту потребну равнотежу и целовитост.

Глумац Бошко Пулетић написао је драму *Букефал*. Није никакво изненађење када глумац напише драму – први драмски писац у историји био је глумац, уосталом. Због тога Пулетићеву драму, у овом поновном сусрету (први је био у Народном позоришту у Нишу, пре више од деценије, где је овај текст режирао др Бранивој Ђорђевић) ваља сагледати узимајући у обзир протекло време које

је, најчешће, неумитни пресудитељ свим књижевним творевинама па, разуме се, и драмама.

Пулетићево штиво припада данас ретко коришћеном методу евазивне и алузивне драматургије која своју поруку о садашњем времену склапа на митској причи или говорећи о судбинама митских и историјских јунака.

Бошко Пулетић улази у добро засновану расправу о власти; ваља испитати све основне односе које владар, као носилац власти, успоставља са поданицима. За такав диспут Пулетић бира јунаке који му понајбоље могу отворити читав збир питања – Аристотела и Александра Македонског, учитеља и ученика, филозофа и владара, мислиоца и освајача света.

Њихова распра одвија се у складу с принципима једноставне драматургије, где се тезом одговара на тезу, односно питањем на питање, и где се логичан ток драме окончава када се исцрпе све важне теме.

Пулетић, међутим, уме да разбије филозофски дискурс Александра и Аристотела појавом женског принципа, уводећи лик Хелене, која релативизује високу теоријску расправу тражећи право на љубав, или другим речима, нудећи животу садржајну пуноћу као антитезу принципима власти и владања.

Одласком Александра завршен је део живота свих јунака; Александровог повратка неће бити, судбине драмских јунака тећи ће неким другим токовима.

Суђење Хамлетовим ѓлумцима прозаисте Драгана Станишића, као и знаменита Стопардова драма *Розенкранц и Гилденстерн су мртви*, полазиште налази у Шекспировој трагедији. Станишића, као и Стопарда, занима шта се збило с ликовима који су невољно увучени у борбу између Хамлета и Клаудија. И док Стопард испишује драму која као пикарески роман врлуда од догађаја до догађаја, Станишић гради штиво које говори о политичкој манипулацији.

Код Станишића је главни јунак Глумац који у Шекспировој трагедији игра у пантомими *Гонцагово убиство*. Оптужен за велеиздају – што је у политичкој пракси најзгоднија оптужба јер се под њу може подвести свако дело и недело – Станишићев Глумац трпи тортуру средњовековних истражитеља. Испоставља се, међутим, да

је драма о ислеђењу Глумца само део позоришне представе коју припремају глумци данас, а коју је написао управо Глумац по имену Бади. Станишић успоставља хронологију истражног поступка, а као паралелну радњу нуди уобичајену причу из позоришног бифеа, у којој Бади и остали инвентаришу каква је ситуација у нашим театрима: нема новца, нема ентузијазма, нема ничега што би глумце и публику барем мало охрабрило. Ведрину уноси Бадијева девојка Лела, која примесема цинизма отклања патетику немаштине и даје драми животну самерљивост.

Драма Миладина Шеварлића *Мртва природа* припада миљеу омиљене списатељеве теме – истраживању узрока пропасти грађанства у Београду после 1945. године.

Овога пута списатељ слика тегобну ситуацију у којој се нашла Јелисавета Хаџиантонијевић, припадница вишег грађанског сталежа, после смрти мужа. Невична практичном животу, без чврстог ослоња, Јелисавета распродаје имовину да би ишколовала кћер.

За Миладина Шеварлића драмска ситуација је типолошке природе; Јелисаветино позивање на некадашњи породични углед у обрнутој је пропорцији са њеним садашњим статусом. Познаник, па и пријатељ из младости, Родољуб – Љуба Чобановић, као какав паук обиграва око Јелисавете и уплиће је у мрежу својих марифетлука. За Љубу нема неразрешивог проблема, али нема ни недоумица, јер он једноставно дефинише ствари на начин спретног трговца или криминалца. Проблем Јелисаветине кћери и њеног пријатеља младог сликара, као и сентименталне снове саме Јелисавете, Љуба преводи у трговину моралом и посебну врсту проституисања. Другачије речено, Љуба је типски негативац који унесређује све око себе; његове жртве ће постати танкоћутни сликар Дарко и заљубљена Јелисавета, али ће се његовом прагматизму приклонити Јелисаветина јединица, Љубица.

Шеварлић хоће да нас упозори на реалну опасност у којој се наше друштво налази деценијама: разорен је грађански морал у коме је било реда, поштовања и достојанства, а за узврат није створен неки нови који поседује било какву врлину. Друштво без морала је друштво у коме доминирају сурогати сваке врсте. Као логична последица долази потпуна ентропија породице, рода, пле-

мена, друштва, државе... Дно на које се пада све је ниже и ниже. Шеварлић, ако прихватимо његову аргументацију, баш уме својски да нас обесхрабри.

Шест драма шесторице аутора очекује своје сцене.

Десета свеска едиције *Савремена српска драма* сведочи о разноврсним списатељским поетикама, али својом усредсређеношћу на камерну форму сведочи и о прилагођавању писаца постојећим материјалним ограничењима у нашим театрима.

Најзад, ове драме доказују да писци, упркос “оскудним временима” како би рекао песник Жарко Васиљевић (и сам позоришни човек), ипак пишу.

(2000)

Шести драма

Савремена српска драма, 26
Удружење драмских писаца Србије,
Позориште “Модерна гаража”,
Културно-просветна заједница Београда, 2006.

У читаочевим рукама је књига која сведочи о једном тренутку текуће списатељске продукције драмског стваралаштва у Србији; реч је о драмским текстовима који су ушли у најужи избор на конкурс за награду *Бранислав Нушић* Удружења драмских писаца Србије за 2005. годину. Жири конкурса у саставу, др Рашко В. Јовановић, Весна Јанковић и Милован Обрадовић, од приспелих драма начинио је овај избор и тиме нам омогућио да стекнемо увид у дисперзивност списатељских настојања, тема, жанровских опредељења, техника и поетика савремених драмских писаца.

Част да понесе одговорност и ауторитет награде *Бранислав Нушић*, припала је писцу Стојану Срдићу за драму *Анђео са веранде*. Овај комад писан је у провереној матрици психолошког натурализма, који увек добро функционише. Писац Срдић испитује односе који су успостављени између четири жене; три су везане сродничким односима, а четврта је дошљак. Између поменуте три жене постоји нераскидиво јединство засновано – у истој мери – на љубави и мржњи истовремено. Та њихова приврженост стављена је на искушење изазовом материјалне природе, јер је невидљиви самртник, драмски јунак који се не појављује али који својим постојањем утиче на ток развоја драмске приче, цинично одлучио да остави стан особи која ће, после његове смрти, прва успети да уђе у собу. Да би самртникова игра била перфиднија, он је поделио кључеве свога стана од којих је само један онај прави, онај који откључава браву.

Четири жене, које су, вероватно, све биле и љубавнице самртника, и бизарно постављени особењак Лале, чекају да се оконча живот њиховог мучитеља. Несвакидашње у Срдићевој драми је то што су носиоци агресије жене, и што је агресија усмерена ка

најближим сродницама – мајке према кћерки, кћерке према мајци, сестре према сестри – а тек покаткад и према некоме ко не припада породичном кругу.

Срдићева слика заплетених односа међу драмским јунакињама гради се поступно, из ситуације у ситуацију. Аутор дозира податке из прошлости, а без владања тим подацима читаоци неће моћи да успоставе одговарајући однос према развоју драмског збивања. Срдић благовремено саопштава оне детаље који нам омогућавају да сагледамо како је тегобан био живот сестара Рајне и Дебеле, као и њихових кћерки; све четири жене су, наиме, сексуално опслуживале монструма и насилника, немајући ни снаге, ни воље да му се супротставе. Писац хоће да нам каже да се на време морамо супротставити насиљу, да бисмо задржали самопоштовање. Да би нам пружио могућност поређења са статусом сестара и њихових кћери, Срдић нас упознаје са Избеглицом, женом која је побегла од рата и насиља изгубивши све чланове породице и која сада тавори у резигнацији.

Драма *Да Бог њој живи ѓосјодара* аутора Александра Пејчића на сцену доводи историјске личности: кнеза Милоша Обреновића, Вука Караџића и Амицу (Симу Милосављевића Паштрмца). Сценско збивање лоцирано је у Бечу у години 1858, уочи Милошевог повратка у Србију.

Чекајући вести из Србије, прижељкујући повратак на власт са које су га свргли уставобранитељи, Пејчићев јунак Милош води дуге разговоре са Амицом који је већ давно покојник; појава Амициног духа, боље рећи сећање на Амицину подозривост и сумњичавост према свима и свакоме ко има било какав контакт са Милошем, подстиче Милоша да ревностно оптужује свакога – па и најближе – да му раде о глави, или бар да раде против његовог повратка на власт. Другачије речено, Милош – усамљен у туђини – сматра да је окружен вероломницима, који ће искористити ауторитет бившега књаза да би сами сели на упражњени престо. Милош тако оптужује и сина Михаила и Вука Караџића, а спреман је чак да и спочитне нешто слично и покојном Амици.

Пејчићева драма представља, у ствари, диспут на сталну и у Срба незаобилазну тему о родољубима и издајницима, или уже

схваћено, о трајној жудњи за влашћу која се заогрће копреном бриге за народ. Политички прагматизам се код Пејчића приказује у свом огољеном виду и у историјском костиму, да би нас упозорио на трајност и своју сталну присутност.

Драган Тешовић написао је комедију *Заједничка изложба* која је запала за око члановима жирија; показало се да је жири тачно закључио да је реч о аутору који влада комедиографским занатом јер је Тешовић већ добио награду *Бранислав Нушић* 1997. године за дело *Како васишћавајти андроида*.

У новој комедији Драган Тешовић поиграо се збиром митоманских општих места која припадају сликарској делатности у ширем смислу. Тешовић описује на који начин се организује велелепна ликовна изложба у провинцијском месту, какви су претенциозни уметници који учествују на изложби, како ликовним манифестацијама влада корумпирана критичарска братија и, најзад, на који начин се води кадровска политика у нашој култури. Да би остварио наум, писац користи принцип хипертрофије свих неподштина, сочан језик и понавља већ речене и од стране читалаца (гледалаца) усвојене информације.

Тешовић својом комедијом хоће с разлогом да се наруга претенциозним уметницима, преварантима, снобовима и “поштоваоцима” оног подручја ликовне уметности које се бави псеудоавангардним истраживањима.

Миле Петковић написао је комедију *Пољребни завод Милошевић & сатр*.

Јунак комедије је др Милован, носилац титуле лекара који се, дабоме, више бави животном него лекарском праксом. Исти Милован носилац је свих општих места која карактеришу домаћег негативца: облапоран је, пије, алав је на богатство, суров према потчињенима, разметљив и кваран на много начина. Петковић нам га приказује када др Милован улази у најопаснији посао – трговину дрогом. Велики комбинатор и локални политички моћник Кинђур стоји иза овог “бизниса”, очекујући да ће почети да пристиже новац. Али, да би дрога доспела у иностранство треба је пренети у коферу са двоструким дном и Кинђур са др Милованом смишља да тај посао обави Милованов брат по усвојењу, др Моца, успешан

доктор и професор. Али, у Миловану проради савест када томе није време и – као у руским романима – за време вечере у кафани, уз циганску музику и обилно иће и пиће, у нападу кајања и самопонижења признаје да је рђав и да га мори гризодушје. Кинђур, како се и могло претпоставити, потеже пиштољ, али Милован такође има исто оружје и у окршају обојица страдају. Својом смрћу Милован се искупио за све зло које је чинио, а Кинђура је стигла правда.

Ненад Ж. Петровић одлучио је да у драми *Кућа развратна (Велики инквизиџор)* истражи и разоткрије механизме којима се служи сатанистичка секта. Сатанизам, како нам објашњава аутор Ана Пилатов у књизи *Сатанизам данас*, јесте универзално зло данашњице, које под плаштом слободе религиозног избора појединца у ствари злоупотребљава право религиозног опредељења.

Драма Ненада Ж. Петровића, дакле, предочава нам како је – у некој земљи која подсећа на Русију али не мора да буде Русија – иследник Фјодор Михаилович (Достојевски?) предузео истрагу поводом сатанистичког обреда; као у свакој детективској истрази, и у овој су осумњичене погрешне особе, свингери. Петровић духовито гради причу поштујући начела криминалистичког жанра, а да би своје штиву пружио неопходну слојевитост и издигао је изнад пуке драме истраге, прожима збивање повременим искорачењима ритуалног садржаја, или пак наративним секвенцама у којима је активист Виктор Јегорович Иванов.

Као и други комади који припадају жанру детективске драме, и овај који је написао Ненад Ж. Петровић, одржава пажњу гледалаца (читалаца), а у исти мах и сценску напетост, трагањем за починитељем злочина. Како је Петровић одабрао мали број лица, читаоцу се не намеће дилема – ко је злочинац – јер је већ од самога почетка извесно да је Иванов главни сатаниста и зликовац, што ће се потврдити у расплету. Петровић, како се чини, и нема намеру да се дословно држи начела драме истраге; аутору је више стало до тога да ефектно и целовито сагради сваку сцену понаособ и да њиховим контрапунктирањем или узајамним повезивањем оствари параболу која излаже идеју да су злочинци често људи из нашег окружења, угледни, поштовани, на високим положајима, у чијим је рукама део политичке или неке друге моћи. Премда ова идеја није

ни нова ни оригинална, самосвојном је чини Петровићев списатељски поступак у коме се, као обједињујућа сила, јавља иронија којом је натопљено ауторово перо.

Најзад, на закључном месту књиге налази се драма Весне Егерић *Лејла Јелена*. Весна Егерић се латила сложеног задатка да изнова испита могућности које драмским писцима пружају мит о Електри и мит о Лепој Јелени. Провокација коју су драмски песници до сада налазили у повести о Електри, њеном брату Оресту и њиховој освети мајци Клитемнестри, нема сумње, представља вечити изазов; ако су томе изазову с разлогом одговарали антички песници који су, по Френсису Фергасону, припадали истом систему веровања – а та припадност омогућава конституисање трагичког принципа – поставља се питање због чега данас драмски писци описују Електрин (и Орестов) усуд. Двојици угледних драмских писаца који су мит о Електри (Данило Киш) и Оресту (Јован Христић) преточили у филозофска драмска штива, сада се придружила и Весна Егерић, прегледно и математички прецизно писаним комадом који збивања и односе међу Агамемноновим потомцима посматра превасходно са равни заблуда у које људи упадају верујући да омогућавају извршење више правде.

Тај императив, који подстиче Електру да истраје у одмазди, који њену енергију преноси на Ореста, ни у једном тренутку не допушта да се јави сумња у оправданост планираног чина. Електра је, како је приказује Весна Егерић, жена која је саздана од једног наума. Насупрот њој, стоји лепа Јелена, по којој је драма добила име.

Наша списатељица, сасвим извесно, посматра мит о Електри, с једне стране, и мит о лепој Јелени, с друге стране, као два становишта, погледа на свет и морал, при чему ова два могућна приступа истовремено оличавају и два архетипа. Побеђује, закључује не без ироније Весна Егерић, прагматични приступ лепе Јелене и драму завршава њеном новом љубавном авантуром.

(2006)

Пеџ драма

Савремена српска драма, 27
Удружење драмских писаца Србије,
Позориште “Модерна гаража”,
Културно-просветна заједница Београда, 2006.

Драмски писци у земљи Србији негују своје позориште. Оно, додуше, нема позорницу, редитеље и глумце, нема подршку медија, политичке номенклатуре и њене администрације, а ни позоришни критичари тзв. најмлађе генерације не знају да такав театар постоји, али упркос свему драмско позориште опстаје и напредује, развија се и негује дисперзију поетика и различитих настојања, доказујући давно познату истину да је свет позоришта у суштини свет идеја. Отуда и ова свеска угледне едиције *Савремена српска драма* доноси шест драмских текстова од којих већина има заједнички именитељ: иронијски отклон као однос према свету у коме живимо и критеријумима које нам такав свет намеће.

Миодраг Ђукић објављује најновију драму *Млин* која у поднаслову носи жанровску ознаку *џасџијирска иџра*. Овде се налази замка у коју ће вољно ући читалац; као драмски жанр, вели теорија књижевности, пасторала је настала у 16. веку у Италији, а њене теме су: свемоћ љубави, повратак пролећа, радост пољског живота, итд. Радња се одвија у идиличном, аркадијском амбијенту, а личности су прерушени пастири и пастирице који симболизују прави живот, за разлику од припадника аристократије.

Да видимо какви су Ђукићеви пастири и пастирице, а потом да установимо какав је тај прави живот који они симболизују.

Аркадијски простор у пасторали *Млин* је Топлица, а збивање се догађа испред млина у чијем се јазу налазе утопљеници. “Идиличан живот” драмских јунака испуњен је насиљем у разним облицима, а “радост пољског живота” подразумева међусобне сукобе у којима се користи разноврсно оружје. “Свемоћ љубави” преобразена је у трајност мржње која има различите побуде. Код Ђукића, како се види, тананост чувстава која се испољава у пасторали претворена

је у драстичност живота који живимо данас. То је, дакле, прави живот који Ђукић слика стрпљиво, без журбе, пластично, детаљно и прецизно. У драми *Млин* пасторала је преобраћена у гротеску, а гротеска у *danse macabre*. Миодраг Ђукић, како видимо, консеквентно спроводи инверзију жанра, пародирајући не само његове архетипске образце, већ и наводећи читаоца да се иронијском дистанцом одреди према жестини која извири из драмског текста. Писац темељно претреса све слојеве човековог понашања и указује на анималност која се – чим се укаже прилика – безобзирно испољава у најдрастичнијем облику, при чему се губе све моралне и религијом успостављене норме опхођења.

У топличком микрокосмосу, како га описује Ђукић, обитавају не само људи, већ и циновски пауци, сотона, као и бића која су покаткад људи а покаткад припадају животињском свету. У колоплету сукоба, спорова, насилних смрти и, такође, насилног живота, Ђукић као какав алхемичар, од тривијалних поступака драмских јунака и њихових реченица, загрцнутих, испразних или усковитланих, ствара поезију безнађа којом нас обавезује да с њим поделимо неспокој који и сам осећа и о коме пише у својим драмама. После драме *Светишник* објављене 2005. године, која је – у традицији средњовековне мистерије – разматрала однос човека према Богу у свој сложености и променљивости, Миодраг Ђукић је комадом *Млин* отворио нови низ питања односа човека према сотони, али и према себи самом. Тиме је употпунио збир антрополошких и филозофских тема којима обилује његов драмски опус.

Миладин Шеварлић представља нам се драмом која припада циклусу *Српска трилогија*. Реч је о комаду *Проклети царства српског*; уз ову драму, трилогији припадају још и дела *Змај од Србије* и *Карађорђе*. И полазиште и исходиште за ове драме Миладин Шеварлић налази у елементима српске националне историје. За разлику од драмских писаца из друге половине деветнаестог века који су истраживали националну историју (Матија Бан, Милош Цветић, Јован Драгашевић, Јован Суботић) идеализујући прошлост и славећи владаре, Миладин Шеварлић нуди ироничан поглед на српску историју оспоравајући митоманске склоности великаша и романтичарску па и наздравичарску реторику која своје рецидиве има и данас.

Јунаци драме *Пројаси царсџива српскога* су историјске личности – цар Стефан Душан, његов син Урош, жупан прилепски Вукашин Мрњавчевић и други великаши и достојанственици; окупљени око Душана чија енергија посустаје, вело може се – како то већ бива – баве интригама и неизбежном борбом за српски престо. Душан је обузет идејом освајања земаља, а његов син Урош већ је утонуо у маглу декадентног избегавања државничких обавеза. Амбициозни Вукашин искористиће прилику да се ослободи Душанове ауторитарне власти и наметнуће се као савладак незаинтересованом Урошу. Шеварлић се, дакле, држао основних историјских података и у томе погледу његова драма не доноси битно нова тумачења повесних догађаја. Оно што писац нуди као самосвојан поглед на узроке и последице дешавања јесте детронизација митоманства које је, временом, својом копреном прекрило збивања и историјске личности лишило уобичајених, па и рђавих, људских особина. У томе погледу Шеварлић је радикалнији од других писаца, чиме потврђује да могућности примене аутоироније према пројекцији сопственог митоманства у српској драми нису довољно искоришћене.

