



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ  
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ  
ОДСЕК ЗА СРПСКУ КЊИЖЕВНОСТ

**ДРАМСКИ ОПУС ВИДЕ ОГЊЕНОВИЋ У  
КОНТЕКСТУ САВРЕМЕНЕ СРПСКЕ  
ДРАМАТУРГИЈЕ И КЊИЖЕВНЕ ТРАДИЦИЈЕ**

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

Ментор:  
Проф. др Љиљана Пешикан-Љуштановић

Кандидат:  
мр Мирослав Радоњић

Нови Сад, 2015. године

**УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ  
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ**

**KLJUČNA DOKUMENTACIJSKA INFORMACIJA**

Redni broj: RBR	
Identifikacioni broj: IBR	
Tip dokumentacije: TD	Monoграфска документација
Tip zapisa: TZ	Tekstualni štampani materijal
Vrsta rada (dipl., mag., dokt.): VR	Doktorska disertacija
Ime i prezime autora: AU	Mr Miroslav Radonjić
Mentor (titula, ime, prezime, zvanje): MN	Prof. dr Ljiljana Pešikan-Ljuštanović, redovni profesor
Naslov rada: NR	Dramski opus Vide Ognjenović u kontekstu savremene srpske dramaturgije i književne tradicije
Jezik publikacije: JP	Srpski
Jezik izvoda: JI	srp. / eng.
Zemlja publikovanja: ZP	Srbija
Uže geografsko područje: UGP	Vojvodina
Godina: GO	2015
Izdavač: IZ	autorski reprint
Mesto i adresa: MA	Novi Sad

Fizički opis rada: FO	(broj poglavlja / stranica / slika / grafikona / referenci / priloga) 4 poglavlja, 200 stranica, 82 reference
Naučna oblast: NO	Srpska književnost
Naučna disciplina: ND	Dramska književnost
Predmetna odrednica, ključne reči: PO	savremena srpska dramaturgija, književna tradicija, drama, komedija, dramatizacija, poetika, žanrovsko-stilske odlike, jezički izraz, karakterizacija
UDK	
Čuva se: ČU	Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet
Važna napomena: VN	
Izvod: IZ	Str. 6
Datum prihvatanja teme od strane NN veća: DP	19.03.2009.
Datum odbrane: DO	
Članovi komisije: (ime i prezime / titula / zvanje / naziv organizacije / status) KO	predsednik: član: član:

# University of Novi Sad

## Key word documentation

Accession number: ANO	
Identification number: INO	
Document type: DT	Monograph documentation
Type of record: TR	Textual printed material
Contents code: CC	PhD thesis
Author: AU	Miroslav Radonjić, MA
Mentor: MN	Prof Dr. Ljiljana Pešikan-Ljuštanović, full time professor
Title: TI	Dramatic oeuvre of Vida Ognjenović in the context of the contemporary Serbian dramaturgy and literary tradition
Language of text: LT	Serbian
Language of abstract: LA	Serbian / English
Country of publication: CP	Serbia
Locality of publication: LP	Vojvodina
Publication year: PY	2015
Publisher: PU	Authorized reprint
Publication place: PP	Novi Sad

Physical description: PD	Chapters: 4, pages 200, references 82
Scientific field SF	Serbian literature
Scientific discipline SD	Dramatic literature
Subject, Key words SKW	contemporary Serbian dramaturgy, literary tradition, drama, comedy, dramatisation, poetics, genre-stylistic features, linguistic expression, characterisation
UC	
Holding data: HD	University of Novi Sad, Faculty of Philosophy
Note: N	
Abstract: AB	p. 6
Accepted on Scientific Board on: AS	19.03.2009.
Defended: DE	
Thesis Defend Board: DB	president: member: member:

## АПСТРАКТ

Намера студије јесте да се целокупни досадашњи драмски опус Виде Огњеновић сагледа у ширем контексту савремене српске драматургије и књижевне традиције. Овакав задатак подразумева анализу примењеног литерарно-драматуршког поступка, тематско-мотивских одредница, жанровских и стилских особености, језичког израза, карактеризације ликова, односа према историјским, политичким, идеолошким, културним, социјалним и другим друштвеним феноменима. За реализацију тако дефинисаног циља истраживања, било је неопходно формирати својеврсни координатни систем. Унутар система једна оса представља најзначајније ауторе и њихова репрезентативна дела, који су кључни за развој савремене српске драме од Другог светског рата до прве деценије овог века, а друга оса означава књижевну традицију као недвосмислену исходишну тачку и креативну инспирацију. Рад је подељен у три органски повезане целине: „Савремена српска драма”, „Драмски опус Виде Огњеновић” и „Књижевна традиција као креативна инспирација”.