Шеварлићева иронија је деликатна, може бити чак и релативно уздржана. Она није афористичарски злурада, нити јој је циљ да дејствује на прву трансмисију. Шеварлићева иронија је продевена кроз целу драму као обједињујућа нит која даје посебну визуру драмском збивању.

Иронијом је натопљена и драма Едуарда Дајча *Гозба или о Еразисџрајџу*. Већ насловом нас упућује на Платона и његов знаменит спис. Као и Платон, и Едуард Дајч у својим дијалозима расправља о лепом, добром и љубави, усложњавајући своје дијалоге низом асоцијација на савремени свет и данашње односе међу људима. Али, Дајч нема намеру да доцира ни у ком погледу; Дајча занима сама игра дијалога који се успоставља између драмских лица. Писац, дакле, успоставља низ дијалогских слика у којима се, језгровито али без журбе, разматра неко питање везано за статус или биографију драмског јунака. Едуард Дајч, потом, закључује расправу хуморном поентом која не допушта да се драма преточи у филозофски диспут. Дакако, писац с великим задовољством, кад год је то могуће, у своје штиво уводи духовите алузије (видети прву

сцену гозбе и наступ Кирилоса), чиме успоставља директан дијалог с нашим временом и његовим симболима.

Премда комад, како сугерише наслов, говори о Еразистрату, лекару, могао би с једнаком убедљивошћу да буде посвећен и Аристарху, астроному, који има значајан удео у заплету који се односи на прелепу Питију. А појава Питије доноси ново узбуђење међу Дајчове драмске јунаке, јер женски принцип – па и кад је реч о алузији на Платона – увек уноси немир еротске природе и међу постојане учене људе.

Иронија којом се користи Едуард Дајч, софистициране је природе, а њено дејство ограничено је предзнањем читаоца. Али, и мање упућени наћи ће у Дајчовом комаду обиље хуморних инвектива које претходе комичким обртима.

Бошко Сувајдић написао је гротеску *Осврво*. Овај комад има три чина, пролог и епилог. Сувајдић не даје прилику читаоцу да произвољно тумачи драмску причу, већ га прологом детаљно упућује у разуђено дијалогско поље. *Осврво* започиње у азилу, лудници, где нас писац упознаје са драмским лицима и хијерархијом која је успостављена међу њима. После експлозије у болници, јунаци се налазе на острву, што ће рећи да је један азил замењен другим. Привид организованог живота негује се тако што се, једном успостављени, односи субординације даље продубљују. И док се принудни становници острва баве прављењем *позоришта* у *позоришту* чиме испуњавају свакодневну чамотињу и незнање, подвесна реакција њиховог предводника постаје свесна радња трагања за завереником који жели да га свргне с власти. Подозривост према свима расте, а тиме и мотивација челника да благовремено открије противника који га угрожава.

У комадима као што је Сувајдићево *Осврво* не треба тражити оно чега нема – метафизички обојену слику људске егзистенције – већ ваља уживати у мајсторству онога што је писац складно начинио: духовитим стиховима, парафразама и алузијама на књижевне архетипе, лакоћи игре која се одвија сама по себи као да представља сам принцип трагедије. Тако читана, гротеска *Осврво* стиче и литерарне а не само драмске квалитете.

Драма Александра Ђаје не поседује иронијску дистанцу као друга штива о којима пише потписник ових редова. Ђаја је, инспирисан романом Милене Ноковић *Ноћ њада на Косово*, написао драмску расправу *Поврајџак кнежевог сокола*.

У Ђајиној драми нема мушкараца; списатељеве јунакиње су кнегиња Милица, деспотица Јефимија и принцеза Оливера – историјске личности; већ по томе својству, да личности драме припадају лепшем полу, Ђајина драма представља куриозитет у нашој драматургији. Две умне жене, кнегиња Милица и деспотица Јефимија прате политичка збивања у Србији и окружењу и настоје да се разборитошћу и мудрошћу супротставе неумитностима које су Србију захватале од јесени 1388. до зиме 1389. године.

У Ђајиној драми трагични догађаји збивају се мимо воље жена; мушки свет је онај који доноси одлуке, а женски трпи последице и настоји да обезбеди физички опстанак. Милица и Јефимија помно испитују могућности које су Србији остале после пораза на Косову; њихове анализе су тачне, а прогнозе о будућности болне. Међутим, Ђаја налази довољно ваљаних мотива којима објашњава и брани одлуку да принцеза Оливера постане Бајазитова жена; жртвујући Оливеру, Милица брани статус државе Србије. Прагматизам којим Милица, уз Јефимијину помоћ и подршку, доноси тешку одлуку, своју оправданост доказаће у наредним деценијама.

Портрети све три драмске јунакиње дати су психолошки прецизно и разложно. Александар Ђаја инсистирао је на унутарњој динамици која је само одблесак спољашњих догађаја и градио је комад на уздржаним, али емоцијама натопљеним дијалозима, пре свега, Милице и Јефимије. У камерном изразу, с пригушеном патетиком која је израз психолошког преживљавања, Ђајина драма још једном проблематизује питање Косова и нашег односа према историји.

(2006)

Шест драма

Савремена српска драма, 28
Удружење драмских писаца Србије,
Позориште “Модерна гаража”,
Културно-просветна заједница Београда, 2006.

Књижевно позориште Удружења драмских писаца Србије с не-смањеним ентузијазмом наставља своју репертоарску политику. Из стваралачких лабораторија наших писаца излазе драмски текстови који – објављени у едицији *Савремена српска драма* – нуде увид у ширину тематских преокупација и жанровских изазова; речју, писци неумољиво и посвећено чине оно што је њихова програмска али и национална обавеза и доприносе обогаћењу наше драмске књижевности.

Појава шест драмских текстова српских писаца представља велики знак охрабрења и пружа наду да смисао постојања националног позоришта није изгубљен. Шест драма у исти мах говори и о чињеници да су наши драмски писци далеко испред наших позоришта, не само када је реч о уметничкој, културној и социјалној мисији које треба да обавља позоришна уметност, већ и када говоримо о дисперзији и различитости настојања, подухвата и естетика којима су ове драме одређене.

Владимир В. Предић јавио се драмом *Само је сџарац сџиџао на брод*. Овај танани песник, творац блиставих сонета, гради своје књижевне светове – песнички и драмски – удаљен од помодних токова, медијске халабуке и интересних група. Његова поетско-филозофска драма нуди нам архетипску ситуацију у којој се, увек изнова, налази свака нова генерација која води ратове којима се не зна ни смисао, ни сврха. Први и Други војник представљају освајаче који су окупирали градић; они истовремено представљају и два опречна типа или начина понашања. Док Први војник слепо верује наређењима, не допуштајући себи да икада посумња у њих и команду која их даје, дотле Други војник сумњичаво испитује не само смисао наредби, већ и смисао окупације уопште. Извесно је да ће

између ове двојице војника тињати неспоразум, који ће коначно довести до насилничког чина у коме ће страдати Старац, недужни “божји човек”, чиме нас аутор опомиње да су најчешће жртве рата немоћни и недужни. Писац – као ретко који савремени драматичар – успева да оствари поетску сценску атмосферу елиптичним дијалогом, специфичним звуковима и неизговореним питањима чији смисао откривамо у сложеним значењским слојевима драмског текста. Ова драма плодотворно употпуњује већ створену слику о високом нивоу до сада оствареног драмског опуса Владимира В. Предића.

Тома Курузовић написао је *Роман без романа*, комад према мотивима шаловитог романа Јована Стерије Поповића. Курузовић се латио тешког подухвата који пред драмског писца поставља компликоване задатке. Стерија је написао први постмодернистички роман у српској књижевности који садржи елементе пародије, сатире, авантуристичког романа и сентиментализма. Све је то у Стеријиној реторци тако измешано да захтева велику читалачку пажњу и непрекидну концентрацију. Тома Курузовић нашао је прикладан поступак да освоји пут до основних тема које роман поседује; као искусан позоришни стваралац, Курузовић је поставио драму у драми, чиме је обезбедио Стеријиним књижевним јунаку да се сценски испољи. Истичући Романова својства – наивност, понесеност литературом, правдољубивост – Курузовић је Романа представио као далеког рођака Дон Кихота и свих оних књижевних јунака који су начињени од смеше романтизма и авантуризма. Постављајући насупрот Романа маловарошане, брачне парове Прокић и Васић, Курузовић је омогућио да се на сцени оствари неразрешив сукоб романтичарског и малограђанског погледа на живот. Овим поступком Курузовић је изградио чврсту драмску причу која је својим основним моралним ставом сасвим блиска Стеријиним роману.

Мирко Милорадовић јавља се драмом *Ибзенова школа*; појава ове драме о стогодишњици Ибзенове смрти представља малу по свету делу генијалног Норвежанина. Милорадовић исписује узбудљиву расправу у којој двојица мушкараца и једна жена испитују снагу, моћ и домете Ибзенове драматургије. Али, не треба дословно схватити да је Ибзеново дело главна или једина тема ове интелигентно и духовито вођене приче; у Милорадовићевој драми јед-

нако су важне и друге теме које муњевито улећу у дијалогске сегменте. А те теме припадају савременом животу, постављају питања о његовом смислу, о томе шта разједа конзистентност човековог мишљења, због чега савремено доба више воли фелтонистички него мисаони приступ појединим животним питањима. Дакако, Милорадовић у драму уноси и довољно провокативних елемената који припадају збиру мушко-женских односа, али нити прејудицира нити доцира, већ оставља читаоцу (надам се и гледаоцу) да ужива у асоцијацијама које се налазе у реченичним каскадама које изговарају његови ибзенолози и тиме читаоце неодољиво претвара у ибзенисте.

Милисав Миленковић представља се драмом *Зло је биџи Србин* коју је написао према мотивима приповетке *Чича Тома* Ђуре Јакшића, као и по Јакшићевој преписци и документима са суђења песнику у Пожаревцу. Миленковићева драма је у основи документарно штиво које настоји да пружи слику живота у Србији у доба владавине режима Обреновића. У првом делу драме Миленковић – ослањајући се на Јакшићеву приповетку – гради повест о интригама које плете Гросмутерка, учитељица не би ли напакостила учитељу Томи који њу не примећује већ се заљубљује у удату жену, запостављајући своју кћерку. У том делу драме Ђура Јакшић је тек пролазник, да би у другоме делу из комада ишчезли и Тома и Гросмутерка, а њен јунак постао песник и сликар Јакшић. Миленковић слика Јакшићев пут по трњу и неизбежне сукобе са полицијским предстојницима. Описујући Јакшићево службовање по провинцији, Миленковић као да жели да илуструје ону народну изреку која вели да је “горе високо, а доле тврдо”. Јакшић, гоњен унутарњим огњем и стваралачким заносом, постаје у исти мах песник еруптивне силине и сломљен човек животним недаћама којима је и сам допринео.

Право освежење представља комедија Зорана О. Ђикића *Јакац*. Ђикић веома успешно исписује сатиру упућену колико нашем митомству, толико и заблудама којима смо пословично склони. У овоме комаду зачиње се новинарска потрага за лицима која су са зида једне медијске куће скинула велики Титов портрет пре десетак година. Реч је о познатом портрету који је насликао Божидар Јакац. Али, потера за актерима – видеће се доцније – пре је истрага

која има за циљ да сакрије и забашури лоповлук, када је уз Титов портрет нестало и много других ствари, од клавира до боца киселе воде... Титова слика је нека врста катализатора који наговештава да се иза целог подухвата скидања портрета налази озбиљна пљачка друштвене имовине, да ју је водила личност из некадашње номенклатуре која сада има хотел на словеначкој обали... Ђикићева комедија писана је економично, са примесима вербалног хумора и духовитим обртима, чиме се њена убојитост донекле ублажава, што представља додатну вредност будући да се овим поступком комад лишава злурадости и реаговања на прву трансмисију.

Најзад, драма Соње Богдановић *Последњи воз* која највише погодује телевизији, нуди слику, исечак из живота у Србији за време НАТО агресије 1999. године. Соња Богдановић описује живот у једној београдској породици у којој је глава куће пензионерка Добрила Марјански. Задатак госпође Марјански уопште није лак: треба да сачува троје унучади. Родитељи деце су у иностранству, чиме нам списатељица сугерише да је распад породица започео у даљој прошлости, а да се у задатим околностима суочавамо с последицама. У уводним сликама Соња Богдановић приказује свакодневицу једне стамбене зграде у Београду у првим данима бомбардовања. Богдановићева уме да уочи особине личности и да их представи карактеристичним дијалозима или поступцима. Пролазници кроз стан Добриле Марјански су суседи, а пролазници кроз њену авантуру путовања по земљи Србији до Димитровграда само још пластичније употпуњавају калеидоскоп занимљивих ликова. Посматрајући те и такве ликове, од професионалне шверцерке до посредника у сумњивим пословима пребацивања људи преко границе, списатељица у ствари пружа мале портрете људи који су испојили своју праву природу у кризној ситуацији, било да је реч о добронамерним, било да је реч о злонамерним особама. Ова топла и покаткад дирљива прича о баки и унуцима прожета је присношћу и непосредношћу које су и најбоља препорука за дело *Последњи воз*.

(2007)

Пеј драма

Савремена српска драма, 29
Удружење драмских писаца Србије,
Позориште “Модерна гаража” и
Културно-просветна заједнице Београда, 2007.

У до сада објављених двадесет осам свезака едиције *Савремена српска драма* штампано је укупно 155. драмских текстова наших аутора. Ова импозантна цифра мора се уважити као чињенични а не као статистички податак, будући да отвара питања колико о статусу драмских писаца у нас, толико и о неспособности наших позоришта да препознају истину да се национално позориште у свакој земљи дефинише националним писцима.

Предани истраживач савремене драмске књижевности уочио би – анализујући до сада објављене драме у овој едицији – да су заступљени писци свих естетика и погледа, да су у овим драмским свескама једнако присутни и најискуснији и најстарији писци као и они најмлађи, да се толиким богатством драмских жанрова може похвалити мало која национална драматургија, те да није мали број текстова који су доживели своје праизвођење тек после објављивања у овој библиотеци.

Нушићеву награду Миодраг Илић добио је за *Вукоманов ѿврајшак*, драму у три чина с епилогом. Познат као писац који успешно истражује етичке проблеме наше савремености, Миодраг Илић описује на који се начин и са каквим питањима суочава Вукоманова породица која је за време “Олује“ избегла из Дрниша у Београд. Измештени из завичаја, лишени своје природне средине, сукобљени с патологијом и равнодушношћу велеграда, чланови Вукоманове породице доведени су до несавладивих проблема који мањим делом проистичу из судара два менталитета (патријархалног и велеградског), а већим делом из спора који јунаци драме имају са судбином. Миодраг Илић прецизно води свих петоро јунака, чланова Вукоманове породице, ка неумитној пропасти као јединој извесности у њиховом неизвесном статусу избеглица. У

почетној ситуацији писац нам представља Вукомана и укућане као особе које су се – приморане да напусте родни крај – обреле у Београду и покушавају да се у њему снађу. Већ смо у том првом чину свесни недаћа које су сколиле Вукоманову породицу, и већ је тада наше саосећање упућено овим невољницима, да бисмо – у другом и трећем чину – увидели да и од зла има горе, да краја несрећама нема. Син Небојша прогоњен грижом савести постаје случајна (или намерна?) жртва криминалаца, кћи Свјетлана после романсе са странцем одаје се проституцији, млађи син Ратибор, огрезао у криминал, после затворске казне одлази у иностранство да би спасао главу, а Вукоман – чијој је жени Весели “препукло срце” – остаје сам да се пита где је погрешно, односно, где је трагична кривица његове породице која је уништена. Илић суверено користи реалистички исказ, његова драмска прича тече складно и у сталној градацији ослоњена на лексичку грађу Вукомановог завичаја.

Иако смо већ научени да од драмског писца Миодрага Ђукића очекујемо изненађења у тематском, филозофском и естетском погледу, овога пута смо затечени силином асоцијација, збиром афористички изречених теза, дубином опсервације бестијалности човекове природе као и неочекиваном спрегом маштовито нађених артефаката савременог живота. У драми *Паџагај* Миодраг Ђукић испитује двојство или ти дуализам човекове природе; полазећи од тезе да се у човековој свести увек крију барем два опречна становишта или принципа, писац жели да открије који и какви животни и спекулативни механизми утичу да покатак доминира један, а каткад други принцип. Радња драме смештена је у психијатријску клинику, чиме писац ствара претпоставку измештеног или изолованог света у коме се драмски јунак Филимон Хубач представља као располућена личност, као јединство супротности идеалистичког и механистичког принципа, као нека врста споја Манових јунака Сетембринија и Нафте који живе на почетку двадесет првог века, када су се већ догодиле све трагедије и када је историја цивилизације окончана. “Вечност је у смрти и ништавилу, а не у животу и уметности. Ружно је смисао свега постојећег а лепота је само узгредан продукт његове мутације”, вели Ђукићев драмски јунак Мататије Мелхиседек, иначе главни лекар и мислилац у

психијатријској болници. Његове речи откривају да је једно од главних Ђукићевих списатељских оруђа инверзија којом ствара ироничан отклон од стандардних или општих места промишљања човековог живота. Писац користи инверзију и када на сцену доводи Дечака и Девојчицу који својим стармалим дијалогским дуетима релативизују сваку старосну границу и заокружују Ђукићев гротескни поглед на свет. Најзад, у овој драми Миодрог Ђукић користи већи број сонгова – или како се некад говорило – куплета, дајући слици живота слаткасто-горку оперетску обланду, чиме и у жанровском погледу отвара безбројне могућности за тумачење ове драме.

Драма *Раскриће* Драгана Томића награђена је на конкурс Удружења драмских писаца Србије 1980. године, а у више наврата доживела је поставке на бројним сценама у нас. Драма *Раскриће* већ својим симболичним насловом показује на могућности које сваком намернику пружа место одакле се гранају путеви у разним правцима. Драган Томић нам својом драмом доказује да се могућности одласка подразумевају, али да је далеко теже остати у месту, у породици која је изнутра разједена мржњом којој се не знају разлози, у савременој сеоској породици у којој је инат основни мотив покретач али и критеријум припадништва породици. Томићева драма разликује се од сеоских идила у којима је крајем деветнаестог века величан сеоски живот, таман онолико колико се један жанр разликује од другог. Мржња, инат и нека необична приврженост драмских јунака Тадића су константе Томићеве драме које одређују оквире, психолошке профиле ликова и домете саме драме. Драматург Душан Ч. Јовановић вели: “Ако је сукоб услов сваке драме, онда *Раскриће* у потпуности одговара оваквом захтеву. Тадићи су перманентно у сукобу са свим и свачим. Њихова сукобљавања се међусобно прожимају, творећи свет препун набујалих страсти. (...) Неусаглашеност хтења и могућности главно су извориште ових неспоразума у које доспевају јунаци, а из којих излаза нема”.

Драма Александра Ђаје *Јанковац – њојојљени свей*, писана 1989. године, поседује и данас нежељену актуелност. Реч је о делу у коме се постепено постављају све сложенија питања која истовремено захватају и савремени живот у пређашњој Југославији, али

и тегабну прошлост Другог светског рата и њено мучно наслеђе које се јавља у новим, данашњем времену примеренијим облицима.

Ђаја драму поставља као потрагу за археолошким налазом; испод цркве у Јунковцу налази се бетонска плоча, а млади археолог Ненад – тркајући се с временом, јер ће пуштањем у погон бране за хидроцентралу црква бити потопљена – покушава да открије шта се крије иза те плоче. Александар Ђаја је писац који суверено влада драмском техником задржане експозиције, па нам његова драма потраге дозирао открива сложену причу о љубави, пријатељству, издајству и смрти, али и више од тога, судбину мулти-етничке заједнице која је разорена услед усташког терора. Прошле су године, па деценије, и преживели јунаци – сада средовечни Споменка и Звонимир – сећајући се мртвога Владана, и нехотице подвлаче црту рачунајући шта су добили а шта изгубили. Јанковац њихове младости није Јанковац хидроцентрале, као што ни Јанковац из времена изградње бране неће бити исти за Ненада и Споменкину кћи Милену. Александар Ђаја постепено доводи до сазнања драмске јунаке да се злочини, почињени у Другом светском рату, не смеју заборавити, као што се, такође, не смеју заборавити ни хуманистичка начела на којима почива свако уређено друштво. Ђаја завршава драму пружајући младом нараштају прилику да започне живот другачије, боље, лепше и смисленије. Али, да ли ће та могућност бити остварена? У њу ћемо посумњати када у последњој слици чујемо испразан говор неког политичара који овештали фразима обећава “бољу будућност”.

Драма *Константиин* представља нам писца Стамена Миловановића. Овај аутор латио се уведене теме у светској и нашој драматургији – борбе за власт која се води у оквиру императорове породице. Реч је о владару Римске империје Константину (306-337.) који је на челу царства у доба његове декаденције и снажења хришћанства. Стамен Миловановић води драмску причу сигурном руком, настојећи да у свакој сцени оствари складну спрегу догађаја, пластично профилисаних ликова и заснованости њихове психологије. Писац у форми драмске хронике слика развој борбе за престо, стварање породичне завере која ће све личности довести до катастрофе а царство до даљег расула. Завереници – Константинова супруга Фауста и његов ванбрачни син Крисп који постаје

Фаустин љубавник – бивају сурово убијени, али Константин, иако задржава владарски трон, бива мучен грижом савести због злочина које је починио и утеху ће безуспешно покушати да нађе у окриљу хришћанске религије. Али, у драми Стамена Миловановића није допуштена могућност разрешења или искупљења, једино што је још преостало силнику Константину јесте сазнање о доживотној патњи. Ова драма, разуме се, метафорично говори о судбини свакога самодршца који заслепљен влашћу коју врши губи људску димензију и постаје тиранин.

(2007)

Шести драма

Савремена српска драма, 30
Удружење драмских писаца Србије,
Позориште “Модерна гаража”,
Културно-просветна заједница Београда, 2007.

У рукама читалаца налази се, ево, већ тридесета свеска едиције *Савремена српска драма*; овај податак заслужује нешто више пажње од уобичајене која се указује једном малом јубилеју. Реч је о издавачком подвигу који траје годинама, без одговарајуће материјалне и сваке друге потпоре коју му дугују државне и друге институције, од Министарства за културу до медија, електронских и штампаних. Овај издавачки подвиг сведочи, дакле, о одсуству културне политике надлежних институција, с једне стране, док с друге говори о ентузијазму и одговорности Удружења драмских писаца Србије, као покретачу и основном издавачу едиције, и Позоришта “Модерна гаража” и Културно просветне заједнице Београда, као придруженим издавачима. Њихов заједнички напор око обезбеђивања могућности да се сваке године појаве четири књиге са драмама наших аутора заслужује поштовање и подршку, не само заинтересованих читалаца, већ, пре свега, домаћих позоришта.

Сведоци смо, међутим, да позоришта у Београду – која имају највећи утицај на ток и развој позоришне уметности у Србији – не показују интересовање за српско драмско стваралаштво. Тек спорадично се пружа могућност нашим драмским писцима да се њихови комади прикажу на некој београдској сцени. Верујући да је такво игнорисање наших аутора само последица одсуства културне стратегије и политике – последица која ће трајати привремено – док се не усвоји добро нам знана идеја о неопходној подршци домаћем драмском стваралаштву која се потврдила у пракси током минулих пет деценија, потписник ових редова очекује да ће се нови нараштаји наших позоришника вратити базичним вредностима наше позоришне уметности које представљају, изван сваке сумње, драмски текстови наших писаца.

У овој, тридесетој свесци, објављени су позоришни комади Миодрага Ђукића, Предрага Перишића, Едуарда Дајча, Стојана Срдића, Зорана Ђикића и Маше Филиповић.

Миодраг Ђукић с огромном енергијом и несмањеним интелектуалним набојем у драми *Сомнамбули* истражује феноменологију насиља које се појављује у модификованим или новим облицима. Насиље се, у драми *Сомнамбули* јавља као мултипликована матрица понашања која се, у свакој својој појави исказује као успостављени однос у микро- и макро-заједници. Микро-заједница представљена је трочланом породицом – родитељима и кћерком Аном, интелектуалцима који су доведени у завистан положај од стране макро-заједнице чији је представник Душан, изданак данашњих “сналажљивих” бизнисмена. Насиље које латентно прети распаду кохезије породице проистекло је из околности у којима је породица живела током последњих година. Овај облик насиља манифестује се понижењем и социјалном самоизолацијом које подносе Јосиф, Вера и Ана, као и непреболем због смрти Јосифовог и Вериног сина а Аниног брата Мише као добровољца у Хрватској. Ова врста трпљеног насиља, дакле, узајамно повезује у немаштини и патњи чланове Јосифове породице. Душан, међутим, у Јосифов дом доноси насиље спољног света које сам гради, развија и спроводи. Другачије речено, увреде, притисци, претње и малтретирање којима Душко подвргава Јосифа, Веру и Ану, само су – како нам доследно приказује Миодраг Ђукић – данас уобичајени облик комуникације међу онима који имају моћ са онима који никакву моћ немају. Таква туробна слика садашњице сублимно је дефинисана у Верним монологу: “... зло семе је бачено у наше тле и сада све што ниче затровано је неминовношћу, страдањем и страхом од њега. Роптање, јаук и лелек проширили су се по целој Србији и као коров угушили сваку наду у будућност и веру у живот. Нема више нигде среће и опуштености, присутни су само напетост и грч којима цео народ проводи свој живот као у котлу у којем се кувају наше душе предодређене за муку, чемер и јад.” Одиста, Ђукић је са мало речи које изговара његова јунакиња у целости насликао конфузно ментално стање у савременој Србији, пружајући читаоцу мало наде у сутрашњицу. Али, ма колико суморно звучале Верине слике пропасти народа, ипак се у Ђукићевој драми налази клица оптимизма,

извесне наде која се јавља као упориште моралне обнове народа. То призивање наде налазимо у Верином позивању на грађанске вредности српског друштва, као и у схватању слободе као принципа служења вишем бићу – Богу. Ђукић нас подсећа да су милосрђе и пожртвовање две важне карактеристике православља, два морална упоришта која нас враћају правим вредностима.

Предраг Перишић представља се комедијом *Хероји*; реч је о комаду у коме писац слика догодовштине за време Другог светског рата. Због квара немачког тенка, тројица војника који чине посаду тог тенка, остају у српском селу као заробљеници домаћина Радована. Домишљати Радован “изнајмљује” немачке солдате другим сељанима и село убрзо напредује на свим плановима. Упорни, радни и дисциплиновани млади Немци неуморно раде и тиме приморавају и остале мештане да крену путем напретка. После низа перипетија, нове власти – које су зарад промоције комунистичке идеје – истицале напредовање села као плод примене социјалистичких идеја у пракси, констатују да је до позитивног преображаја села дошло захваљујући непријатељу, а да би признање ове чињенице довело до скандала са несагледивим последицама, па налазе решење да Радована са сином Михајлом пошаљу “на море” где ће, ако преживе услове “летовања”, схватити да треба да држе језик за зубима.

У благо стилизованој реалистичкој комедији, Предраг Перишић суочава нас са стереотипима на којима је био заснован један читав политички покрет са припадајућим му елементима извршне власти. Перишићев благи хуморни приступ, у ствари, јесте беспопштена сатира усмерена према злоупотреби идеологије; преко наоко наивних и безазлених реплика које најчешће изговарају Радован и Михајло преганајући се око великих питања светске политике, писац Перишић слика за нас поражавајуће и узнемирујуће сазнање да смо сви ми жртве идеолошких предрасуда и да се над свима нама – што ће рећи над нашим животима – спроводи идеолошка репресија која не допушта да јој се на било који начин супротставимо, изузев пасивном резистенцијом, како то већ вековима чини лукави српски сељак. Предраг Перишић је, дакле, успео да својим *Херојима* оствари ваљани склад списатељске идеје и њене беспрекорне реализације.

Едуард Дајч написао је драмски памфлет *Шарена књига о српском питању*. Теорија књижевности вели да је памфлет “увредљив спис којим се напада нека личност, или јавна акција, да би се дисквалификовао и онемогућио неки актуелни политички, социјални, религиозни или књижевни подухват у друштву... У почетку није имао увредљив карактер и пежоративно значење, али одувек је био моћно средство политичких и друштвених борби. Већ је први писани законик: XII таблица, прописивао смртну казну исмевачима римског грађанина, а Волтер је због својих смелих памфлета био прогнан из Француске. Мада је сам говорио: “Поштени људи, који мисле, јесу критичари; злобници су сатиричари, а покварењаци пишу памфлет”, и сам је морао прибећи памфлетима у одбрани од анонимних нападача и борби против цркве... Памфлет по правилу нема веће литерарне вредности, али може да буде и право поетско дело, као што је поема *Пуџ* од Бранка Радичевића.”

Едуард Дајч преузима форму драмског памфлета да би у ироничном контексту приказао становишта јавних личности о “српском питању” данас. Разуме се, Дајч упозорава да су “сва лица и догађаји измишљени, свака подударност је случајна, све је плод измишљотине писца”, да би нам листа имена његових драмских ликова представила учеснике анкете о “српском питању”, међу којима су измишљени јунаци Никола Милошевић, Коста Чавошки или Млађан Динкић, који су – верујемо писцу – измишљени јунаци, из чега произилази да су и становишта која ови књижевни јунаци излажу, сасвим случајно подударна са идејним постулатима које заступају реалне личности које се, је ли, сасвим случајно зову као и Дајчови драмски ликови. Па и један анкетар се, о случајности, зове Едуард Дајч, чиме се ово сатирично штиво додатно компликује, јер писац свога књижевног јунака описује као “крепког младића од 60 година са бакенбардама, бизарног изгледа”.

Ако је памфлет, како вели теорија књижевности, легитимно књижевно остварење које се пише са одређеним циљем, онда и Дајчово штиво одговара захтевима које добар памфлет треба да испуни.

Стојан Срдих представљен је драмом *Грч*; ово интересантно дело представља једну врсту драматуршког експеримента којим се монодрама разгранала у драму пет лица. Тема којом се Срдих бави

припада подручју сексуалне патологије. Реч је о специфичном садо-мазохистичком односу између жене и мушкарца; овај однос аутор посматра из перспективе калеидоскопских слика-огледала, где се приказује сложени однос између насилника и жртве у временској перспективи. Отуда су јунакиње Срдихеве драме двојнице Жене, али у разним старосним добима, од седмогодишњег детета, преко тинејџерке до зреле тридесет трогодишње жене. У исповедним солилоквијима, у којима се подједнако позивају колико на мушкарчеву толико и на сопствену кривицу, јунакиње драме Стојана Срдиха настоје да нађу разрешење за сопствени статус знајући да разрешења нема, или барем нема без самоубиства. Сва у тамним тоновима, писана са понирањем у психологију жртве која је истовремено и кривац, драма *Грч Стојана Срдиха* доноси нам искошен, до сада не тако често одабран угао посматрања на патолошке појаве и њихове последице у односу жене и мушкарца. Срдих, дакако, нема жељу да дефинише какав треба да буде тај однос, нити настоји да користи образац психодраме да би указао на узajамност поступака целата и жртве – списатељеве су намере скромније, јер Срдих само жели да нам покаже образац девијантног понашања које се у животу среће много чешће него што мислимо.

У драми Зорана Ђикића *Дечак* писац користи инверзију као основно списатељско средство, коме уз раме стоји иронија. Инверзија у рукама доброг драмског писца може да буде изузетно средство – сетимо се Мрожека и његовог *Танџа* где су сви односи дати у инверзији – а то нам доказује и Зоран Ђикић, чији драмски јунак Дечак, манипулише светом одраслих и њиховим интересима. Тај Ђикићев јуноша истовремено је и пажљиви посматрач понашања одраслих и веома брзо учи лекције живота, од којих је најважнија она која вели да лични интерес одређује човеково понашање. Када је научио ову лекцију, Дечак је спреман да уђе у борбу за преживљавање, под условом да савесно учи и ону лекцију која се може назвати животним искуством, а како је искуство непреносиво, и Ђикићев јунак ће плаћати улазницу за утакмицу у којој ће добијати и губити, али ће успети да одржи сопствени интегритет.

У овој хуморној али и горкој сатири, Зоран Ђикић проширио је подручје својих драмских истраживања, не само одабирајући нове

тематске кругове, већ пре свега бавећи се промишљањем и испитивањем основних етичких претпоставки на којима почивају породица и друштво, питајући се куда корачамо сви заједно ако смо подвргли руглу и спрдњи све принципе и све вредности.

Маша Филиповић у драми *Задржи кусур* описује превирања и збивања у популацији младих између 25 и 30 година. Социјални и породични статус ове групације младих могао би се дефинисати као место у предворју, будући да припадницима овог нараштаја – у нашим условима – предстоји борба за афирмацију барем на два плана – породичном и друштвеном; другим речима, у овим годинама се формирају сопствене породице, односно, у тим годинама започињу да се граде професионалне каријере. Маша Филиповић нуди нам причу о наглом сазревању девојке Ане у чијој се свести конфузно укрштају сазнања о сопственој сексуалности и из ње проистеклој зависности, као и вредности хришћанског начина промишљања света и живота са којима се тек упознаје. Ако у Аниним недоумицама препознајемо образац начина живота једног дела младе популације, онда у лику Бранке налазимо типолошку припадност прагматизму који је одлика другог дела исте генерације. За Бранку нема недоумица, нема тајни, нема нејасноћа, али истовремено нема ни љубави, па ће и ова самосвесна девојка у једном тренутку завапити због страшне самоће којом је окружена. Двојица младића, Филип и Марко такође су представници опозитних принципа; док је Филип младић с београдског асфалта који се држи принципа “у се, на се и пода се”, дотле је Марко идеализован лик трпељивог и осећајног момка који је одан вери и чији живот тече у складу са хришћанским начелима. Маша Филиповић стрпљиво гради причу о односима ових четворо младих људи и њиховим покушајима да – свесно или интуитивно – дефинишу свет у коме би желели да се остваре и самоостваре. Списатељица највише простора пружа сликању јунакиње Ане која до самосвести прелази најдужи и најтежи круг, уз цену коју, разуме се, мора да плати самопонижењем али и сазнањем да “Није живот што и поље прећи”, како би рекао песник Пастернак. Тиме је круг Аниних лутања затворен, па ће ова драмска јунакиња понети патњу и личне поразе као једини пртљаг у свет одраслих у који је управо ушла.

(2007)

Селенићев поглед

Слободан Селенић: *Драме*
Бигз, Београд, 1990.

У књизи *Драме* Слободана Селенића објављена су три драмска текста: *Косанчићев венац 7*, *Ружење народа у два дела* и *Кнез Павле*.

Слободан Селенић књижевну делатност започео је као позоришни критичар, антологичар и теоретичар. Две књиге, *Ангажман у драмској форми* и *Драмски њавци XX века* представљају синтетичку литературу без које – у нашим просторима – није могуће пратити развој теоријске мисли о савременом позоришту. Селенић је тек доцније почео да објављује романе који су одмах били прихваћени међу читалачком публиком и стекли највиша признања (Нинова награда, Октобарска награда, награда “Меша Селимовић”). Најзад, Селенић се обратио и драмској књижевности, и ту је такође имао успеха, па је драма *Ружење народа* у два дела добила Стеријину награду као најбољи драмски текст 1988. године.

Три објављене драме у издању Бигза пружају добар увид у драмску поетику Слободана Селенића. Реч је о аутору који проциљиво и иронично сагледава карактеристике свога народа у историјском редоследу, бавећи се више истраживањем повесних лукова и веза на глобалном плану, а мање интересовањем за појединачне судбине. Разуме се, Селенић свој искошени поглед на важне упоришне тачке историје свога народа пружа преко драмских јунака, персонализујући сваку појаву, али интенција Селенића као драматичара јесте да се бави трагањем за колективном свешћу, судбином, заблудама и митоманијом.

И док је комад *Косанчићев венац 7* настао као продужена рука романа *Пријатељи*, дотле су наредна два драмска текста имала аутентичну основу; Селенић је, наиме, открио форму драме као објективно најпогоднији књижевни облик саопштавања појединих тема које га као аутора занимају. Тако је у *Ружењу народа* понудио контрапункт међусрпске свађе и сатирања после Другог светског рата с милошевским временом када је кум прогонио кума, показујући да је усуд међусобног трвења и клања трајно обележје народа који има несрећу да непрекидно ратује. Селенић није писац који избегава непријатне теме, или који их чисти и козметички

удешава како не би деловале иритантно. Овај писац, напротив, свесно инсистира на откривању и дефинисању непријатности, неподопштина и мучнине верујући у лековито и отрежњујуће својство драмске књижевности. Драма *Ружење народа* остварила је ту терапеутску сврху управо у време романтизоване еуфорије и националне митоманије, делујући као рационалан глас разума у ситуацији у којој доминирају узбуркане националне страсти.

Најновија Селенићева драма *Кнез Павле* чија је премијера предвиђена за почетак априла на сцени Југословенског драмског позоришта, настоји да укаже на све сложене околности у којима се нашао кнез Павле Карађорђевић уочи Другог светског рата. Ова драма скрива питање о своме жанру; реч је о тексту који поседује карактеристике документарне драме, али документарна драма није. Селенић, наиме, оперише документарним материјалом, историјским изворима и чињеницама, али их не користи са становишта историчара или социолога, већ их инкорпорира у биографско штиво које сасвим слободно описује неке важне тренутке предратног периода али и биографије кнеза Павла, пружајући читаоцима и гледаоцима драме на увид могућну верзију Павлових настојања као државника, монарха и приватног лица, уз глобалну слику догађаја у Европи. Селенићева драма тако се индиректно супротставља тумачењима по којима је кнез Павле осуђен као личност која је Југославију својевољно довела до приступања Тројном пакту; Селенић се, дакле, индиректно залаже за ревизију прокламованог тумачења историјских догађаја, или, другачије речено, залаже се за укидање идеологизоване историографије.

Када је реч о Селенићевом драмском рукопису, ваља рећи да је Селенићев приступ по правилу заснован на стилизованом реализму који, добро ослоњен на иронију, покатакд сарказам, поседује чврсто оформљене драмске ситуације. Користећи технику симултаних промена локације сценског збивања, Селенић уме да економише и временом и дијалогом и количином информација које пружа и својим драмским јунацима и гледаоцима. Писац, дакле, суверено влада драмском техником, прецизно води композицију свакога текста, а понајбоље су му странице када свесно заборави на сопствену рационалност и пусти иронији на вољу.

(1991)

Драмски њрвенац

Младен Симић: *Како засмејати Зоју*
Апостроф, Београд, 2006.

Писац Младен Симић први пут се јавља драмским текстом; колико је познато, Симић је до сада објављивао стихове и овај податак читаоцу довољно говори о жељи аутора да се пажња усредреди на његово дело а не на његову књижевну биографију.

Драма *Како засмејати Зоју* представља сложену конструкцију која је ближа наративној него драмској структури, али одмах треба рећи да ово штиво поседује и одређене одлике подобне драмској књижевности.

Сиже Симићеве драме бави се паралелним причама у породици Димитрија, пензионисаног професора историје и његове жене Олге, преводиоца без посла и настојањима Вујадина, њиховог тобожњег рођака да се приближи девојци Зоји, која је, иначе избеглица.

Самозванац Вујадин, дакле, улази у Димитријеву породицу и задобија поверење укућана које злоупотреби тиме што их опљачка. Потом Вујадин трага за Зојом и налази је нудећи јој брак, али она га одбија, не једном. У Вујадину се, под очигледним Зојиним утицајем буди савест, па по Зоји враћа украдени новац. Зоја умире, Вујадин се враћа у Босну, а Димитријева породица остаје у стану који је требало да изгуби због дугова.