## ABSTRACT

This study is aimed at offering an overview of the entire dramatic oeuvre of Vida Ognjenović to date within the wider context of the contemporary Serbian dramaturgy and literary tradition. This objective entails an analysis of the literary-dramatic procedure used, as well as the thematic-motif determinants, distinctive features in regard to genre and style, linguistic expression, characterisation, attitude towards historical, political, ideological, cultural, social and other societal phenomena. In order to accomplish the objective of research thus formulated, it was necessary to form a singular coordinate system. One coordinate axis represents major authors and their representative works, which bear crucial significance for the development of the contemporary Serbian drama from World War II to the first decade of this century, while the other axis represents literary tradition as an unambiguous point of origin and creative inspiration. The study is divided into three organically related units: ‘Contemporary Serbian drama’, ‘Dramatic oeuvre of Vida Ognjenović’ and ‘Literary tradition as creative inspiration’.

## САДРЖАЈ

Увод.....	10
-----------	----

### **Савремена српска драма**

Основни појмови и временско одређење.....	15
Теме, жанровско-стилске одлике и језичка грађа српске драме друге половине 20. века.....	16
<i>Александар Поповић</i> .....	20
<i>Душан Ковачевић</i> .....	24
<i>Љубомир Симовић</i> .....	26
<i>Слободан Селенић</i> .....	29
<i>Велимир Лукић</i> .....	31
<i>Борислав Пекић</i> .....	34
<i>Добривоје Илић</i> .....	37
<i>Милица Новковић</i> .....	39
<i>Небојша Ромчевић</i> .....	40
<i>Биљана Србљановић</i> .....	42
<i>Милена Марковић</i> .....	44
Закључна разматрања о контексту савремене српске драме.....	46

### **Драмски опус Виде Огњеновић**

Опште одлике.....	48
-------------------	----

#### **Мај нејм из Митар**

<i>Пут без повратка или Изгубљени у преводу</i> .....	52
Ликови.....	53
Простор и време.....	55
Језички израз.....	56

#### **Како засмејати господара**

<i>Уметност обмане или Позоришне илузије</i> .....	59
Драмска форма и композиција.....	60
Тематско-мотивска структура.....	62

Језик у функцији карактеризације.....	67
<b>Коријен, стабло и епилог</b>	
<i>Историја једне заблуде или Како засмејати Стаљина</i> .....	69
Историја и драма.....	70
Аутентичне личности и драмски ликови.....	72
Епилог.....	74
<b>Је ли било кнежеве вечере?</b>	
<i>Мит у служби политике или Родољуби поново јашу</i> .....	77
Тематски оквир.....	78
Језички израз и поступак карактеризације.....	84
Идејно-значањски ниво драме.....	87
<b>Девојка модре косе</b>	
<i>О љубави, страстима и другим демонима</i> .....	89
Радња, заплет, ликови.....	90
Стилско-језичке одлике.....	95
Композиција и структура комада.....	96
<b>Кањош Мацедоновић</b>	
<i>О јунацима и гробовима или У потрази за изгубљеним временом</i> .....	98
Тематски оквир.....	98
Обележја језичког израза.....	105
Време и простор.....	108
<b>Трус и трепет</b>	
<i>Драма у језику или „На слово, на слово...”</i> .....	110
<b>Јегоров пут</b>	
<i>У ћутању је истина или Време чуда</i> .....	114
Мотивско-тематска вишеслојност драмског текста.....	115
Језик у функцији карактеризације.....	120
Композиција и драматуршка структура.....	122
<b>Дон Крсто</b>	
<i>Између две обале или Путовање на крај ноћи</i> .....	124
Тема, ликови и развој радње.....	125
Језички израз.....	131
Простор и време.....	132