Комад Младена Симића, осим овог реалистичког тока излагања грађе и зачињања и расплитања сукоба, поседује и нереалистичку, рекло би се поетску или надреалну димензију. Њен носилац је дечак Петар, син Димитрија и Олге. Овај дечак у дослуху је са непатвореном природом, он уме да тумачи говор лишћа, једини он види белог дечака који лети, Петар, дакле, уноси могућост онеобичавања живота који тече по усвојеним навикама и обичајима. Његова анђеоска природа суочена је са тривијалношћу живота у кризним условима, али и са прагматизмом којим породицу води Петрова мајка Олга. Писац Симић одвећ инсистира на Олгином неразумевању понашања сопственог детета, а за узврат даје при-

лику Димитрију да подржи синовљеве снове. Шире узевши, спор између прагматизма преживљавања и поетског нераздевања свакидашњице драмски није плодотворан и сцене у којима писац Младен Симић инсистира на овоме дуализму не представљају убедљиве делове драме. Далеко су убедљивије или заснованије сцене у којима се назире судбина девојке Зоје и антиципирају њена чистота, наивност и безазленост. Најзад, ваља рећи да на плану мотивације писац не успева да образложи Вујадинов преображај, када Вујадин од криминалца постаје танкоћутни и милосрдни добротинитељ.

У Симићевој драми извесну тешкоћу представљају и дијалогске партије између Димитрија и Олге које су натопљене или патетичним фразама или пак општим местима. Животнији дијалог мужа и жене боље би објаснио основни узрок њиховог међусобног нераздевања. Али у сценама разговора између Зоје и Вујадина, Симић исписује коректан дијалог који унапређује развој драмске приче и продубљује психолошку заснованост ових јунака.

Младен Симић, како се може закључити, поседује заокружену идеју која се проблемски може поставити и одбранити у драмској форми. Нажалост, писац још увек није у довољној мери овладао техничком страном драматургије, па се отуда јављају наративни елементи у дијалогу који успоравају излагање и наводе га на литераризацију која је, разуме се, непримерена драмском исказу.

И поред одређених слабости, познанство са драмом *Како засмејати Зоју* читаоца наводи на закључак да је могућно да писац Младен Симић представља занимљиву појаву у савременој српској драматургији. Реч је, дакле, о аутору који остварује самосвојан драмски свет, а да би га потпуније изразио потребно је да уложи додатан напор на плану усвајања технике драмског исказа, што је услов који се може испунити.

(2007)

Две џесничке драме

Љубомир Симовић: *Драме*
Бигз, Београд, 1984.

У едицији “Нове књиге домаћих писаца” Београдског издавачког графичког завода објављена је књига драма Љубомира Симовића.

Песник Љубомир Симовић написао је 1973. године драму *Хасанагиница*, а наредне године *Чудо у Шаргану*; обе драме Симовић је освојио признања стручне критике и позоришне публике, а драме су му приказиване на великом броју домаћих позорница, професионалних и аматерских; за *Хасанагиницу* Симовић је награђен и највишим одличјем за драму у нас – Стеријином наградом, а иста драма је адаптирана и за телевизијско извођење 1983. године. На основу ових података може се закључити да је Симовић стекао, с правом, значајно место у домаћој драмској литератури, и мада сам писац има обичај да каже да је он песник који је написао две драме, извесно је да Симовићеве драме представљају вредна остварења, а *Хасанагиница* несумњиво и антологијско остварење. Стога би ваљало песников скроман приступ сопственом драмском делу пренебрегнути и констатовати да је Симовић песник који је написао две значајне драме које егзистирају управо као кохерентни театарски организми који поседују пуну сценску ентелехију.

Симовић је и *Хасанагиницу* и *Чудо у Шаргану* написао у стиху; одабравши стилизован језик као средство изражавања драмског потенцијала, Симовић је свесно поставио сопственим драмама виши циљ од стандардног, од онога који је релевантан за миметички театар. Онеобичавањем језика, песник је подигао општи ниво исказа на разину која синтетизује говор драмских јунака. Збир песничких средстава, од ритма до мелодије, од стилских фигура до реторике, превео је Симовићев драмски дијалог у раван елиотовски заснованог драмског стиха. Низ опкорачења, компонованих у белом стиху, обогаћених колоквијалним говором људи с периферије (у драми *Чудо у Шаргану*), као и хуморни акценти начињени помоћу анахронизама (у *Хасанагиници*), сведоче о Симовићевом пажљивом избору песничких средстава у композицији дијалога.

Писац, такође, користи и један принцип који је иначе напуштен у модерној драматургији, али који се код њега у песничком говору показују плодотворним. То је монолошки исказ коме прибегавају углавном сви драмски јунаци, почев од аскера у *Хасанаџиници*, па до Цмиље у *Чуду у Шарџану*. Симовић умесно користи монолог као драматуршко решење, контрапунктирајући савремен начин мишљења и традиционално средство за исказивање конвулзивних ситуација у психолошкој заснованости поступака драмских јунака. Најзад, треба истаћи да Симовић супериорно влада драмском техником, да је у обе његове драме доследно спроведен и оправдан ланац мотивационих дејстава, чиме се ваљано успоставила каузалност збивања, не реметећи природан ток драмске нарације.

Симовић се, дакле, већ својим драмским првенцем, исказао као вешт драматичар. Другом драмом потврдио је зрелост сопственог театрализма, уравнотеживши класично средство списатељског посла (стих) и амбијентално одређење драме, рационалан ток излагања и елементе фантастике. Посебно ваља подвући Симовићеву склоност ка ирационалним приступима; у *Хасанаџиници* нови Хасанагиничин младожења Имотски кадија мртав је већ седам година, док је у *Чуду у Шарџану* могућан сусрет мртвих војника из Првог светског рата с данашњицом, као и појава вечитог луталице који на себе прима грехе и патњу свих које сретне. Управо ова одлика Симовићеве поетике отвара могућност разноврсних тумачења обе драме, јер је једнозначност фабуле увишестручена коришћењем образаца фантастике. Даља анализа могућности које пружају обе драме условљена је маштом и предузимљивошћу тумача, а никако није ограничена Симовићевим делом, што недвосмислено показује да је реч о драмама које су далеко превазишле локални значај и које су, аналогно томе, досегле до универзалног исказа.

Студиозан предговор књизи Симовићевих драма написао је театролог Петар Марјановић. Марјановић је, уопштавајући судове до сада изречене о Симовићевим драмама, закључио да се вредности особене Симовићеве драматургије налазе у језику, тананом осећању за уобличавање карактера, хумору који провејава из стихова и песниковој способности да појединачну судбину драмскога јунака преведе у заједничку, обавезујућу метафору.

(1985)

Афирмација жанра

Иван Сламниг: *Фиренџински кайричо*
Издавачки центар, Ријека, 1987.

У послератној југословенској драматургији значајно место припада развоју и међународној афирмацији радио драмског стваралаштва. Више пута су наши писци и редитељи добијали угледна признања на фестивалима, а поједина литерарна остварења овога драмског рода постала су узорна и обавезујућа за све ауторе у европској радиодифузији. У ову групу широко признатих остварења свакако ваља убројати *Варијације* Александра Обреновића, *Свињу* Звонимира Костића, *Кампо сантио* Јулије Најман и Дарка Татића, као и документарне радио драме Звонимира Бајсића. С обзиром на стечени углед и признања у међународној јавности, могло би се претпоставити да је објављивање радио драма у посебним публикацијама или књигама само ствар тренутка, те да ће убрзо уследити објављивање радио драма, чиме би се овај драмски жанр сачувао од ефемерности радијског емитовања. Нажалост, без обзира на признања и успехе, радио драме нису добиле простор у књигама, већ је њихово објављивање остало спорадично и сведено на часописни простор. Током последње деценије штампана је у Београду само једна књига радио драма у издању Радио Београда.

Било је нужно подсећање на статус домаћег радио драмског стваралаштва код издавача, како би се што пластичније обележила појава једне књиге радио драма. Иван Сламниг, универзитетски професор и књижевник, чија списатељска интересовања захватају широки креативни простор, пасионирано се бави и писањем радио драма. У књизи *Фиренџински кайричо* објављено је једанаест радио драма које је Сламниг написао током протекле две и по деценије, а које су све изведене у оквиру радио драмског програма Радио Загреба. Три од ових једанаест драма изведене су на иностраним радио станицама. у Немачкој, Шведској, Финској и на Исланду.

Сламнигова драматургија поседује једноставан модел; реч је о ауторовом опредељењу да једну причу, скоро анегдоту, која не поставља темељна етичка питања и не доводи у сумњу искуство, како то иначе чини драмска литература, исцрпно испита, да одреди

њене координате и доведе до мале поенте на завршетку. Сламнигова драмска техника је примерна, а литерарна обрада артифицијелна. Круг причица, односно тема, код Сламнига је релативно широк и обухвата интимне повести, елементе фантастике, тривијалног живота, реинтерпретацију неких Шекспирових мотива, као и особеност пратећих појава потрошачког друштва. У свих једанаест текстова Сламниг стрпљиво гради експозицију драме, уводи слушаоца у атмосферу догађаја, прецизно карактерише ликове, а потом нагло и ефектно окончава збивање климаксом, у коме се лапидарно, у реченици-две, саопштава идеја експлицитно или посредно. Овај поступак Сламниг донекле мења – у зависности од теме којом се бави.

Најуспелија је драма *Кнез*, којом је Сламниг релативизовао људске снове и показао да могућност остварења снова постоји, али да се после реализације ништа битно не мења у начину мишљења. Драма *Царев урар* представља уопштenu параболу о политичким играма у којима се мењају декор и костими, али смисао остаје исти, без обзира на променљивост коришћених прокламација. *Плавковићев бал на води* ироничан је Сламнигов осврт на списатељску таштину и комерцијализацију, а две варијације на литерарне предлошке *Пашко алиџи џлухи џоси* и *Морска обала* позивају се на Молијера и Шекспира као трајне књижевне темеље с којих сваки писац кад-тад мора да пође у сопствени свет, или пак да им се у одређеном тренутку врати. Интимистичке драме *Фиренџински каџричо*, *Рођендан*, *Њих двоје или сџари виц* и *Ово је џоследњи и коначни џозив*, разматрају однос љубавника који преиспитују свој осећајни свет. У драми *Два хиџија у џрочетџврџинском џакиџу* Сламниг се прикључује текућим и актуелним појавама међу младима седамдесетих година, доводећи побуну пара хипика до апсурда, а са примесама црног хумора.

Књига радио драма Ивана Сламнига упознала нас је с аутором који, како вели рецензент Зоран Кравар, поседује квалитет “једног од двају или трију умјетнички највреднијих резултата хрватске радио драмске литературе”. Тако посматрана, Сламнигова књига радио драма сведочи и о развојном путу и естетици радио драме током последњих двадесет пет година у Хрватској, чиме пружа основе за даље изучавање, али и неговање овога драмског жанра.

(1987)

Умешност крајке форме

Зоран Спасојевић: *Резерваи Србија*
Алма, Београд, 2005.

Када је године 1999. Јован Ђирилов објавио својеврсну антологију *Најкраће драме на свету* у КОВ-у, обрадовани читаоци међу бројним ауторима нашли су и комаде најзначајнијих светских писаца попут Шопенхауера, Чехова, Маринетија, Виткијевича, Бекета, Јонеска, Хармса, Арабала, Кољаде, као и писаца некадашње нам државе: Нушића, Крлеже, Павића и других. Сам Ђирилов у предговору наглашава да су писци стварали кратке драме било као неку своју малу игранију, било из жеље да се опробају у виртуозном поигравању жанром. Тек понеки аутор писао је ова делца и за извођење.

Доба у коме живимо, означено је заједничким нестрпљењем, недостатком времена али и одсуством воље да саслушамо другог, да с њим поделимо његову муку, његове недоумице и питања која га муче. Спремни смо да саговорника саслушамо пар минута и да одемо, одмах заборављајући његове тегобне реченице. Данас су и романи краћи него што су били пре једнога века (нека неко покуша да напише роман обима Толстојевог *Раија и мира* ако сме а да му се не каже да је безобзиран), а визуелне сензације које нам нуде разне телевизије најчешће су – ради лакшег гутања – сведене на форму спота од два-три минута. Комуникација међу људима је, дакле, у сталном процесу редукције. Ни најновији технолошки изуми – Е-mail – на пример, не трпе дуге приче. Свеколика човекова мисаоност и осећајност морају се спаковати у неколико кратких реченица. Неучтиво је бити дуг и напоран, пожељно је бити кратак и, ако је могуће, јасан односно смишљено нејасан.

Драмска мини-форма, према томе, последица је опште неспремности да се саслуша други. Мини-драма, отуда, мора да задовољи само оне битне стандарде који се односе на технику исказа илити форму, док не мора да поседује оне пратеће естетске премисе као што су развијена психологија, перипетије, стилска чистота и слично. Мини-драма, другим речима дејствује директно, најкраћим

путем, а њена убедљивост и – ако хоћете лепота – садрже се у једноставности и убојитости реченог односно приказаног. Мини-драма делује као добар афоризам и њена поента налази се у оном (не)изреченом што у свести читалаца-гледалаца изазива повратно дејство. За разлику од анегдоте-вица, мини-драма поентом успева да заледи смех на уснама и да уместо разбибриге изазове осећање тескобе и човекове немоћи пред апсурдом егзистенције.

Отуда у мини-драми нема декларативне осећајности којом драмски јунаци представљају свој унутарњи свет. Нема ни нарације којом се објашњава све оно што је претходило самој драми. Мини-драму не интересује шта се некада догодило, јер у овом драмском жанру не постоји прошлост. Мини-драма је сценска форма садашњости. Пошто нам је садашњост скучена, кратка драмска форма сасвим је довољна да изрази нашу неуротичну стварност у којој живимо привиде својих кратких живота.

Кратке драме Зорана Спасојевића, писца вичног краткој форми, садрже све одлике жанра мини-драме. Спасојевић уме вешто да нађе драмску ситуацију у којој се испољава сложеност односа међу људима; та сложеност почива на парадоксима или јединству супротности од којих су исткане наше егзистенције. Писац на малом простору и у кратком времену припрема обрт ситуације и тај обрт – који је истовремено и поента драме – показује нам или слом надања и очекивања, или узалудност наших покушаја да нешто изменимо у свету који нам није потаман, или пак немоћ да се таквоме свету прилагодимо и да га прихватимо као свој образац живљења.

Неке најуспелије Спасојевићеве кратке драме (*Адам и Ева*, *Цез*, *Човек који воли да ради*, *О мушкарицу*, *Незнанац*, *Крајика лекција*, *Црно и бело*, *Чаршав*, *Чудно биће*, *Оне и они*, *Пилула*) представљају узбудљива драмска штива у којима аутор успева да поенту доведе до универзалног домета.

Другој групи текстова припадају остварења настала Спасојевићевим хуморно-ироничним односом према политици уопште, као и према одређеним актуелним политичким догађајима. У овим кратким комадима аутор изражава заједничко огорчење због свих невоља кроз које је прошао народ Србије; када се, ипак, мало

одмакне од дневне политике, Спасојевић исписује драме које – осим никоме пријатне актуелности – имају и тај неопходни општи значај и прикладну сатиричну инвективу (*Кумови*, *Професионалац*, *Савейник*, *Како јесће*).

Мини-драме Зорана Спасојевића представљају особенога писца који је остварио – изван сваке сумње – аутентичне и провокативне драмске текстове у жанру који код нас, практично, једва да постоји. Утолико су заслуге Зорана Спасојевића веће. Јер, нове путеве стварају само снажне стваралачке личности.

(2005)

Одсуство ауџенџичности

Матко Сршен: *Ифиџенија, драме и маске*
Издавачки центар, Ријека, 1990.

Матко Сршен, позоришни редитељ средње генерације (1947) широј јавности до сада није био познат и као драмски писац. Углавном се бавио режијом; међу његова значајнија редитељска остварења спадају Држићева алеџорија *Венера и Адонис*, Донадинијева драма *Гоџољева смрт*, као и неколике драматизације, а у часопису Видик објавио је роман *Неоџкривена земља*.

У књизи *Ифиџенија, драме и маске* налазе се Сршенови драмски текстови; објављене су три драме, четири актовке и једна монодрама. Драма *Ифиџенија* по којој је књига добила име, спада у ону познату групу евазивне, езоповске драматургије која баратајући класичним митовима настоји да проговори о нашем времену. Реч је, дакле, о драми с јасном политичком конотацијом која се заснива на познатом миту о жртвовању Ифигеније зарад успешног поласка Грка на рат у Троју. Сршенове интервенције у реченом миту су двојаке. Писац, прво, настоји да у сценским пасажима који претходе свакој секвенци, монтажом звучне кулисе и интерполацијом фотоса, слајдова или филмских инсерата на савремене теме, обезбеди неопходну везу свога сижеа и мита о злоупотреби Ифигеније са савременим добом. Друга Сршенова иновација садржи се у слободној интерпретацији мита, па његова Ифигенија постаје биће које свесно пристаје на манипулисање сопственом личношћу. Као и већина драма езоповске провенијенције, и ова Сршенова је апстрактне природе. Она, у ствари, представља интелектуални диспут с противницима права избора личне судбине. Другачије речено, у њој Сршен на нивоу општих места разматра однос појединца према тоталитарној власти и то чини с променљивим успехом и недовољном убедљивошћу.

У драми *Галой* Матко Сршен варира пинтеровску тезу о односу двоје сасвим отуђених људи; у драми *Неџријашељ*, чини се најзанимљивијом у целој књизи, писац истражује однос који се успоставља између двојице пријатеља. Један од њих је у фази пунога

успона на локалном политичком плану, док је други дисидент. Сршен показује како се у цигло неколико минута њихово пријатељство распада услед страха ариviste за своју даљу каријеру. Писана животним, колоквијалним језиком, ова Сршенова драма – премда покатак подсећа на Хавелову драматургију – показује да је писац у стању да изоштри сатиричан приступ и да на њему изгради занимљив сиже. Нажалост, већ у следећој актовки, *Ејџ џричи*, Сршен показује одсуство инвенције и гради ситуацију брачног троугла у коме ни један стожер нема покриће. Следеће актовке или једночинке, *Хијохондер*, *Аквизиџер* и *Срећковић* сведоче о списатељевом одсуству имагинације и потпуној неаутентичности. Књига се закључује монодрамом *Сињорина Естера*, питким текстом који, иако оптерећен локалним ознакама, разлаже тему усамљене жене у далматинској провинцији изван туристичке сезоне. Тада, упућена на оговарања и ситне зађевице, сињорина Естера проводи дане у сећању на минута времена и на исповедање сопствене туге чијих узрока није свесна.

Основни недостатак Сршенових драма је неаутентичност. Писац се, најчешће, бави темама којима није освојио дубље слојеве значења, па су његови захвати површински, већма сведени на општа места. Варирањем тих општих значења, Сршен прикрива одсуство свога ауторског виђења. Истини за вољу, ваља рећи да Сршен у извесној мери влада драмском техником, посебно моделом одлагања и одуговлачења објашњења, и варирањем овога решења успева да оствари неколико тренутака драмске напетости. А то је недовољно да би Сршенове драме и сценски заживеле.

(1991)

Драме универзалних њобуна

Горан Стефановски: *Тейовиране душе и друже драме*
Народна књига, Београд, 1987.

Горан Стефановски доспео је на позоришну сцену као веома млад аутор, 1974. године с комадом *Јане Задроџаз*. Публика на југословенским позоришним играма у Новом Саду била је разгалењена животношћу и аутентичношћу приступа, дионизијским списатељским рукописом, којим је Горан Стефановски прожео делове македонске књижевне баштине одакле је преузео матрицу за своје прво драмско дело. Током протеклих дванест година Стефановски је написао неколико значајних позоришних драма, једну телевизијску серију и неколико телевизијских комада. Дакле, реч је о писцу који поуздано и континуирано остварује свој програм, а који истовремено налази ваљан одзив међу позоришним стручњацима (редитељима, глумцима) на југословенском плану.

У едицији “Савремени југословенски писци” Народне књиге штампана је књига позоришних текстова Горана Стефановског која садржи четири драме: *Лей у месџу*, *Дивље месо*, *Hi-Fi* и *Тейовиране душе*. Дакле, од познатих текстова изостављена је само драма *Дујло дно*.