<b>Мефисто</b>	
<i>Уметност као огледало друштва или Уговор са ђаволом</i> .....	134
Тематско-мотивски оквир.....	136
Одлике драматуршког поступка.....	140
<b>Милева Ајнштајн</b>	
<i>Љубавна проблемска прича или У сенци генија</i> .....	142
Тематско-идејни оквир драме.....	143
Композиција и структура комада.....	149
Простор и време.....	150
<b>Сеобе</b>	
<i>Одавде до вечности или Бескрајни плави круг</i> .....	151
Тематско-мотивске структуре.....	151
Одлике поступка драматизације.....	156
<b>Виза</b>	
<i>Иза затворених врата или До краја света</i> .....	160
<b>Оставите поруку или Бегунци</b>	
<i>Између два света</i> .....	163
Карактеризација и ликови.....	166
Значењско-идејни план.....	168
<b>Књижевна традиција као креативна инспирација</b> .....	170
<i>Јоаким Вујић</i> .....	172
<i>Јован Стерија Поповић</i> .....	173
<i>Стефан Митров Љубиша</i> .....	184
<i>Усмена књижевност у драмама Виде Огњеновић</i> .....	186
<i>„Немирна година” Иве Андрића</i> .....	188
<i>„Сеобе” Милоша Црњанског</i> .....	189
<b>Закључак</b> .....	191
<b>Литература</b> .....	196

## Увод

Обимна стручна литература, књижевно-историјски текстови, критичке анализе, многе студије из области театрологије, упућују на закључак да се о готово два века постојања и развоја изворне српске драматургије, зна готово све. Била би то исхитрена, надасве неодмерена и претенциозна тврдња. Сложићемо се да је родоначелнику домаће драме, Јовану Стерији Поповићу, његовом животу, професионалном и креативном ангажману, особеностима комедиографског поступка, начину карактеризације ликова, умећу препознавања друштвених, политичких, социјалних, културних, менталитетских или језичких феномена и њиховог сувереног транспоновања у уметнички и естетски релевантна дела, посвећен значајан број научних радова, који недвосмислено указују на почетак аутентичне српске драмске књижевности.<sup>1</sup> Изузев још неколико аутора као што су Бранислав Нушић, Александар Поповић, Љубомир Симовић, Душан Ковачевић и, у новије време, Биљана Србљановић, не може се рећи да су драмски писци и њихови комади били предмет доследног, систематичног проучавања, ни у приближном обиму као научно-теоријска контекстуализација прозног или песничког стваралаштва.<sup>2</sup> Ипак, општи утисак о делимичној скрајнутости драме у односу на роман или поезију, када је реч о српској књижевној теорији, увелико поправљају темељна истраживања и импресивне анализе Мирјане Миочиновић, Слободана Селенића, Марте Фрајнд. За потпуније праћење и разумевање доминатног тока у развоју домаће драматургије, неопходно је обратити пажњу и на „рукавце”, који су се неретко завршавали „слепим путем”, али су жанровским искорацима, идејно-тематским иновацијама, стилским разноликостима, или другачијим, слободнијим односом спрам традиционалних образаца књижевно-драматуршког поступка, изнедрили неуобичајена, али изузетно вредна дела. Када говоримо о другој половини 20. и првим деценијама 21. века, не можемо се задржати само на Александру Поповићу, Љубомиру Симовићу, Јовану Христићу, Велимиру Лукићу, Душану Ковачевићу, Небојши Ромчевићу, Биљани Србљановић, Милени Марковић. Исто тако није могуће сагледати

---

<sup>1</sup> Незаобилазни аутори и њихове књижевно-историјске и театролошке студије, које су битно допринеле да Стеријино драмско дело добије заслужено место у историји српске књижевности, пре свих, су Петар Марјановић, Јован Христић, Јосип Лешић и Небојша Ромчевић.

<sup>2</sup> Занимљиво је, међутим, да се слична оцена не може изрећи за театролошко-критичарску рецепцију, која се превасходно односи на синкретизам позоришне уметности, а нешто мање на сам драмски текст: Јован Ђорђевић, Ђорђе Малетић, Лаза Костић, Милан Грол, Боривоје Стојковић, Милош Црњански, Милан Богдановић, Велибор Глигорић, Владимир Стаменковић, Миленко Мисаиловић, Божидар Ковачек, Феликс Пашић, Мухарем Первић, Иван Меденица...у својим су текстовима пружали обимну грађу за историју и теорију српског позоришта и бескомпромисно критички анализирали представе.

целину слике с краја 19. и првих деценија 20. века без „читања” Борисава Станковића, Драгутина Илића, Милутина Бојића, Војислава М. Јовановића, Ранка Младеновића, Живојина Вукадиновића, Тодора Манојловића. *Коштана, После милион година, Госпођа Олга, Наши синови, Драмске гатке, Невероватни цилиндер Њ. В. краља Кристијана и Центрифугални играч* јесу текстови који немају истинске „наследнике” у периоду после Другог светског рата, када је српска драмска књижевност добила нарочит креативни замањ.<sup>3</sup> Континуитет у развоју домаће драме, успостављен Стеријиним комедиографским опусом, уз повремене, нажалост и вишедеценијске „застоје”, изградио је широко дефинисане тематске, жанровско-стилске и поетичке оквире унутар којих је сваки појединачни аутор давао немали допринос у грађењу нечега, што из данашње перспективе дефинишемо као књижевна традиција с једне, односно савремена литература, с друге стране. Својеврсно „креативно преиспитивање” традиције, у смислу промишљања одређених друштвено-историјских константи, политичких, идеолошких, социолошких, естетских и многих других аспеката који се циклички понављају или појављују у само делимично измењеној форми, отелотворују целину српске драматургије од Стерије до данас. Не треба, међутим, заборавити на чињеницу да је и у периоду пре Јована Стерије Поповића, овај књижевни род имао скромне, али не и безначајне зачетке. За разумевање „литерарно-еволуционог” процеса у двестогодишњој историји домаће драме, потребно је

---

<sup>3</sup> Тако, на пример, Марта Фрајнд, истиче: „Навршило се већ шездесет година од смрти песника и драматичара Драгутина Илића а да се већина његових дела није у том раздобљу појавила пред читаоцима. Дrame *Краљ Вукашин, Јаквинта* и *После милион година* објављују се овде стотинак година, а *Саул* осамдесет година након свог првог и јединог издања. У међувремену су издавачи, критичари и књижевни историчари углавном заборављали Драгутина Илића, следећи у томе пример Јована Скерлића, који је Илића изоставио из своје *Историје новије српске књижевности*” (Марта Фрајнд, „Драгутин Илић или драма између историје и фантастике”, у: Драгутин Илић, *Изабране драме*, Нолит, Београд 1987, 5).

Мирјана Миочиновић примећује: „Стварању *мита српске међуратне књижевности* најмање су допринели драмски писци. Српска међуратна драма, оставимо ли Нушића по страни, не бележи ни један звездани тренутак. Томе има више разлога и они сами по себи нису безначајни, али и појединачно и у општем збиру, они су готово занемарљиви пред једноставном чињеницом да се у годинама опште уметничке обнове није појавио ниједан писац који би се посветио позоришту са страшћу и са истинском вокацијом. Два драматичара која су у првој деценији XX века, још у најранијој младости, потврдила свој дар и књижевну апартност, Војислав Јовановић и Милутин Бојић, напуштају сцену” (Мирјана Миочиновић, Предговор, у: *Драма између два рата*, Нолит, Београд 1987, 5).

Без намере да се оспори мишљење Мирјане Миочиновић, не треба заборавити да је уз поменуће ауторе у периоду између два светска рата, српска књижевна авангарда међу осталима изнедрила Љубомира Мицића и Душана Васиљева, који су поред неспорних прозних и песничких естетских врхунаца, имали занимљива литерарно-сценска истраживања у комадима *Источни грех* и *Под рушевинама*. (Видети: Ивана Игњатов-Поповић, *Ликови у српској експресионистичкој драми*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2009; Гојко Тешић, *Српска књижевна авангарда (1902–1934)*, Службени гласник – Институт за књижевност и језик, Београд 2009).