Окупљене у књизи, драме Горана Стефановског омогућавају да се утврде елементи драмске поетике овога аутора. Премда су тематски и жанровски различите, све четири драме поседују јединство језика. Чини се да је Стефановски успео да језик својих драмских јунака прожме мисаоношћу и језгровитошћу, а да при том задржи функционалност сценског говора. Као ретко који писац у нас, Стефановски уме да води драмске јунаке линијом језичког промишљања, тако што се у изговореној реченичној фрази нуде два нивоа мишљења: експликативни и подразумевани. Први ниво исказа примерен је подржавању сижеа, док је други начињен по мери рецепције подтекста. Отуда дијалози које воде јунаци драма Горана Стефановског поседују двострукост у елаборацији идеје и вишезначност у одређивању мисаоне димензије драме. Друга ваљана значајка ових драма јесте прецизно уобличење ликова.

Стефановски у основи нуди образац који је у драми увек захвалан: то је ситуација у којој појединац настоји да оствари побуну против друштва, породице, облика друштвене или идеологизоване свести и слично. Покаткад је ова побуна релативно замагљена или пак прекривена другим облицима драмске технике, али она представља трајну чињеницу драмског дела Горана Стефановског. У драми *Тејовиране душе* Војдан настоји да се интегрише у свет за који није спреман, коме није у извесном смислу дорастао; у драми *Леџи у месту* Михајло се супротставља туђинској идеолошкој доминацији; у комаду *Дивље месо* Стефан тежи да се испне степеницама успеха у друштво које га презире, док се у драми *Hi-Fi* Матеј отворено буну против артефаката друштва које негује двоструки морал. Дакако, Стефановски добро зна да је драма садржана у самоме чину побуне, а не у извесности њеног исхода, тако да драму гради управо од односа који се развијају у микросредини у којој живе драмски јунаци током покушаја побуне. С обзиром на то да су односи сложени, међусобно испреплетани и често парадоксални, сиже сваког комада Стефановски обликује према логичном исходу развоја међусобних релација унутар друштвене групе или породице. Тиме се, најзад, доспева и до уочавања драмских ситуација, које код Стефановског имају реалистичку фактуру, добро сложене саставне делове, а симболично значење. Када, на пример, Војдана припадници екстремне емиграције насилно тетовирају, драмска ситуација је театарски максимално ефектна: на сцени је крајње заоштрен сукоб, спроводи се силецијски чин, али ситуација добија универзални смисао трагичног и несавладивог незнања у коме се без изгледа на спасење, налазе отпадници од нације и домовине.

Горан Стефановски представља особену списатељску личност; васпитаван је и образован на искуствима савремене светске драматургије – посебно енглеске – а своје целокупно драмско стваралаштво заснива на премисама националног, али не и фолклорног промишљања света. У књижевности, која нема ни богату ни развијену драмску литературу, Горан Стефановски је успео да оствари веома високе вредности, драме универзалног досега. Македонска књижевност у прошлости бележи невелике домете драмама Иљоског и Панова, а после Другог светског рата тек почиње њен интензиван развој. После Колета Чашула, Живка Чинга, Томета

Арсовског и Бранка Пендовског, долази нараштај који предводи Горан Стефановски, а где свежи тон и оригиналан приступ доносе Јордан Плевнеш и Русомир Богдановски; посматрана у контексту невелике традиције, драматургија Горана Стефановског тим више добија на значају, јер уводи македонску књижевност, с оствареним резултатима и дометима, на југословенску, па и европску сцену.

Поговор књизи драма Горана Стефановског написао је Јован Тирилов, анализирајући сваку од четири драме понаособ. Дrame су умешно превели Гојко Јањушевић, Биљана Биљановски и сам аутор.

(1987)

Списатељево позориште

Слободан Стојановић: *Драме*
Бигз, Београд, 1994.

Драмски и прозни писац Слободан Стојановић присутан је већ скоро четрдесет година на нашим позоришним сценама. Написао је већи број драма, као и једну од најпопуларнијих телевизијских серија – *Више од изгре*. У едицији “Нове књиге домаћих писаца” Бигз је објавио избор из Стојановићевог драмског стваралаштва. Књигу је приредио за штампу и начинио поговор критичар Мухарем Первић.

Первићев избор заснива се на четири драме; то су: *Ојасна вода*, *Преноћиште*, *Распе права* и *Пишци и пишцица*. Сва четири текста изведена су на нашим професионалним позоришним сценама. Можда је ова околност навела приређивача да у поговору понуди одређену дистинкцију према драмском штиву; Первић, наиме, држи да “драмски текстови имају двоструку судбину. Као позоришни комади они у потпуности деле судбину позоришних представа с којима чине драмску матрицу и структуру и припадају чаробном али ефемерном свету театра. Као књижевне драме, оне у потпуности деле судбину књиге и књижевности”. Полазећи с овога становишта, Первићев избор настојао је да понуди најбоље Стојановићеве драмске текстове. Извесно је да је избор урађен прецизно и тачно. Међутим, такође је неоспорна чињеница да су одабране Стојановићеве драме истовремено и најкомплетнија позоришна штива која садрже максималистички театарски потенцијал. Показало се, дакле, да се у драмама даровитих писаца књижевно и драмско прожимају у целости и да дела, као што су Стојановићева, представљају синтезу књижевног и театарског. Због тога се Первићева дистинкција може прихватити као начелан прилаз разматрању питања односа литерарног и драмског, као становиште есејисте које ваља подржати приликом сагледавања савремене српске драматургије у континуитету дугом последњих пет деценија.

Слободан Стојановић има аутентичан рукопис. Његови драмски текстови писани су надахнуто, слојевито, с богатом оркестрацијом

каква доликује правом позоришном ствараоцу. Премда су тематски и жанровски четири објављене драме различите, ипак указују на јединственост Стојановићевог списатељског проседеа.

Драме *Ојасне воде* и *Расије њрава* писане су у кључу добре реалистичке традиције. У овим текстовима Стојановић испитује на које све начине може проток дневних политичких потреба да утиче на људске судбине.

Комедијета *Пшци и њшца* је виртуозно писана игра за двоје глумаца, допуштајући им да префињеним променама ритма и приступа разноврсним темама исткају питку причу прожету иронијом.

Потписник ових редова залаже се за драму *Преноћнишце*; ово дело створено је у чврстим оквирима класичног позоришног комада реалистичке провенијенције, а у њему се аутор бави истраживањем понашања људи у трагичним ратним околностима. Али, у *Преноћнишцу* Стојановић користи и елементе мистике којима прожима односе међу драмским јунацима.

Слободан Стојановић нам нуди ваљано и надахнуто позориште. Његови драмски текстови нису само књижевно, литерарно успели, они су богати и сценским могућностима. Отуда ваља преиспитати приступ појединих антологичара српске и југословенске књижевности (Селенић, Лакичевић, Стаменковић) који су запоставили дело овога писца. Новија сагледавања послератне српске драматургије – пре свега телевизијска серија Документарног програма ТВБ *Бирамо најбољу драму најписану њосле раша на српском језику* – донекле су исправила безразложно оспоравање драма Слободана Стојановића и уврстиле комад *Преноћнишце* међу двадесет најбољих текстова.

Ако књигу Стојановићевих драма објављених у Бигзу посматрамо као синтезу његовог досадашњег рада и као понуду најбољих текстова које је написао, можемо с правом закључити да је пред нама дело писца које зрелошћу, мисаоном структуром, језиком и театарским квалитетима заслужује пуно уважавање.

(1995)

Антологија младеновачке драме

Душан Стојковић: *И снови и јава I, II*
Библиотека *Десној Стефан Лазаревић*,
Шумадијске метафоре, Младеновац,
Библиотека града Београда, 2006.

Чини се да је дошло доба регионалних антологија драмске књижевности; пре две године Јован Пејчић објавио је Антологију нишке драме, а сада се појављује и антологија младеновачке драме с поетски интонираним насловом *И снови и јава* коју је приредио књижевни критичар Душан Стојковић.

Сврха оваквих антологија јесте да укаже на високе вредности драмских дела писаца који су или рођени у одређеном месту или су неко време живели у њему. Овај географски критеријум има, разуме се, своје покриће уколико у поменутом граду – овога пута у Младеновцу – постоји развијен позоришни живот чији су саставни део и драмски писци. Неки други, на пример, естетски критеријум као заједнички именитељ, не треба тражити, будући да сваки заступљени – или барем у предговору поменути аутор – ствара у складу са начелима сопствене поетике. Отуда, у случају младеновачке антологије драмских текстова, не може бити речи о одређеној естетици која се остварује преко одабраног поетичког програма, већ ћемо радије закључити да је реч о интересантној појави током последње три-четири деценије, да се у Србији појавила неколицина аутентичних драмских писаца пореклом из Младеновца, који су стекли афирмацију на ширем простору од локалног или регионалног, што ће рећи на српском или југословенском театарском подручју.

Приређивач антологије, Душан Стојковић, прилежно и пажљиво је истражио драмску књижевност писаца Младеновачана и у избор је уврстио осам драма седморо аутора. Стојковићев избор започиње драмом Милорада Петровића Сељанчице (1875-1921) *Чучук Стана*; Петровић је једини писац из периода пре Другог светског рата. Сви остали аутори припадају најновијем добу. Бошко

Трифуновић (1920-2004) заступљен је комадом за децу *Бајка о цару и њасџиру*, а Милорад Миленковић Шум (1937-2000) драмом *Пева-чица*. Владимир Арсић (1947) централни је аутор ове Стојковићеве антологије с два драмска текста: радио-драмом *Као каранфили неког прошлог дана, или ауџоскојџа једне Медеје* и позоришним комадом *Наши*. Раде Радовановић (1950) представљен је драмом *Ориџинал фалсификаџа*. Следи драма у стиховима Драгослава Видовића (1951) *Можда једном ако*. Стојковићев избор закључен је монодрамом Драгане Бошковић (1953) *Повраџак краљице Марије Карађорђевић*.

Избор драма које је понудио антологичар Стојковић је начињен сигурном руком и на основу чврстих естетских критеријума. Стојковићеве процене драмских дела темеље се на консеквентно спроведеној естетској анализи текстова са становишта савремене теорије драме. Да је применио неки другачији приступ, антологичар би у избор уврстио – нема сумње – и драму Момчила Милошевића *Сунце, море, жене* (штампану у часопису “Сцена” пре двадесетак година).

Комад с певањем Милорада Петровића Сељанчице *Чучук Сџана* већим делом личи на пасторалу, како је констатовао Милан Грол још 1907. године када је дело први пут приказано у Народном позоришту. Писана у стиху, с много музичких уметака, драма *Чучук Сџана* представља рецидив некада популараног репертоарског тока, а њене врлине и мане истовремено налазе се у континентацији идиличних слика сеоског живота, потхрањивања националне самосвести и позивања на историјске личности с почетка деветнаестог века. Ако и не поседује литерарну вредност вишег нивоа, ова драма има мноштво сценских квалитета, од којих свакако ваља истаћи улогу Веселина коју је, с много духа, у поставци у Новом Саду, играо Пера Добриновић.

Бајка о цару и њасџиру Бошка Трифуновића свакако припада најужем врху наше драме за децу. Духовито писано, богато иронијом и ефектним обртима, ово Трифуновићево штиво непрекидно је на репертоару свих наших позоришта за децу већ дуже од четири деценије, што је најбољи доказ њене универзалности.

Прерано преминули песник Милорад Миленковић Шум написао је комад *Певачица* ослањајући се на прожимање ироније, сатире и баналности свакодневице. Приказујући свет кроз пресек провинцијске кафане, Миленковић описује сусрете и сукобе сељака, малограђана и особа сумњивог морала, тежећи да – пре свега – пружи слику менталитета наших људи.

Сложено драмско дело Владимира Арсића представљено је радио-драмом *Као каранфили неког прошлог дана, или аутиоскопија једне Медеје* и позоришном драмом *Наши*. Арсић је у својој интерпретацији мита о Медеји и Јазону предузео радикалан обрт; по Арсићу, Медејина освета Јазону смештена је у међупростор између њене свести и подсвести, чиме је релативизован и њен злочин и казна коју испашта. Али, писац нам омогућава да се и сами укључимо у разматрање Медејиног статуса и да је посматрамо и као свесну и као несвесну жртву страсти. Вредност овог Арсићевог штива – уз беспрекоран дијалог и консеквентно спроведену линију сижеа – налази се и у сугестивно оствареној атмосфери ониричног зрачења у коме се обрела Арсићева драмска јунакиња.

У до сада неизведеној драми *Наши* Арсић симболизује наш географски простор у мочвару названу Фигура по којој се непрекидно крећемо, у чијем се живом блату давимо и на чијим се узаним стазама непрекидно сукобљавамо. Вођена поузданом списатељевом руком, Арсићева драма *Наши* указује на двојство, дуализам и јединство противречности на којима је саздан колико наш менталитет, толико и начин разумевања и тумачења света. Овај Арсићев позоришни комад представља, нема сумње, остварење које ће изазвати контроверзне реакције у јавности када буде приказан на сцени.

Оригинал фалсификација Радета Радовановића, својевремено је био прави позоришни хит, а према овој драми снимљен је и биоскопски филм. Радовановић разматра питање идентитета човека који је расцепљен између љубави према свом правом оцу и привржености и осећања обавезе према очуху. Да би се проблем испољио на ширем плану, Радовановић смешта драмску радњу у историјски преломне тренутке послератног развоја Југославије.

Драгослав Видовић написао је драму у стиховима *Можда једном ако* у којој на занимљив начин, свежим и оригиналним иако не увек метрички прецизним стиховима, још једном представља вечиту тему мушко-женских односа, од најаве велике љубави до остварења уобичајене тривијалне везе као навике. Прожета хуморним импулсима, ова драма упознала нас је са занимљивим ствараоцем.

Већ популарна монодрама Драгане Бошковић *Повраћаак краљице Марије Карађорђевић* говори о последњим тренуцима краљице Марије, када она очекује од нових југословенских власти да јој дозволе да буде сахрањена уз мужа, краља Александра, на Опленцу. Сводећи личне рачуне о своме животу, Марија Карађорђевић – како је представља Драгана Бошковић – говори и о једном минулом времену и о историји која је била ненаклоњена њеној ужој породици.

На крају другог тома, приређивач Душан Стојковић даје преглед штампаних драма младеновачких писаца у посебним књигама, часописима или другим публикацијама.

На почетку књиге, уз Стојковићеву уводну реч, објављен је и исцрпан напис Милана Митрашиновића “О аматерском позоришном животу у Младеновцу”, који сведочи о трајној љубави Младеновачана према театарској уметности.

(2006)

Колаж о равници

Велимир Суботић: *Дудово, моје Дудово*
Народна библиотека, Сомбор, 1988.

Сомборски глумац Велимир Суботић огледао се и у драмској литератури. Написао је драме *Вила Лала*, *Прозивка* и *Посади јабуку, сине*, које су приказиване педесетих година на већем броју позоришних сцена у Србији. У књизи *Дудово, моје Дудово* Велимир Суботић објавио је драмски колаж који је приказан на сомборској позорници 1971. године у режији Николе Петровића.

Читаоцу Суботићевог драмског колажа неопозиво се јавља у сећању асоцијација на знамениту књигу Зорана Петровића *Село Сакуле, а у Банату* по којој је начињено неколико успешних позоришних представа у Новом Саду, Београду, Зрењанину и Кикинди. Петровић је, подсетимо се, начинио књигу на свеобухватној грађи која истражује менталитет сељака у Банату, и у њиховим свакодневним ситуацијама открио архетипске слике које стичу универзалан значај. Међутим, основна одлика Петровићевих записа је аутентичност језика који је прожет специфичним хумором.

Комад Велимира Суботића, премда је писан с ауторовог биографског становишта при чему су дозивана у помоћ сећања на детињство у Силбашу, ипак делује као једна од копија Петровићевог света. Не због сличне сценске тематике, обреда, церемонија и свакодневља које је у равници вазда исто, већ због одсуства аутентичног приступа задатој или преузетој грађи. Другачије речено, у Суботићевом колажу јављају се ситуације и решења која су испуњена фолклором, етнографским обележјима и искреном емоцијом. Међутим, ова Суботићева емоција везана је за осећање патриотизма према војвођанским пространствима и општег је типа. Суботић описује општа места војвођанске топографије, не пружајући сопствену визуру, аутентичан приступ и лични став према завичајним карактеристикама. Поједине секвенце драмског колажа, због те понесености и опште патетике, подсећају на делове поеме Мирослава Антића *Војводина*, али без Антићеве песничке снаге. Отуда се и могући приговори Суботићевом драмском кола-

жу неминовно везују, пре свега, за одсуство аутентичности у избору сценског материјала и његовој обради у језику. Други приговор односи се на структуру драматуршке окоснице представе. Суботић је предложак за представу понудио у двадесет шест слика, ређајући их мање-више механички, или пак хронолошки. У разливеним и статичним сликама, Суботић је највећу пажњу посветио конституисању наратије, а не драматичности. Као неизбежна последица јавила се деперсонализација ликова, с изузетком једнога од њих, Причала, који како му име вели, има задатак да оприча све што се памти, збива и о чему се приповеда у селу Дудову; Причалово приповедање садржи, најзад, одвећ приватан тон који свеколико дешавање своди на локалну забаву.

У додатку књизи, публиковани су критички написи о представи сомборског театра, фотографије и други прилози.

Објављивањем драмског колажа *Дудово, моје Дудово* Велимира Суботића, Народна библиотека у Сомбору настојала је да се одужи глумцу и писцу Велимиру Суботићу за радни и уметнички век посвећен овоме граду. Ова племенита намера, међутим, не може да отклони мањкавости Суботићевог драмског колажа.

(1989)

Писац за забављачки театар

Фадил Хаџић: *Пуњена пјешчица и друге комедије*
Стварност, Загреб, 1984.

Од 1952. године па до данас, Фадил Хаџић написао је преко тридесет комедија за позориште, а запажен је и као публициста, филмски сценариста и редитељ, сликар и јавни и друштвени радник. Покренуо је сатирично казалиште “Јазавац”, а кратко време био је и интендант Хрватског народног казалишта. Па ипак, основна Хаџићева преокупација јесте писање за позориште. Одмах ваља констатовати да Хаџић пише искључиво за забављачко позориште, али с нескривеном сатиричном амбицијом. Утолико се Хаџићеве комади разликују од традиције загребачког кабареа који је постојао између два рата, али се у извесној мери приближава најлакшим садржајима који се могу појавити у театру. Другим речима, Хаџићеве комедије налазе се на самој граници која раздваја скеч или актовку од позоришне комедије.

У Хаџићевим комедијама вредности се налазе у дијалогу који је начињен од колоквијалног језика. Хаџић повремено успева да организује и сложену комедиографску ситуацију у којој инсистира на заплитању основних односа успостављених у експозицији комада. Међутим, ликови у овим комедијама су или типизирани и одвећ налик на анегдотске крокије, или редуковани до општих места на којима се заснивају водвиљи. Из тридесетак Хаџићевих комедија могле би се издвојити групе јунака комедија и оне би, на пример, могле изгледати овако: у првој би се налазили локални функционери, општински руководиоци, директори предузећа и бирократски узурпатори. У другој би се налазиле жене првих, по праву примитивне, скоројевићких манира, ограничених погледа и малограђанских схватања. У трећој групи окупљене су фаталне жене, оштроконђе и успијуше које праве каријеру преко својих или туђих кревета. У четвртој су на окупу тзв. мали људи – курири, поштари, спремачице, телефонисти и слични, који су угњетавани од стране споменутих друштвених група. У исписивању карактеристика јунака Хаџић не показује инвентивност, већ се његови

јунаци понашају према излизаним клишеима површне драматургије, примерене естрадним тачкама хумориста или телевизијским хуморескама. Отуда су Хаџићеви комади налик један на други, јер је збир тема које Хаџић користи у композицији сижеа сведен на неколико основних, као што су: сукоб генерација, неспоразум између остатака грађанског сталежа и примитивних припадника нових активиста, тежња малог човека да се изјада и изнесе какве га муке тиште. У баратању општим местима, Хаџић је довољно спретан да заплете и потом без веће муке али и без веће духовитости одмрсиионако непретенциозан комедиографски чвор. Невоља је, међутим, с Хаџићевим комедијама у томе што су оне без идеја и што се мисао писца исцрпљује у фразама какве користи телевизијска ларкридија. То су сентенце наоко прожете инвективом, оштрим сатиричним набојем, а у суштини садрже у најбољем случају неку већ злоупотребљену афористичку опаску на рачун политичке или културне бирократије.