детектовати целокупни корпус наслеђа и традицијског низа, који своје истинско исходиште има већ у четвртој деценији 18. столећа, у *Траедокомедији* Емануила Козачинског.<sup>4</sup> Као доминантна врста у почетној фази развоја, комедија је оставила значајан траг, који ће следити аутори 19. и 20. века. „Предуго оптерећена негативним поимањем и поистовећивањем са најнижим облицима позоришне забаве комедија је, дакле, у српски књижевни простор ушла доста касно, и развијала се врло поступно. Иако је о (делимичном) литерарном пробоју комедије могуће говорити и нешто раније, формални почетак домаће комедиографије означила је појава *Терговаца* у преводу Емануила Јанковића. У размаку од Емануила Јанковића до Јована Стерије Поповића, српска комедиографија прошла је кроз више развојних фаза – од иницијалног афирмисања у просветитељском кључу, преко основних теоријских поставки које јој пружају Јанковић и Доситеј, сигурнијег приближавања театарским оквирима и афирмације код позоришне публике коју јој доноси Јоаким Вујић, до првог изворника, чији аутор Лазар Лазаревић старији успешно обједињује резултате својих претходника.”<sup>5</sup>

Нешто касније показаћемо у којој мери је битно прецизно дефинисање књижевно-историјских оквира, жанровско-стилских одредница, језичких особености, тематских преокупација и драматуршког поступка, од самих почетака српског драмског стваралаштва, и успостављање природне везе с домаћом драмом на крају 20. и почетку 21. века. Само такав поступак омогућава реално сагледавање свих процеса трансформације, прилагођавања новим околностима, али и универзалних појава из области књижевно-драматуршке технике, позоришне естетике или уметности уопште, актуелним подједнако данас, као и у време драмских првенаца у Срба.

Да би се формирао адекватан координатни систем за прецизну анализу драмског опуса једног савременог аутора, није довољно утврдити само традицијски низ, коме то дело несумњиво припада. Друга, једнако битна компонента тог својеврсног компаративног система књижевне анализе јесте ововремено литерарно окружење, унутар кога се тај опус стварао. Овај рад покушаће да сагледа драмско стваралаштво Виде Огњеновић у контексту савремене српске драматургије и у односу према традицији. У

---

<sup>4</sup> „С *Траедокомедијом* Козачинског започиње у Срба новија драмска књижевност и новије њихово позориште” (Властимир Ерчић, Предговор, у: *Почеци српске драме*, Нолит, Београд 1987, 1).

<sup>5</sup> Исидора Поповић, *(Пред)историја веселих позорја. Комедија у Срба пре Јована Стерије Поповића*, Стеријино позорје, Нови Сад 2014, 254.

озбиљнијој књижевно-историјској и критичарској рецепцији необјашњиво је изостала систематична анализа свих поетичких, стилских, језичких особености ауторкиног дела, поготово ако се узме у обзир шири оквир развоја српске драматургије, али и његово ситуирање и дефинисање у склопу комплексног корпуса и традиције домаће књижевности из које је Вида Огњеновић црпила креативну инспирацију. Требало би да студија покаже како су жанровска хетерогеност драма ове ауторке (од класичних комедија, преко, условно говорећи историјских драма, до трагикомедија) и њено нескривено позивање на традицију, кад је реч о темама и одређеним поетичким одликама, врло илустративан пример који се може транспоновати на најбитније токове и ауторе у континуираном развоју српске драме, од Јована Стерије Поповића, па до писаца који су обележили последње године 20. и прву деценију 21. века. Истовремено, анализираће се у којој мери и на какав начин су третирани друштвено-цивилизацијски проблеми политике и историје, иначе изразито заступљени у делима најзначајнијих представника савремене српске драматургије (Борислав Пекић, Јован Христић, Велимир Лукић, Александар Поповић, Љубомир Симовић, Слободан Селенић, Душан Ковачевић). Иако комади као што су *Јегоров пут*, *Је ли било кнежевe вечере?* или *Милева Ајнштајн* садрже основне елементе историјске драме (јунаци су историјске личности, догађаји постављени као прецизне драмске ситуације у прошлости су стварно одиграни), ипак се не могу дефинисати као прави примери документарне, фактографске или историјске драме. Поступком иронијског отклона и књижевно-драматуршким умећем, Вида Огњеновић своја драмска дела гради као својеврсни конгломерат жанрова, стилова и језичке грађе. Биће анализиран и ауторкин однос према књижевној традицији, у којој је проналазила инспирацију (*Девојка модре косе* настала је по мотивима приповетке Иве Андрића „Немирна година”; *Кањош Мацедоновић* инспирисан је прозом Стефана Митрова Љубише; *Је ли било кнежевe вечере?* полазиште налази у *Родољупцима* Јована Стерије Поповића).