Хаџићеве комедије су често приказиване. Ако се детаљније позабавимо извођењем и приказивачима Хаџићевих комада, установићемо да су комедије овога писца махом приказиване у провинцијским театрима; другачије речено, комади Фадила Хаџића не захтевају изразите глумце, нити пак прецизнији редитељски рад. Површан смех који изазивају довољна су мета неамбициозним позориштима.

У књизи се налази пет комедија: *Чешаљ*, *Пуњена ѿишца*, *Шѿијун*, *Пирамида* и *Угледни гостѿи*, као и четири монодраме: *Ценѿирала*, *Судски случај Андрије Бухача*, *Трговачки ѿуѿник* и *Живои ѿише романе*. Сви наведени наслови у потпуности одговарају наведеним значајкама Хаџићеве комедиографије, те не мењају стечену слику о скромним думетима и могућностима овога писца.

(1985)

Изабране словенске драме

Приређивач и писац предговора: Бранко Хеђимовић
Знање, Загреб, 1982.

У библиотеци ИТД (уредник Златко Црнковић) театролог Бранко Хеђимовић објавио је својеврсни антологијски избор словеначке драме. Овај избор обухвата драме Ивана Цанкара *Краљ Беџајнове* и *Саблазан у долини шенџфлоријанској*, Славка Грума *Дођађај у месџу Гођи*, Доминика Смолеа *Анџиђона* и Приможа Козака *Афера*.

У предговору *Словенска драмска књижевност* Бранко Хеђимовић настоји да изложи кратку историју словеначке драматургије. Као поуздани податак Хеђимовић наводи да је 1670. године приказана једна школска драма о рају на словеначком језику, те да се тај датум може означити као почетак позоришне делатности на језику словеначког народа. Хеђимовић, затим, наводи све значајније тренутке из историје словеначке драме, посебно указујући на допринос писаца из деветнаестог и са почетка двадесетог века, од Антона Томажа Линхарта, преко Франа Левстика, Финжгара, Мајцена, Цанкара, до Ашкерца, Крефта и савремених аутора, заступљених у избору, Смолеа и Козака, као и оних неоправдано изостављених, као што су Андреј Хинг, Душан Јовановић и Руди Шелиго.

Хеђимовић очигледно свесно подржава реалистичко-експресионистички исказ у драмама Цанкара и Грума и поетско-символистички у драмама Смолеа и Козака, што и образлаже у предговору, сматрајући да су најуспешније драме словеначке књижевности написане управо у оквирима наведених поетика. Тај Хеђимовићев став подложен је оспоравању, посебно када се има на уму савремени тренутак словеначког позоришта и појава низа писаца који превазилазе традиционалистички исказ (Павел Лужан, Емил Филипчич, Драго Јанчар), или који тематским опредељењем отварају нове просторе и приближавају се дилемама савременог човека (Тоне Партљич, Душан Јовановић).

Хеђимовићев избор у потпуности би се могао прихватити уколико би се наставио у другој књизи и обухватио изостављене писце.

(1983)

Ангажовани сџав

Коле Чашуле: Дrame
Народна књига, Београд, 1974.

Коле Чашуле је, уз Томета Арсовског, несумњиво водеће име савремене македонске драмске литературе. Чашулове драме извођене су на нашим сценама, а такође и у Чехословачкој и Пољској. У књизи драма у издању Народне књиге објављена су два Чашулова драмска текста, *Црнила* и *Врџилог* у преводу Ангела Палашева. Обе драме својевремено су добиле признања критике, а карактеристичне су за објашњење Чашулове позоришне поетике и на основу њих могу се извести релевантни судови о ставу и ангажману овога аутора.

Драма *Црнила* за коју је Чашуле награђен на Стеријиним позорју говори о једном историјском тренутку македонске нације. Фабула драме условљена је неколиким аутентичним подацима, али она аутору служи само као повод да изложи схватање о односима између појединца и околности које одређују понашање човека решеног да револуционарну акцију замени личном осветољубивошћу. Луков, руководилац кружока тајне емигрантске терористичке организације користи оданост чланова идеји за коју се боре, да би их упутио да ликвидирају истакнуту личност њиховог покрета, а све то маскира ставом комитета партије. Цео тај подухват Луков приказује као одлуку виших инстанци организације, док је прави разлог у личној нетрпељивости према вођи. Чашуле, дакле, описује односе који се успостављају међу манипулисаним члановима револуционарне организације у борби за власт на врху, анализујући структуре догматског мишљења које свет посматра искључиво у црно-белим бојама. Чашуле носиоцу такве тезе, Лукову, не супротставља опонента, већ рачуна на гледаочево искуство које ће умети да оцени у којој мери догматизам дехуманизује сваку идеју, укључујући и ону за коју се залаже, односно, првенствено њу. Цела драма представља низ добро осмишљених Чашулових спекулација и драмских конструкција које су уочљиве у оним тренуцима када јунаци драме започињу да живе реални, а не релативизовани живот

у који их Чашуле смешта. Очигледно је да Чашулов драматуршки поступак у комаду *Црнила* садржи ред рационално постављених узрочно-последичних односа и сцена које саме себе довољно правдају; међутим, на плану креативног приказивања проблема злоупотребе идеологије, догматизма и политичког слепила, Чашуле није увек довољно консеквентно одређен. Управо се на том подручју асоцијације – које се позивају на Сартрову драму *Прљаве руке* – објашњавају као Чашулова настојања да питањима релевантним за обе драме да другачији приступ.

Друга драма у књизи, *Врџило*, за разлику од *Црнила* сва се налази у обрасцу односа целата и жртве. Чашуле описује затвореника, припадника револуционарне партије, и иследника који настоји да затвореника представи његовим друговима као издајника. Када успе у томе, иследник ослобађа затвореника који зна да су га другови осудили на смрт. Па ипак, затвореник полази да умре од руке својих другова знајући да ће једино на тај начин моћи да докаже да није издајник. *Врџило* је статична, литерарна творевина испуњена наносима вербализма, али ова драма, с друге стране, веома прецизно осликава једно филозофско и морално становиште револуционара који ће однети коначну победу. О овој драми Матеја Матевски, писац поговора, каже да се “херој Колета Чашула супротставља иследнику етичким принципом доследности, трајном функцијом револуционарног бића у човеку, која је чак и дубља онда када је јединка осмишљава сопственом смрћу”.

Драме објављене у овој књизи представљају Колета Чашула као писца спремног да разматра питања савременог доба и као аутора који има недвосмислен, ангажован став према етичким дилемама политичког делања.

(1975)

Актуелни политички театар

Коле Чашуле: Суд
Југословенско драмско позориште, Београд, 1980.

Коле Чашуле присутан је на југословенским позоришним сценама већ више од тридесет година; 1947. објавио је своју прву драму *Једно вече*. До данас је Чашуле написао дванаест драма од којих су *Црнила* и *Вејка на вејру*, обе написане 1958. године, доживеле широку афирмацију у југословенским размерама; осим наведених. још су и драме *Врџлоџ* и *Како вам драго: оставка једног карийског министра за унуирашње послове или Муке самога врха највише власти* приказане на пређашњим театарским фестивалима у нас, у Сарајеву и Новом Саду. Утичући на развој модерне македонске драматургије и сам Чашуле је постепено прихватао искуства савремених драмских покрета у свету; нова драма Колета Чашула, написана после сублимисања животних и литерарних искустава, представља писца као аутора који је сасвим овладао драматуршком техником и који се вратио једном од својих омиљених мотива на нови, садржајно и идејно богатији и потпунији начин.

Као и у драми *Црнила* и у драми *Суд* Чашуле испитује један историјски тренутак везан за развој македонског националног питања. Реч је о убиству комитског руководиоца Црнамаре. Ово убиство покреће код писца шира питања о месту и улози националног покрета, о слободи деловања и о саможртвовању које има задатак да обезбеди континуитет револуционарног покрета. Чашуле исписује, у ствари, политички диспут о смислу жртвовања; у крајњој линији, када се проблем размотри до своје апсурдне логике, и жртва и извршиоци припадају истој организацији и обележени су овим очајничким гестом. Атанас Вангелов пишући о Чашулу, примећује да су “Сви јунаци Чашулевог романа, као и јунаци његових драма, поражени на свим плановима. Њихов пораз је тоталан. По правилу, они увек до краја сазнају за свој пораз. У том свом самооткривању они су беспштедни: ни за милиграм не умањују своју кривицу пребацујући је на тас на коме стоји кривица времена. Тим начином Чашуле нас сучељава с једним светом дегра-

дираних вредности и деградираних људи у Лукачевом смислу речи. Роман, па и драме Колета Чашула, скоро да је сачињен према оном моделу који Лукач формулише као 'потрагу за аутентичним вредностима'."

На нивоу форме, Чашуле не врши експерименте. Његове кључне драмске ситуације увек су прецизно вођене и развијане на плану носиоца тезе и њенога опонента. Чашуле сукоб лица своди на сукоб двојице протагониста којима допушта да се до краја, у потпуности искажу, Сви ти дуели начињени су уверљивом литерарном конструкцијом у којој доминантно место има психолошко карактерисање јунака. Та психолошка нивелација свести основно је оруђе којим Чашуле разбуктава дуеле између јунака драме. Све док су личности остварене као протагонисти способни да испољавају интимни план и да активно преживљавају збивања, њихове функције аутор добро води и разлаже. Чашуле зна да је његова превасходна театарска вокација усмерена према политичком позоришту, па стога избегава сцене које би могле да акцентују породични или пак емотивни свет. Писац се с правом задржава на сукобима идеја и у томе смислу драма *Суд* надовезује се на *Црнила* и спада у ред целовитих Чашулевих политичких комада.

Драму је превео Мирољуб М. Стојановић.

(1980)

О моралу једног друштва

Богдан Чиплић: *Сѝрашни суд*
Сцена 2/1976.

Нова Чиплићева комедија *Сѝрашни суд* припада миљеу колоритне војвођанске разгледнице на којој су насликани представници типичног друштва предратне грађанске класе: поп, попадија, апотекар, начелник и начелниковица, неопходни чиниоци и учесници сваке друштвене активности једне варошице. Особеност ове Чиплићеве сликовнице налази се у њеној непретенциозности, у њеној одлуци да се, пре свега, бави собом самом на сцени, а тек потом и у ауторовој намери да у њој наслика оне, нама толико знане и препознаване типове војвођанског грађанства који су већ одавно овековечени у разним Шербулићима и Смрдићима, или у својим колегама из србијанске паланке, Јеротијама и Вићама. Та галерија ликова за свој боравак на нашим сценама захваљује понајвише опет својој виталности и неопходној промућурности које им не допуштају да чине све оно што часном човеку никако није дозвољено да учини. Свагда је таквих типова било и бивало, па им је стога и место на позорници, где ће се тек најбоље уочити не њихова вредност, већ где ћемо видети да такви не треба да будемо.

У нас је позната оваква подврста дидактичне комедије; њоме се понајвише бавио Стерија, али дидактичних елемената има и у осталих комедиографа, колико у Нушића толико и у Трифковића, што се може тумачити не само жељом аутора да представе карактеристике морала једнога друштва, већ често и несвесним пишчевим учешћем у животу таквих јунака који припадају карикатуралном свету грађанског сталежа. Код Чиплића, међутим, нема пропедеутике из тих разлога, његови мотиви су превасходно театарске природе. Чиплић у комедији *Сѝрашни суд* омогућава тумачима улога “клајнбиргера” да се играју позоришта, да играју уз “танц-музику” и да при томе понешто и кажу, тек толико да открију неке од својих особина којих је гледалиште већ увелико свесно. Цео први део комедије служи нам за то да завиримо у свет људи задовољних собом и својим местом у јавности и да утврдимо ко је с ким, ко са којом, откада и како; а затим да и сами исконструишемо

ко ће у следећем вучењу бити с ким, ко са којом и како... Чиплић нас увлачи у интриге паланачког друштва тридесетих година овог века, али он то чини доброћудно, поспрдно и лагано. Техника његове драматургије, у првом делу комедије, служи се опширним дидасталијама које често садрже опис личности у малом, попут ове о Начелниковици: “Гледа га (Командира полиције – прим. Р.П.) са симпатијама, мери очима: како му лепо стоји униформа, чизме и сабља о пасу; увредила се на наредбу Подначелниковице издату Командиру, али је усваја из оправданих разлога”. Овакве дидасталије, у ствари крокији ликова, извршавају своју функцију у комедији и њихова је сврха, такође, да успоставе одређени, донекле успорени ритам збивања, ритам који је примерен доконом животу госпођа и господе у варошици.

Увођењем ликова двојице чупавих студената, Чиплић разбија слику кохеренције друштвених узуса у паланци и омогућава да се врхушка покаже у правој боји. Користећи опробани модел замене личности, модел који је већ толико пута успешно остварио могућност живог заплета у бројним драмама аутора свих поднебља, Чиплић вешто барата с личностима комедије, уверавајући их да су пред њима прави бан и прави банов секретар, чиме их доводи у ситуацију да изгубе људско достојанство. Међутим, парадоксалност оваквог поступка показује се управо у том тренутку, јер Чиплићевим јунацима није ни стало до било каквог достојанства које није повезано с било којим обликом користољубља. Достојанство се своди на морал друштва без морала, на етичку алијенацију, на кодекс пословног и финансијског каријеризма. У томе смислу као антитеза друштву у расулу постављени су ликови студената Иве и Милана, који, осим задатка да разобличе лажни морал, имају и други, много значајнији задатак у театарском смислу: да гледаоцима покажу да се све то дешава на сцени, да их упозоре да се налазе у позоришту и да на тај начин остваре ефекат укључивања публике у представу. Сонгови студената кореспондирају с нашим данашњим моралом и с нашим схватањем моралног.

Чини се да је место Чиплићевој комедији *Сирашњи суд* на сценама које располажу глумцима спремним на персифлажу, на играње и разигравање, јер утисци после читања комедије упућују на овакав закључак. Чиплић је писац који веома добро познаје

значај и место глумца у позоришту и који своје драматуршко умеће ставља у службу глумаца. Спретни глумци ће са задовољством прихватити задатке у овој комедији, свесни да је њихов представљачки посао најбоља препорука за комедију.

(1976)

Целовити драмски опис

Миладин Шеварлић: *Изабране драме*
Удружење драмских писаца Србије, Плато,
Позориште “Модерна гаража”, Београд, 2001.

Драмски и прозни писац Миладин Шеварлић (1943) присутан је у нашем позоришном животу већ више од три деценије; осим за театар, Шеварлић пише драме и за радио и телевизију. Ипак, са сигурношћу се може закључити да је писање за позориште основно Шеварлићево опредељење и да је у овој области аутор остварио обимно и запажено дело.

Миладин Шеварлић написао је до сада више од двадесет драмских штита за позориште, радио и телевизију. Његов драмски опус скоро равноправно је распоређен на три интересна подручја, или – како би модерни критичари рекли – три поетичке целине. Првоне тематско-жанровском кругу припадају дела посвећена анализи раслојавања и декаденције грађанске породице у новим социјалним и политичким приликама које је донео комунистички систем. У другоме корпусу налазе се *ироничне њараболе*, односно драме у којима се аутор бави реалном и митском прошлошћу Србије, а у трећем комедије у којима слика наше савремене прилике и неприлике, уз знатну примесу гротеског увећања апсурда који проистичу колико из менталитета, толико и из друштвеног и политичког контекста.

У књизи *Изабране драме* Миладин Шеварлић објавио је шест драмских текстова који представљају репрезентативан узорак његовог позоришног стваралаштва, а који, истовремено, на најбољи могући начин заступају три ауторове поетичке перспективе. Реч је о драмама *Пројаси царсџва срџскоџа*, *Змај од Србије*, *Карађорђе*, *Небеска војска*, *Повраџак Вука Алимџића* и *Црни Пеџар*.

Драме *Пројаси царсџва срџскоџа* и *Змај од Србије*, са комадом *Косово чине Срџску џрилогију*. И полазиште и исходиште за ова дела Шеварлић налази у елементима српске националне историје. За разлику од драмских писаца из друге половине деветнаестог века који су истраживали националну историју (Матија Бан, Ми-

лош Цветић, Јован Драгашевић, Јован Суботић, Драгутин Илић) идеализујући прошлост и славећи њене владаре, Миладин Шеварлић нуди ироничан поглед на српску историју оспоравајући митоманске склоности великаша и роматичарску па и наздравичарску реторику која своје рецидиве има и данас.

Јунаци драме *Пројаси царсџва српскога* су историјске личности – цар Стефан Душан, његов син Урош, жупан прилепски Вукашин Мрњавчевић и други великаши и достојанственици; окупљени око Душана чија енергија посустаје, велможе се баве интригама и неизбежном борбом за српски престо. Душан је обузет идејом освајања земаља, а његов син Урош већ је утонуо у маглу декадентног избегавања обавеза. Амбициозни Вукашин искористиће прилику да се ослободи Душанове ауторитарне власти и наметнуће се као савладар незаинтересованом Урошу. Шеварлић се, дакле, држао основних историјских података и у томе погледу његова драма не доноси битно нова тумачења повесних догађаја. Оно што писац нуди као самосвојан поглед на узроке и последице дешавања јесте детронизација митоманства које је, временом, својом копреном прекрило збивања и историјске личности лишило рђавих људских особина. У томе погледу Шеварлић је радикалнији од других писаца, чиме потврђује да могућности примене аутоироније у српској драми нису довољно искоришћене.

У комаду *Змај од Србије* аутор даље развија технику аутоироничне рефлексije и доводи је до циничног климакса. Полазећи од епске народне песме *Царица Милица и Змај од Јасџрејца* која му је понудила митско упориште, Шеварлић описује последње тренутке живота деспота Стефана Лазаревића и његово настојање да потомству остави ваљану слику о косовском боју. Ова слика – како то увек бива у ситуацијама када треба бранити одређен политички интерес – изнуђена је околностима геополитичких прилика у окружењу Србије и представља резултанту политичког прагматизма у коме је остварење циља примарни политички императив. Отуда деспот Стефан, на самрти, припрема позоришну представу која треба да прикаже *ишџа се заисџа догодило на Косову*, разуме се, са становишта тренутних политичких интереса. И деспотов наследник, Ђурађ Бранковић, помириће се са политичким ставом који тражи да његов отац Вук буде проглашен издајником.

Шеварлић, како се види, приказује на који се начин успоставља и одржава мит којим се мобилише политички и национални интерес земље.

У драми *Карађорђе* писац примењује скоро документаристички заснован приступ, описујући трагичан усуд вође Првог српског устанка. Пажљиво пратећи елементе до сада познате грађе о Карађорђевој повратку у Србију, Шеварлић бележи како је текао Вождов судбоносни долазак у Радовањски луг и приређује реконструкцију Карађорђевог убиства диктираног политичким интересима нејаке и вазалне Србије. У овоме штиву Шеварлић инсистира на психолошком портретисању колико самог Вожда, толико и другог главног јунака, књаза Милоша. Судбина и судбинско су повезани у неразмрсив сплет који се може разрешити једино предајом Карађорђевој глави Турцима. С обзиром на трагичност Карађорђевој смрти и неоствареност његовог наума и амбиција Хетерије, Шеварлић помно и доследно исписује заснованост Вождовог слободарског животног опредељења, истичући Карађорђевој преданост идеји националне слободе. Отуда у овој драми нема могућности за иронијске рефлексije, будући да се питање слободе народа поставља као базично питање чије је поштовање, у ствари, услов за опстанак нације.

У историји српске драме XX века – тридесетих година – издваја се особеношћу приступа текућем животу и његовим проблемима, струја социјално-критичке драме. Писци ове провенијенције (Душан Николајевић, Миљивој Предић, млади Милан Ђоковић) заузимали су оштар критички став према социјалним питањима која је доносио савремени живот. На трагу таквог критичког преиспитивања савремености, разуме се, уз битне разлике у проседеу и критичком ставу, налази се и један број драма Миладина Шеварлића.

Драма *Небеска војска* на прикладан начин представља списатељево истраживање статуса припадника грађанског сталежа у време успостављања комунистичке власти у Србији, после Другог светског рата. Комунистичка револуција увела је нови поредак у коме су припадници грађанске класе унапред дисквалификовани као политички противници. Поглед на свет који су поседовали репрезенти вишег средњег сталежа и из њега произилазећи вред-

носни систем, као и примерене моралне вредности, нови режим прогласио је за превазиђене реликвије прошлости са којима је нужан одлучан обрачун. Шеварлић приказује како се представници четири генерације породице Алимпић сналазе или не сналазе у новим политичким и друштвеним околностима, постајући жртве традиционалних или пак новопрокламованих идеолошких стандарда. Главни јунак драме *Небеска војска* је Миша Алимпић који је прешао тегобан пут од студента револуционара, преко официра Народно ослободилачке војске до заточаника у казамату на Голом отоку; пратећи његове успоне и падове, анализујући Мишин идеолошки и људски пораз, Миладин Шеварлић даје дијагнозу метежа и конфузије опште дезоријентације грађанског сталежа и његовог витализма којим ће умети да себи изнова изгради нове позиције и у оквирима новог система.

Истоме миљеу, подручју описивања грађанског друштва и његове декаденције или стављања у службу новим послодавцима, припада и комад *Повраћајак Вука Алимпића*. Повратник из Француске, Вук Алимпић, иначе је лице нејасне биографије; његова појава изазива у породичном кругу прилику за међусобна трвења и пребацивања. Користећи елементе аналитичке технике, Шеварлић постепено открива слој по слој неподопштина и тамних места из прошлости, закључујући да моралност људи не почива на њиховом пореклу, већ на чињењу и нечињењу. Ако кривицу за злостављање политичких противника сноси некадашњи официр Озне Мучибабић, не мању кривицу на леђима носи и сам Вук Алимпић, коленовић који је за рачун Удбе убијао усташке емигранте у Паризу. Нико нема чисте руке и чист образ, закључује Шеварлић, једнако строг и саркастичан према припадницима власти у свим режимима.

Драма *Црни Петар* догађа се на крају другог миленијума; њени јунаци су припадници грађанског друштва формираног у социјализму – чланови породице лекара Александра Теодоровића. Распадом Југославије и друштвено-политичког система, настало је време без икаквог система и било какве организације живота. На површину су испливали тајкуни, никоговићи и скоројевићи чије је богатство настало на сумњивим пословима. Друштво у коме нема правила понашања и механизма контроле, одлази у анархију, па

отуда и јунаци ове Шеварлићеве драме заузимају позиције које одговарају њиховим личним интересима и ограниченим погледима на друштво. У тако посувраћеним критеријумима тече и прича о неоствареној породици Теодоровић. Кћи са мужем одлази у Канаду, мајка се упушта у љубавну везу са криминалцем, отац се не сналази у хаосу, а син, повратник с ратишта, постаје ликвидатор у тиму једног “бизнисмена”. Ништа није тако рђаво да не би могло да постане још горе, цинично закључује Миладин Шеварлић, док завршава са вивисекцијом данашњих моралних вредности друштва у транзицији.

Рашко В. Јовановић у Предговору истиче врлине драмског опуса Миладина Шеварлића, посебно апострофирајући, у завршном пасусу, спремност писца да се позабави актуелним темама и проблемима. Ова Шеварлићева смелост, да се као друштвени хроничар, бави патологијом данашњице, по Рашку В. Јовановићу најбоље је јемство ауторовог критичког односа према деформацијама савременог друштва.

(2002)

Пошврда вредности

Миладин Шеварлић: *Изабране драме 2*
Удружење драмских писаца Србије, Београд, 2006.

Пре пет година објављена је прва књига изабраних драма Миладина Шеварлића коју је пратио опсежан предговор Рашка В. Јовановића. После паузе која је узрокована, вероватно, материјалним могућностима издавача, пред нама је друга књига Шеварлићевих драмских текстова.

Миладин Шеварлић је успешан и плодан драмски писац који је континуирано присутан у нашим медијима тридесетак година. С истом ревношћу пише за радио и телевизију, али његова основна опредељеност је писање за театар.

У другој књизи Изабраних драма налазе се следећи позоришни комади: *Косово, Вуци и овце или Србија на Истиоку, Одлазак Дамјана Радовановића, Смрт њуковника Кузмановића, Заводник и Дивљач је љала*. Две драме, *Вуци и овце или Србија на истиоку и Дивљач је љала* још увек нису изведене.

И ова књига драма потврђује већ установљене вредности Шеварлићеве поетике и његовог стваралачког рукописа. Већ је констатовано – приликом појаве прве књиге Шеварлићевих драма – да овај аутор има три интересна подручја, односно три поетичке целине. Првом тематско-жанровском кругу припадају дела посвећена анализи раслојавања и декаденције грађанске породице у новим социјалним и политичким приликама које је у Србију донео комунистички систем. У другоме корпусу налазе се *ироничне ѡпарболе*, то јест драме у којима се писац бави реалном и митском прошлошћу Србије, а у трећем комедије у којима се сликају савремена збивања која су истовремено производ текућих прилика и својстава менталитета који се пластично исказује управо у тим и таквим приликама.

У најновијој књизи Миладина Шеварлића налазе се комади који репрезентују прва два поетичка принципа – начело ироничне парболе и начело декаденције грађанске породице. Разуме се, у овим

комадима има и елемената гротеске, хумора па и цинизма, што указује на чињеницу да ни једна класификација није савршена, па ни далеко мање од тога – целовита – будући да Миладин Шеварлић, увек настоји да превазиђе уске оквире жанровских подела и да у свакоме тексту освоји нове елементе драмског проседеа. Отуда се и подела на тематско-жанровске кругове мора прихватити само као помоћно средство које нам омогућава да се лакше крећемо кроз сложени свет идеја и ликова којима обилује Шеварлићева драматургија.

У драми *Косово* писац се бави једним могућним приступом проблематици Косовског боја; дакако, драма није историјска нити документарна иако се у њој појављују историјске личности, већ би се пре могло рећи да је комад *Косово* варијација на тему политичких игара или политичке комбинаторике која зависи од конкретних политичких интереса заинтересованих лица. Централна личност драме је кнез Лазар који покушава да обједини српске вође не би ли се супротставили турској сили која надире с истока. Шеварлић помоћу иронијског сенчења показује да је неумитност различитих интереса узроковала слом српске државе, при чему су значајан допринос дале и личне сујете великаша и одсуство идеје о јакој и моћној Србији.

У комаду *Вуци и овце или Србија на Истоку*, где већ самим насловом иронично парафразира драматичара Островског и политичара Светозара Марковића, Миладин Шеварлић пружа исечак из прилика које су владале у окружењу Милоша Обреновића у време учвршћивања његове владавине у маленој Србији. Шеварлић сагледава ситуацију у ширем контексту, где је Србија само једна од карата у коцкарској партији коју са великим европским силама игра Аустроугарска царевина. Па и у таквој вазалној земљи коју води неписмени деспот, назире се обриси потребе да се формирају неке институције које носе атрибуте државности. Вук Караџић, притиснут немаштином али и изазовом стварања српске историје и књижевности, истрајава трпећи понижења Милошевих телохранитеља, одвајајући лични од виших интереса.

Драме *Одлазак Дамјана Радовановића*, *Смрт њуковника Кузмановића* и *Заводник* посматрају понашање грађанске класе у кризним ситуацијама. Прве две догађају се за време Другог светског

рата, а трећа у време грађанског рата на територији пређашње Југославије. И док у првим двома драмама писац налази разлоге да се његови јунаци из наслова комада супротставе фашизацији која прети да премрежи окупирану Србију и личним примером и личном жртвом позивају на отпор, дотле у комаду *Заводник* писац показује да је узалудан сваки смисао отпора и побуне. У временима у којима су све илузије разбијене, човек се мора прилагодити насталим приликама – показују својим понашањем двоје од четворо јунака драме. Критеријума и морала нема, дакле, нема ни Бога ни ауторитета, па је једини излаз за појединца да се придружи моћнима. У драми *Заводник* до краја је доведено распадање грађанске породице, односно њеног привида који је бар задржавао извесну форму у опхођењу драмских јунака. После тога преостало је још само међусобно убијање или искорењивање о чему сведочи драма *Дивљач је њала*.

Овај комад се, отуда, не може лако сместити у три основна тока која негује драмски писац Миладин Шеварлић. Писано у жанру гротеске, ово дело приказује шта се дешава када су расточене све норме, сва правила или сви облици иоле организованог друштва. Отац и син – успешни бизнисмен и јуноша који се успиње лествицом политичке номенклатуре – жртве су бескрупулозног новокомпонованог тајкуна, а извршилац убиства је млада и цинична девојка. Ако покушамо да нађемо зрно оптимизма које би наговестило да ипак има смисла живети и борити се за хуманистичке идеале – или барем за услове живота – нећемо у томе успети. Миладин Шеварлић нам вели да је друштво већ дубоко закорачило у ентропију, у распад свих вредности.

Писане поузданом руком, однегованом реченицом, драме Миладина Шеварлића представљају свога творца као забринутог хуманисту који се бави дијагностиком друштвених околности и који истрајава у томе послу иако је свестан његове узалудности.

Користан предговор у коме разложно тумачи Шеварлићеве драме написао је Бошко Сувајцић.

(2007)

Шелигоове јунакиње

Руди Шелиго: *Ана и друге драме*
Народна књига, Београд, 1986.

Савремени словеначки романсијер и драматичар Руди Шелиго присутан је као драмски писац петнаестак година; почев од дела *Ко се сили хиџро чили* приказаног 1972. године, па до најновијих драма *Ана* и *Светлост и семе* из 1984. године, Шелигоове драме увек су се налазиле у жижи интересовања словеначке књижевне и позоришне критике.

Као драмски писац, Шелиго је већ својим првим драмама био упућен на редитеље алтернативне естетике; приказивање драма *Ко се сили хиџро чили* и *Да ли да те њосџем лииџем* својевремено је представљало малу позоришну иновацију, јер су обе драме извођене у театру “Глеј”, дакле, подаље од институционализованог и формализованог репертоарског позоришта. У погледу драмске форме, Шелиго је тада био поборник отворене, мозаикалне и атомизоване драматургије, која је рачунала и на гледаочево искуство и на оновремене модерне садржинске иновације и на тековине психоаналитичких сеанси примењених у театру. После првих, иновативних и нестереотипних текстова, Шелиго се, у драмама које су уследиле, приближава стандардној форми психолошке драме. Циклус од три драме – *Чаробница из Горње Давче*, *Леја Вида* и *Свадба* – представља Шелигоа као писца који интензивно изучава темеље реалистичке психолошке драме; дакако, реч је само о баштињењу заната, док круг Шелигоових тема остаје аутентичан. У овим драмама, Шелиго је доспео до чврсте фактуре, до каузалитета и у драмској наративи и у мотивацији драмских јунакиња. Истовремено, продубио је и изнијансирао психолошке карактеристике драмских јунака, настојећи да у њима оствари садејство књижевног мита, сензибилност и тананост осећајности и агресивност урбане средине.

У томе смислу карактеристична је драма *Свадба*. На окупу је група лумпенпролетера, бескућника и маргиналаца која проводи глуво недељно поподне. Да би разбили сопствену чамотињу, ови

безосећајни и промашени људи инсценирају венчање двоје убожника, јуродиве Ленке и Јурија. Током свадбеног ритуала долази до ескалације агресије, те се чин који би требало да буде свечан и радостан преобраћа у насилнички и демонијачни ритуал агресије. Шелиго, дакле, нема илузија о човековој природи, али показује наду да се изван затвореног, себи довољног друштва, налази свет спреман на сарадњу и љубав. *Свадба* представља процесију ружних, мрачних сила пуштених на дневну светлост; Шелиго у овој драми преузима постојеће образце у литератури приказиваних бољака (у драматургији, рецимо, Горког *На дну* па све до Михаиловића *Прошљиве њију чај*) и такође у литератури предоченог насиља (Едвард Бонд: *Сјасени*) и пропушта их кроз сопствени скептично-оптимистички поглед, верујући да ће љубав, искреност и честитост надвладати мрак.

Омиљени, у словеначкој књижевности радо коришћени мит о лепој Види, Шелиго преузима и разграђује у повест о искупљењу кроз страдање. На ову драму надовезује се, као логичан наставак, драма *Чаробница из Горње Давче* у којој Шелиго успоставља мит о кћерки лепе Виде, Даринки, која успева да оствари потпуни контакт с природом, којој се девојка даје без остатка. У овој драми се налазе и Шелигоове инвективе према митоманији потрошачког друштва које је довело до пуне отуђености међу људима.

Претходне три драме захтевају од гледалаца или читалаца извештан напор; реч је о текстовима који су писани густо, с конвулзивним и екстатичним изливима, при чему аутор у другом или трећем плану коментарише преузети образац, матрицу мита или књижевног архетипа као и сопствени дискурс. Дакако, ова околност спутава читаоца и захтева максималну концентрацију како би се дешифровале и свака нова тема као и свака нова теза драме. Можда због ове сложене архитектонике Шелигоове драме и нису често приказиване у већем броју позоришта и та околност указује да у укупном списатељевом изразу преовлађује херметизам.

Сасвим је другачије начињена драма *Ана* за коју је Шелиго награђен на Стеријиним позорју 1985. године. *Ана* је писана једноставнијим поступком и говори о страдању револуционарке Ане у Стаљиновим чисткама. Овога пута Шелиго прецизно, елиптично а ипак довољно распричано говори о Гулагу који постаје метафора

за уништење човечности. *Ана* је и пасија о страдању правих верника, може се чак прихватити као парафраза библијског Јова који је једнога тренутка посумњао у догму. Отуда се, због чистоте идеје и њене особене елаборације, ова Шелигоова драма може прихватити и као његово најзрелије драмско дело и као довршена филозофска идеја.

Ласло Вегел у *Поџовору* указује на Шелигоов специфичан драматуршки поступак, али се прилежно бави неколиким идејама. Вегел исцрпно анализује Шелигоов спој мистерије, мита и техницизма, и поетском формулацијом “Зато можемо у овим драмама препознати нежне контуре мистерије бића у самом срцу проблематично схваћеног света”, закључује оглед о Шелиговој драматургији.

Шелигоове драме превео је Гојко Јањушевић.

(1987)

Саширичар на делу

Слободан Шембера: *Тровање шћакора и друге иџре*
Центар друштвених дјелатности, Загреб, 1980.

У књизи Слободана Шембере објављене су четири драме и три монодраме које је аутор написао између 1968. и 1972. године.

Шембера припада генерацији хрватских драматичара који су се појавили крајем прошле деценије. Ова неформална група драмских аутора, којој поред Шембере припадају Шнајдер, Бакмаз, Сенкер, Мујичић, Шкрабе и Јелачић-Бужимски покренула је 1968. године часопис за позоришну уметност *Пролоџ*. Шембера је, као и већина наведених писаца, радикално пришао постојећој театарској естетици која је пре деценију и по увелико неговала контемплативну, евазивну драматургију засновану на општим литерарним местима, митовима грчко-хришћанске цивилизације и традиције и езоповском језику, и заложио се за критички прилаз текућим друштвеним питањима. Временом је из ове прологовске групе остало само неколико аутора који су своју професионалну делатност везали за позоришну уметност. Слободан Шембера се окренуо новинарству, где је стекао читалачку публику као стални коментатор и критички опсерватор текућих културних прилика у Загребу.

Основна Шемберина драмска оријентација је сатира. Аутор, несумњиво под утицајем омладинских превирања у Европи средином прошле деценије, подвргава своме ироничном сагледавању поједине апекте деловања у култури, пре свега снобизам, каријеризам, политичко слепило, манипулацију масама и друге теме. Код Шембере је истакнута жеља за наметљивим приступом, односно потреба да шокира гледаоца бомбастом фразом или пак некаквом мутном алузијом на постојеће односе у културној делатности, али алузијом чији је смисао јасан само добром познаваоцу локалних прилика. Ширих конотација, посебно друштвених, како је својевремено тумачено при просуђивању Шемберине драматургије, текстови овога аутора не поседују. Шембера, иначе, лако пише, користи лексик урбане средине, његови дијалози често су подигнути на високи степен интелектуалног разговора који је истовремено двојструк: садржи извесну мисао коју потом у даљем току разрађује и

садржи испразни и јалови напор за самодопадањем. Стога се у драмским текстовима овог писца појављује празан ход, низ пасажа испуњених статичним дијалогом, покаткад духовитим, а најчешће виртуозно писаним и у својој виртуозности непотребним, чија је судбина увек у рукама, боље рећи маказама редитеља који такве сегменте драмскога ткива с правом скраћују, или пак потпуно из представе избацују.

У књизи су објављене следеће драме: *Тровање ширагора љеиша 1968.* у *Загребу*, *Ходање џружом*, *Вријеме за ѓасџириџис – џири монодраме*, *Ширајк* и *Аурора долази*. Драма *Тровање ширагора* бави се судбином интелектуалца, драмског писца, који настоји да превлада јаз између друштва, својих погледа на свет и политичког дејства. Штиво је пуно реторике и сангвиничних реакција јунака драме на реалне животне околности. *Ходање џружом* је варијација на омиљено опште место драматургије која на апстрактан начин разматра дилеме о бивствовању. Три монодраме баве се бизарним ситуацијама, а најуспелија од њих *Тојоџа корона 1000* има извесну психоаналитичку одређеност јунака према жени која му се допада. Драма *Ширајк* понајбоље је Шемберино штиво. У овој радио-драми, црнохуморно интонираној која почиње као ситнореалистичка прича а завршава се као гротеска, Шембера пореди два могућна модела тумачења света: један нуди високи чиновник администрације који има бирократску моћ а други припада водоинсталатеру који је услед бахатог понашања бирократске врхушке остао без елементарних претпоставки егзистенције. Најзад, драма *Аурора долази* представља нову варијанту образлагања братске мржње и пакости, која се завршава неизбежним убиством.

Шемберине драме објављене у овој књизи изведене су махом у неинституционалним театрима у Хрватској или у програмима Радио-Загреба. Претенциозно начињен додаток овој књизи, у коме се налазе изводи из критика, обавештава нас да је позоришна критика благовремено уочила постојеће вредности Шемберине драматургије: лежерност, хуморни однос према свету и вешто вођени дијалог, као и мањкавости: испразност текста, недостатак чвршће мисаоне концепције и баратање општим литерарним местима на нивоу прве трансмисије.

(1981)

Живоӣ ѿесника Камова

Слободан Шнајдер: *Камов*

Центар за културну дјелатност, Загреб, 1978.

Прилежнији пратиоци позоришних збивања у нас памте име Слободана Шнајдера (1948) од пре десетак година, када се као врло млад аутор појавио с драмом *Миниголф* у тадашњем Загребачком драмском казалишту.

Књига *Камов*, поред истоимене драме која се овде објављује у интегралном облику, садржи још неколико Шнајдерових текстова, по књижевном роду различитих, али сродних по концепту. То су драмолети *Неки Јона*, *Јурај се бори ѿројив свејго̄ змаја* и *Дијалектички Анѿшколумбус* и есеј *Пројгокол за Камова*. Овај есеј представља, у ствари, Шнајдеров ауторски дневник који је настао за време рада на драми о Јанку Полићу-Камову. Шнајдер анализује један број “опседантних тема” примерених књижевним настојањима Полића-Камова, утврђује њихову повезаност и зависност од песниковог друштвеног ангажмана, и налази им место у оквиру ширих политичких и књижевних прилика у Хрватској из прве деценије двадесетог века.

Драма, иако говори о животу песника, није биографска прича, већ представља далеко сложеније штиво у којем је судбина Полића-Камова само везивна нит која обједињује његово страдалничко путовање по овоме свету с темама ослобођења Хрватске, буђења националне свести, међупартијских распри и социјалног раслојавања, али и с темама из естетике, где се песник појављује као рушилац традиционалних вредности, као псовач и циник који ће у једном тренутку и самога Матоша испровоцирати и навести на оштре речи. Такав Полић-Камов, чији је духовни хабитус прожет патосом и пркосом, пролази кроз Шнајдерову драму тражећи промене које ће ослободити човека и вратити му достојанство. По овим карактеристикама судећи, *Камов-смрјојис* је, вероватно, најцеловитијево Шнајдерово драмско остварење написано до сада.