У необимној литератури која се бави овом темом изнето је неколико битних ставова, који делимично и непотпуно дефинишу драмско дело Виде Огњеновић и шири контекст савремене српске драмске књижевности. Феномени историје, мита, власти само су неки од централних мотива домаће драматургије од њених почетака до данас. „Од момента када је педесетих година у Југославији оспорена догма социјалистичког реализма, који, уосталом, никада није ни пустио дубљи корен код нас, наша драма, и када

је поетска, и када је зароњена у мит, и када третира давне историјске догађаје, увек је жива, полемичка, уплетена у оштру дискусију с добом коме припада, коме не допушта да буде задовољно собом. Она је ангажована на суштински начин, удаљена од сваког флерта с дневном темом, којој се придаје значај помоћу величанствене, празне реторике.”<sup>6</sup> Ни Виду Огњеновић историја и национална прошлост не занимају сами по себи. Превазилажењем оквира локалне митологије и друштвено-историјских околности и развијањем сопствених мисли, идеја и преокупација о елементарним питањима људског друштва и егзистенције, ауторка стиче атрибут апартне појаве у савременој српској драми. У историји и неиспитаној прошлости препознаје јединствену људску судбину и патњу, а специфичним хумором, иронијом и сатиром постиже да су њени комади несумњиво актуелни, интригантни и литерарно упечатљиви. Ако се томе придодају и сложене цитатне везе са српском књижевном традицијом, како усменом тако и писаном, онда је потреба ситуирања оваквог драмског опуса унутар целокупног корпуса српске драматургије савим разумљива. Тако, између осталог, разматраће се и одредити ауторкин однос према савременицима и књижевним претходницима те типови интертекстуалних веза које је с њима успоставила. Анализа ће бити усмерена на три, узајамно повезане целине. Прву чини узорак сачињен од карактеристичних дела српске драмске књижевности,<sup>7</sup> који детерминише њене основне особености, поготово у другој половини 20. века. Друга је, уједно, и централна тема овога рада – драмски опус Виде Огњеновић, односно утврђивање његовог места у претходно дефинисаном контексту. Трећа целина односи се на књижевну традицију у најширем смислу, према којој ауторка гради аутентичан креативни однос, усмерен и ка техници транспоновања преузетих мотива и образаца у оригинално дело.

---

<sup>6</sup> Владимир Стаменковић, Предговор, у: *Савремена драма*, Нолит, Београд 1987, 11.

<sup>7</sup> Узорак на којем ће се темељити истраживање садржан је у три антологије српске драме: *Антологија савремене српске драме*, прир. Слободан Селенић, Српска књижевна задруга, Београд 1977; *Савремена драма*, прир. Владимир Стаменковић, Нолит, Београд 1987. и *Предсмртна младост и Историја и илузија*, прир. Весна Језеркић и Светислав Јованов, Стеријино позорје, Нови Сад 2007. Поред дела заступљених у овим антологијама, пажња ће бити усмерена и на неколико драмских текстова који, иако можда без антологијске вредности, својим карактеристикама представљају битне правце у развоју српске драме.

## Савремена српска драма

### Основни појмови и временско одређење

Иако је општеприхваћена теза да суштински почетак домаће драматургије означава појава Јована Стерије Поповића, чији комедиографски опус најављује *Лажа и паралажа*, објављена 1830. у Будиму, никако не треба заборавити да су годину дана раније, у истом граду, у књижевном алманаху *Цвеће*, под псеудонимом АБВ, штампани *Пријатељи*, комад Лазара Лазаревића старијег.<sup>8</sup> Пошто је реч о јединој комедији овог аутора, у српској књижевној историји, као родоначелник наше драматургије, ипак заслужено стоји Стерија, са својих неколико врхунских остварења. Ако је ситуација с утемељивачем српског драмског писма прилично чиста и неупитна, ствари са савременом драмом нису тако једноставне. Најпре, поставља се питање временског одређења. Посматрањем историје књижевности, рецимо од античких времена, и најразличитијих периодизација, које неретко обухватају и неколико столећа, преношењем тог модела на наш конкретан случај (узевши у обзир све специфичности у развоју српске драматургије), не бисмо погрешили ако границу поставимо на почетак 20. века. Треба узети у обзир чињеницу, о којој је већ било говора, да изузев Бранислава Нушића, као и тек неколико драма Борисава Станковића, Милутина Бојића, Војислава М. Јовановића, Ранка Младеновића, Живојина Вукадиновића, Тодора Манојловића, Милоша Црњанског и Момчила Настасијевића, у српској књижевности прве половине 20. века нема литерарно-естетских драмских врхунаца. С друге стране, неспорни замах у развоју, поетичко-жанровска хетерогеност, идејно-тематска слојевитост и нарочит друштвени ангажман у нашој драми након Другог светског рата, поготово од средине шесте деценије прошлог века и *Небеског одреда* Ђорђа Лебовића и Александра Обреновића, успостављају тај период као природну границу од које легитимно говоримо о савременој српској драми, у њеном пуном капацитету и значају. Иако је реч о респектабилном броју аутора, од оних из чијег драмског стваралаштва може да се, као уметнички вредан, издвоји тек један комад, па до писаца с драмским опусом релевантним и у европским оквирима, одређени заједнички именитељи

---

<sup>8</sup> А. Б. В. [Лазар Лазаревић], *Пријатељи, Цвеће. Сочиненија и преводи за поученије, увеселеније и забаву*, прва свезка, Будим 1829, 17–60.

карактеришу текстове настале у протеклих неколико деценија. Ово се поготово односи на најзначајније представнике доминантног тока у развоју савремене српске драме, или условно речено, на репрезентативан узорак драма на којима ће бити акценат нашег истраживања. Наиме, сасвим је јасно да сваки узорак, ма како објективни били критеријуми, не може бити лишен и субјективних процена. Драгоцену помоћ за овај рад пружиће већ поменуте антологије српске драме, али и неколико импресивних студија књижевних историчара и теоретичара, односно театролога, који су се врло студиозно бавили овом проблематиком.

### **Теме, жанровско-стилске одлике и језичка грађа српске драме друге половине 20. века**

Једна од основних карактеристика већине дела насталих у овом периоду јесте развијена прича. Било да је реч о темама повезаним с догађајима из ближе или даље историје (*Небески одред*, Ђ. Лебовић – А. Обреновић; *Голубњача*, Ј. Радуловић; *Савонарола и његови пријатељи*, Ј. Христић), преиспитивањем и контекстуализацијом мита (*Бановић Страхиња*, Б. Михајловић Михиз; *Чисте руке*, Ј. Христић), савременим друштвеним околностима (*Маратонци трче почасни круг*, *Балкански шпијун*, Д. Ковачевић; *Развојни пут Боре инајдера*, А. Поповић), или универзалним питањима о суштини уметничког стваралаштва (*Путујуће позориште Шопаловић*, Љ. Симовић; *Каролина Нојбер*, Н. Ромчевић), прича као један од основних драматуршких елемената има нарочит третман. У комбинацији с прецизним и суптилно обликованим карактерима, као и њиховим међусобним односима, односно брижљиво грађеним драмским ситуацијама и сукобима, можемо закључити да се књижевно-драматуршки поступак наших аутора у приличној мери приближава класичном моделу. Изузеци, наравно, постоје и обогаћују сложени мозаик српске савремене драме. Довољно је само поменути фарсе Александра Поповића, које су блискије модерном театру апсурда, али чак и тада, оне садрже аутентичност овога поднебља, оригиналност језичког израза, критички ангажман темељен на разоткривању патолошких појава у нашем друштву, што ауторов обиман опус ставља у ред једне од најзначајнијих појава у српској драми 20. столећа. Али, вратимо се