Нека општија питања, начела етике, слободе мишљења, поступака, као и извесна филозофичност наведена три драмолета упућују читаоца ка закључцима о Шнајдеровом прихватању и ваљаној употреби лектире, како филозофске, тако и драматуршке. Текстови *Неки Јона* и *Јурај се бори џроџив свеџоџ змаја* начињени су на апокрифној грађи школским поступком конструисања диспута, односно излагањем тезе и њеној опозицији. Овде се уочава Шнајдеров рационалан приступ материји и јасни концепт театарског ангажмана.

Распра у драмском облику, *Дијалекџички Анџиколумбус* представља Шнајдерову реплику на Крлежиног *Крисџифора Колумба*, односно, како сам писац каже: “*Дијалекџички Анџиколумбус* има се сматрати ануитетом Крлежином дјелу. Лако ће се препознати мјеста и у овој књизи која су у знаку борбе са крлежијанском фразом”.

Књига *Камов* представља Шнајдера као оформљеног драмског писца који је започео да остварује своје позориште; овај театар налази се у равнотежи литерарног и драмског. Својом првом књигом, као и драмама *Меџасџаза* и *Шокинџ* Шнајдер с правом осваја угледно место у савременој хрватској драматургији.

(1979)

Фаусџ с каџарзом

Слободан Шнајдер: *Хрвајски Фаусџ*
Центар за културну дјелатност, Загреб, 1981.

Име Слободана Шнајдера пре ће бити познато позоришним стручњацима и аналитичарима него широј театарској публици, премда је Шнајдер присутан као позоришни писац још од *Мини-џолфа*, од 1969. године. Усмеривши своју делатност с подједнаким жаром и ентузијазмом на издаваштво у оквиру Центра за културну дјелатност Загреба и театарског часописа *Пролоџ* о чему је својевремено говорио на страницама *Књижевне речи* као и на писање драма, Слободан Шнајдер је у извесној мери, уз Иву Брешана, освојио нове просторе савремене хрватске и југословенске драматургије. Реч је о продуктивном писцу који је током последњих пет година објавио две књиге драма (*Камов* и *Хрвајски Фаусџ*) с којима је истовремено бивао присутан и на позоришним сценама у Хрватској; Шнајдерове драме приказиване су у ХНК у Загребу, вараџдинском Народном казалишту “Аугуст Цесарец”, драмском казалишту “Гавела”, као и у неформалним трупима. Слободан Шнајдер је један од оних ретких драмских писаца који настоје да свеобухватним приступом до краја исцрпи тему којом се бави, не либећи се при том да коментарима, есејима, ширим образложењима и успутним рефлексијама објасни свој став и побуде. Да би се, најзад, предочила ширина Шнајдерових позоришних опсервација, ваља навести и његов есејистички, често полемички интониран, и отуда и искључив критичарски рад којим одређује глобалну уређивачку политику *Пролоџа* чији је дугогодишњи главни и одговорни уредник.

Васпитаван и усмераван интензивним Крлежиним интелектуалним критичким духом и ерудицијом стављеном у службу ослобођења уметности од неуништиве људске глупости, Слободан Шнајдер у пређашњим драмама (*Неки Јона*, *Шокинџ*, *Јурај се бори џројив свейџ змаја*) налази се још увек у Крлежином “шињелу”, али већ се у *Камову* показује аутентичан избор пута и одговарајућег арсенала театарских параферналија, речју, Шнајдерове он-

тологије театра. Тај се пут унеколико замагљује драмом *Држићев сан* која, писана у дијалекту и подложна спекулативној метафизичкој оријентацији, одужује дуг према Држићу који дуг Шнајдер осећа као свој лични обол, али тиме истовремено закључује свој дигресивни драматуршки пут. Шнајдер се враћа својој основној и “опседантној” теми у драми *Хрвајтски Фауст* за коју је ове године награђен “Гавелином” наградом.

У књизи *Хрвајтски Фауст* објављене су две драме: *Мејтасијаза* и *Хрвајтски Фауст* као и есеј *Фаустикомплекс*. Писац је компоновао књигу уводећи у збир тема око Фауста једну раније написану драму, која у жанру гротеске испитује однос младих интелектуалаца према стаљинизму као феномену који је имао своје дејство и у нас. Очигледно, Шнајдер се не либи да отвори деликатну тему и да је испитује из њене горке перспективе; ова врста Шнајдерова ангажмана несумњиво налази упориште у Крлежином смелом и антидогматском ставу према улози књижевности. Стога *Мејтасијаза* представља штито које отвара тему одговорности интелектуалца с левице у широј историјској перспективи, у којој подједнаку опасност представљају милитантни догматизам, колико и потпуна незаинтересованост за питања идеологије и, разуме се, текуће политике. Шнајдер је писао *Мејтасијазу* с младалачки понесеном вером у блиску и већ извесну победу радикалних снага над конзервативним мишљењем и делањем. У тој и таквој понесености има и несразмере и превеликог поверења у дејство речи, у силу глобалне метафоре и литерарног предлошка. *Мејтасијаза* припада, дакле, ануитетима младалачке жеље за брзом променом света. У томе се опредељењу ова драма и исцрпљује, мада јасно сведочи о интелектуалној снази писца у време свога настанка (1974. објављена).

У драми *Хрвајтски Фауст* Шнајдер разматра пораст фашизације духа и буђења националистичких страсти у Хрватској уочи и за време Другог светског рата. Проблем *фаустизма* представља незаобилазну инстанцу у хронолошком развоју европске хришћанске и књижевне мисли, било у овом есенцијалном облику (драме Марлоа, Гетеа, Ленауа), било у делима популистичке провенијенције (*Др Цекил и мистер Хајд* Стивенсона); у нас ваља истаћи Брешиановог *Нечасивоџ на Филозофском факултету*, нажалост

још увек неизвођену драму, која проблем “Фаусткомплекса” поставља на идеолошку раван. Шнајдер, пак, настоји да свога *Фаусџа* прецизно историјски лоцира и да му одреди упориште у катаклизмичном добу, у години 1942. Писац се позива на чињенице: 31. марта 1942. године премијерно је приказан Гетеов *Фаусџ* у Државном казалишту (ХНК) као највећи театарски спектакл у тзв. НДХ. Представу је режирао Тито Строци, а сценографију је поставио Жедрински, док је у улози Фауста наступио Вјекослав Афрић. Од ових чињеница Шнајдер полази, и користећи мемоарску књигу В. Афрића *У данима одлука и дилема* поставља тлоцрт за свога *Фаусџа*. Шнајдер приказује велики механизам мистификације и манипулисања историјом, идеологијом и народом, речју, истражује генезу зла која је у званичној идеолошкој кампањи тзв. НДХ представљала камен темељац будуће “чисте” националне свести и такође таквога бића. Газећи преко мртвих, Павелићева клерофашистичка држава жели да се сврста у ред цивилизованих земаља запада, те отуда своју државотворност покушава да оствари преко позоришта. Театар, дакле, по Шнајдеру, има неслућену моћ којом је у стању да супституише основну формулу културне сарадње између НДХ и њеног татора.

У драматуршкој основи *Хрвајског Фаусџа* лежи прича о Африћевом интимном а истовремено и заједничком проблему лево оријентисаних хрватских интелектуалаца и уметника. Афрић, који ужива углед и популарност као истакнути глумац, разрешава дилему одлучујући да се придружи партизанима. Фауст је раскинуо уговор с нечастивим силама, Фауст се преобратио у аскету, те је трансценденција завршена. Остало је ћутање, које нужно остаје као исход великих драма.

У *Хрвајском Фаусџу* Шнајдер се сасвим приближио једном од средишњих питања савремене теорије драме; реч је о Стеинеровој теми могућности остваривања трагедије данас и о томе како је читати. Миметички, аристотеловски театар, утемељен је на принципу катарзе, а трагедија не може опстојати уколико не пружи катарзично дејство. Код Шнајдера се отвара пут могућној катарзи; тај пут ствара трагично збивање ратних страха појачано националистичком острашћеношћу и фашистичким идејама, геноцидом над припадницима других народа и рађањем свести о човековој

немоћи пред силама безумља. У сплету таквих односа интензитет дилеме коју осећа Глумац, главни лик драме, идентификује се с осећајем трагичне кривице. Глумчева дилема равна је Едиповој; док Едипу нема спасења већ му предстоје само патње, Шнајдеровом Глумцу предстоји катарза – одлазак у шуму, одбацивање мефистофеловских почести и признања, идентификација с чистотом борбе за слободу. Морално освешћење, одбијање сарадње с усташким покретом и смрт Маргарете пружиће Шнајдеру могућност да Глумцу/Фаусту понуди драмску вертикалу и узлет према коначној Одлуци. Алегоријска равна повести о Фаусту, и архетипски образац тежње ка апсолуту код Шнајдера су добили конкретне садржаје, постали су део националне судбине.

Хрвајски Фауст написан је с истанчаним смислом за сценско уобличавање грађе. Реч је, дакле, о драми која свесно рачуна на театарски начин мишљења и делања, где је литераризација стављена у службу позоришту. Шнајдер не тежи егзибицијама у језику, нити пак одлази у апстракцију контемплативно-медитативне драматургије. Шнајдер врло добро зна да је језик театра сложен из равни значења и представљања, па стога одржава равнотежу у баратању различитим театарским конотацијама. Поједине сцене драме, посебно парафразе Гетеовог *Фауста* где се стиче “театар у театру”, написане су с великом умешношћу и приказују Слободана Шнајдера као писца који је потпуно овладао драмском техником, и више од тога, као писца који је у стању да понуди нове конвенције и решења.

О мноштву других садржаја и значења које Шнајдерова драма *Хрвајски Фауст* има моћи ће да се подробније говори приликом премијере драме. Не заборавимо, посредник између текста и глумца, редитељ, требало би да отвори све она питања која спадају у оквире сценске интерпретације дела.

(1982)

Напомена

Овде су објављени текстови рецензија или приказа драмских штива југословенских писаца, штампаних у књигама, часописима или другим публикацијама. Сви текстови емитовани су на Трећем програму Радио Београда у периоду 1975-2007. године.

У овоме избору налазе се текстови посвећени југословенским драмским писцима, разуме се, док је било Југославије. Распадом државе, сужен је и њен културни простор, па је потписнику било немогуће да од 1993. прати драмско стваралаштво у пређашњим југословенским републикама, поред осталог и зато што су постале недоступне књиге и часописи из тих средина. Преостала му је само могућност да ишчитава драмска штива писаца објављена у Србији и Црној Гори.

Огледи о драмским делима Александра Поповића не налазе се у овоме избору, будући да су већ делом објављени у књизи *Из историјског рејозијоријума* а делом и у књигама *Изабране драме* и *Изабране драме II* Александра Поповића у издању Верзал-преса и Војно-издавачког завода, односно Војно-издавачког завода и Фондације Карић.

Аутор

Белешка о ѿисцу



Радомир Пућник рођен је у Оѿацима 1946. Дипломирао драмајургију на Академији за позориште, филм, радио и телевизију. Радни век провео највећим делом у Телевизији Београд, као драмајург, уредник и главни уредник Уметничког програма. Био је директор Дrame у Народном позоришту, позоришни критичар “Политике” и главни уредник “Сцене”. Професор је на Филмској школи Дунав филма.

Објавио је петнаест књига поезије, прозе и драмајуршко-театролошких огледа. Аутор је петнаест драма извођених на радију, на позоришним сценама и телевизији. Написао ТВ серију *Крај династије Обреновић*. Приредио *Изабране драме I и II Александра Поповића*, *Анѿологију савремене монодраме*, *Панораму монодрама*, *Позоришне и ТВ монодраме* и *Анѿологију ТВ драме 5*.

Објављене књиге из области драмајургије и театрологије:

Чиѿајући изнова, Стеријино позорје, Нови Сад, 1990.

Приближавање ѿозоришћу, Народно позориште, Београд, 1996.

Из ѿеатролошког реѿозиѿоријума, Дани комедије, Јагодина, 1999.

Драмајуршки ѿослови, Чигоја штампа, Београд, 2005.

Садржај

Александар Ђаја, <i>Предговор</i>	8
Драмска реторика, (Иван Бакмаз: <i>Вјеродостојни ѓризори</i>)	9
Урбане комедије, (Зоран Божовић: <i>Бомба у ѓозоршћу</i> <i>и друће комедије</i>)	11
Потврда комедиографског принципа (Зоран Божовић: <i>Краљица смеха</i>)	13
Горке комедије, (Иво Брешан: <i>Гроћескне ѓраћедије</i>)	15
Булатовићево драмско дело, (Миодраг Булатовић: <i>Годо је дошао и друће драме</i>)	17
Драмски херметизам, (Дубравко Јелачић-Бужимски: <i>Сјене</i>)	20
Мит као упориште, (Светозар Влајковић: <i>Зидање</i>)	22
Конформизам као прибежиште, (Светозар Влајковић: <i>Дон Жуан, београдски</i>)	24
На Стеријином путу, (Радослав Дорић: <i>Војвоћанска ѓрилоћија</i>)	27
“Непријатни” комади, (Радослав Златан Дорић: <i>Нова драмска ѓрилоћија</i>)	30
Камерне комедије, (Радослав Златан Дорић: <i>Комедије за Славију</i>)	32

Стваралаштво Милана Ђоковића, (Милан Ђоковић: <i>Изабране драме</i>)	34
Целовит драмски свет, (Миодраг Ђукић: <i>Одабране драме</i>)	38
Апсурд и апокалипса, (Миодраг Ђукић: <i>Свеџионик</i>)	42
Етичка опредељеност, (Миодраг Ђурђевић: <i>Шестџ џозоришних комада</i>)	44
Између драматичног и гротескног, (Миодраг Жалица: <i>Друђи џрио</i>)	46
Драмске бизарности, (Миодраг Жалица: <i>Тређи џрио</i>)	48
Хроничар времена, (Слободан Жикић: <i>Немамо нишиџа џроџив</i>)	50
Полазиште у историји, (Слободан Жикић: <i>Драме</i>)	53
Два пута до есенцијалности, (Јелица Зупанц: <i>Црњански или лако је Андрићу</i>)	55
Умеће препознавања, (Миодраг Илић: <i>Хајкуна, лейџиџица недосџиџна</i>)	57
Стварање македонске драме, (Васил Иљоски: <i>Драме</i>)	60
Неуједначено, (Алија Исаковић: <i>Крајностџи</i>)	63
Уметност радио-драме, (Мирослав Јокић и Звонимир Костић: <i>Анџолођија срџске радио-драме 1939–2004.</i>)	65
Из друге руке, (Џевад Карахасан: <i>Мисионари</i>)	68
Драме о самоуправљању, (Казимир Кларић: <i>Рука руку мије</i>)	70

Писац моралиста, (Душан Ковачевић: <i>Драме</i>)	72
Запис о Душану Ковачевићу	77
Морални императив, (Жарко Команин: <i>Изабране драме</i>)	79
Годо као оличење зла, (Жарко Команин: <i>Годо је дошао њо своје</i>)	81
Удвојени Лаза Костић, (Берислав Косиер: <i>Лаза Косић и његова</i>)	83
Прошлост и савременост, (Звонимир Костић: <i>Апостоли и друге драме</i>)	85
Склад намере и остварења, (Звонимир Костић: <i>Изабране радио драме</i>)	88
Прва Антологија српске драме за децу, (Бранислав Крављанац: <i>Антологија српске драме за децу</i>)	90
Прође живот у чекању, (Радован Марушић: <i>Ојочанке</i>)	92
ТВ драма “ <i>Ојровна биљка</i> ” Момчила Миланкова	94
У окриљу наративности, (Драгослав Михаиловић: <i>Увођење у њосао</i>)	100
Мајсторска радионица, (Мујичић, Сенкер, Шкрабе: <i>Пород од њмине</i>)	102
Три комедије Милоша Николића	104
Успешан комедиограф, (Милош Николић: <i>Комедије</i>)	111
Светови неизрецивог, (Милица Новковић: <i>Зовиће анђеле и друге драме</i>)	114
Писац суморних сазнања, (Александар Обреновић: <i>Јања чаробних звезда</i>)	116
Моносатире Мирјане Ојданић, (Мирјана Ојданић: <i>Сами са њубликом</i>)	118

Филозофично о (не)верности, (Драгослав Паунеску: <i>Делимично реџисџровање неверних жена</i>)	120
Писци региона, (Јован Пејчић: <i>Нишки драмски џисци</i>)	122
Биографске драме, (Александар Пејовић: <i>Одсјаји</i>)	125
Књижевно-историјска чињеница, (Надежда Петровић: <i>Војвода Мицко Поречанин</i>)	127
О ерозији морала, (Вељко Радовић: <i>Јаков ѓрли џрње</i>)	129
Изворни стваралац, (Јован Радуловић: <i>Телевизијски и филмски сценарији</i>)	132
О моралним критеријумима, (Јован Радуловић: <i>Бора џод окуџацијом</i>)	135
Шест Олгиних драма, (Олга Савић: <i>Од Марине до Милене</i>)	138
Пет драма, (Савремена српска драма 1)	140
Шест драма, (Савремена српска драма 10)	144
Шест драма, (Савремена српска драма, 26)	151
Пет драма, (Савремена српска драма, 27)	156
Шест драма, (Савремена српска драма, 28)	161
Пет драма, (Савремена српска драма, 29)	165
Шест драма, (Савремена српска драма, 30)	170

Селенићев поглед, (Слободан Селенић: <i>Драме</i>)	176
Драмски првенац, (Младен Симић: <i>Како засмејати Зоју</i>)	178
Две песничке драме, (Љубомир Симовић: <i>Драме</i>)	180
Афирмација жанра, (Иван Сламниг: <i>Фиренџински кајричо</i>)	182
Уметност кратке форме, (Зоран Спасојевић: <i>Резерваји Србија</i>)	184
Одсуство аутентичности, (Матко Сршен: <i>Ифиџенија, драме и маске</i>)	187
Драме универзалних побуна, (Горан Стефановски: <i>Тейовиране душе и друге драме</i>)	189
Списатељево позориште, (Слободан Стојановић: <i>Драме</i>)	192
Антологија младеновачке драме, (Душан Стојковић: <i>И снови и јава I, II</i>)	194
Колаж о равници, (Велимир Суботић: <i>Дудово, моје Дудово</i>)	198
Писац за забављачки театар, (Фадил Хаџић: <i>Пуњена њишца и друге комедије</i>)	200
Изабране словенске драме, (Приређивач и писац предговора: Бранко Хећимовић)	202
Ангажовани став, (Коле Чашуле: <i>Драме</i>)	203
Актуелни политички театар, (Коле Чашуле: <i>Суд</i>)	205
О моралу једног друштва, (Богдан Чиплић: <i>Сирашени суд</i>)	207

Целовит драмски опус, (Миладин Шеварлић: <i>Изабране драме</i>)	210
Потврда вредности, (Миладин Шеварлић: <i>Изабране драме 2</i>)	215
Шелигоове јунакиње, (Руди Шелиго: <i>Ана и друге драме</i>)	218
Сатиричар на делу, (Слободан Шембера: <i>Тровање шїако̀ра и друге иґре</i>)	221
Живот песника Камова, (Слободан Шнајдер: <i>Камов</i>)	223
Фауст с катарзом, (Слободан Шнајдер: <i>Хрвайски Фаусї</i>)	225
Напомена аутора	229
Белешка о писцу	230
Садржај	231

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.3/.6/09–2”1975/1993”

821.163.41.09–2”1993/2007”

ПУТНИК, Радомир

Драматуршка аналекта : YU драма 1975–2007.

/ Радомир Путник. – Београд : Удружење драмских писаца
Србије, 2007 (Параћин : Графореклам). – 236 стр. :
ауторова слика ; 20 см.

Тираж 300. – Стр. 5–8: Предговор / Александар Ђаја.

ISBN 978–86–85501–13–5

а) Југословенска драма – 1957–1993

б) Српска драма – 1993–2007.

COBISS.SR-ID 143129868