тематским преокупацијама домаћих писаца, које обликују различите нивое драмске приче. Политика и друштвена стварност свакако су биле и остале интригантне и, очигледно, врло инспиративне теме. Специфичност југословенског социјалистичког самоуправљања, прилична отвореност према западним утицајима, нарочито када је реч о уметности и култури, једнопартијски систем и левичарске идеје, слобода говора и уметничког израза, прикривена или транспарентна цензура, само су део противречности и парадокса нашег друштва након Другог светског рата. У таквом „окружењу супротности”, осетљивој позицији између Истока и Запада, сталној потреби доказивања сопственог идентитета и преиспитивања традиције и историјског наслеђа, нашли су се, међу свима осталима, и српски драмски писци. Типичан пример високоинтелектуалног и филозофског дискурса, без „кокетирања“ с приземном и баналном дневном политиком или, прецизније речено, испразним политиканством, разазнајемо у апокрифном комаду **Јована Христића** *Савонарола и његови пријатељи*. Причу о Ђироламу Савонароли, приору манастира Светог Марка у Фиренци, из друге половине 15. столећа, Христић третира као повест о манипулацији, кроз коју проблематизује питање судбине појединца у свету у којем више ништа није свето, где се дојучерашњи пророци спаљују на ломачи, а темељне вредности једног друштва, правда и истина, постају релативне и променљиве категорије. Више је него очигледна алузија на актуелна дешавања, средином седме деценије прошлог века, када се категорије морала, етике, људскости, идеологије, политике, културе, све више преплићу и егзистенцијалне проблеме обичног човека претварају у готово неразрешиву енигму.<sup>9</sup> Манир проналажења „асоцијативно потентних“ тема и мотива у античкој или српској митологији, као и значајним историјским догађајима или животним прекретницама историјских личности, није непозната ни другим писцима из тога периода. Велимир Лукић, Борислав Михајловић Михиз, Данило Киш, Добривоје Илић, Љубомир Симовић, Стеван Копривица, Небојша Ромчевић, само су нека од најзначајнијих имена од низа аутора с посебним односом према митским или историјским мотивима у појединим драмским текстовима. Префињене паралеле с актуелним временом и друштвеном заједницом данашњице, омогућују сагледавање универзалних појава у развоју

---

<sup>9</sup> „У времену сакрализације историје, времену крајњег рационализма, распада вере у било шта што превазилази човека у његовом кратком трајању, приказ пада једног пророка из XV века на изузетно ефикасан начин проблематизује нашу савременост” (Слободан Селенић, Предговор, у: *Антологија савремене српске драме*, XLVI).

цивилизације и судбинску предодређеност човека да се супротставља или прилагођава суровим условима свога битисања. У тој неравноправној борби, трагичност појединца или целе заједнице, некада је неминовна. Стога није случајно што аутори инспирацију проналазе у драматичним историјским дешавањима, односно личностима, чији су животни путеви и професионални ангажман пресудно утицали на будућност. У савременој обради, погрешно би било извести закључак да је, због претходно наведеног, реч о класичним историјским драмама или модернизацији мита. Најчешће је реч о жанровски хетерогеним комадима, у којима преузети мотиви и делови приче бивају суштински прерађени, добијајући тако сасвим нови значењски ниво, прилагођен контексту времена, простора и низу других околности. *Бановић Страхиња Борислава Михајловића Михиза*, на уверљив начин показује како се од једне приче из великог националног мита, већ обрађене у форми народне епске песме, изузетним креативним умећем драмског писца, ствара дело универзалног значења.<sup>10</sup> Трагедија целог народа, као последица велике историјске битке, херојство и жртва, додатно потцртани оквирима митолошке надградње, овде представљају само кулисе за истинску, личну, емотивну, моралну драму појединца. Иронијским отклоном, уз стилизацију која се приближава гротески, Михиз заправо открива заблуде једне епохе, лажни патриотизам, политичке манипулације, урушавање свих етичких норми и вредности и залудну борбу за очување личног дигнитета.

Још један тематски круг савремене српске драматургије веома је занимљив, поготово са становишта примарних интенција овога рада. То је судбина уметника-појединца у неизбежном сукобу с ригидним друштвеним конвенцијама. По дефиницији, креативни дух тежи неспутаности и апсолутној слободи израза и сопственог доживљаја стварности и света у коме егзистира. Такав дух не може да опстане и развија се у „оковима” законитости, норми и ограничења, које намећу ауторитети и институције сумњивог интелектуалног, моралног, сазнајног или уметничког кредибилитета. Тежња за афирмацијом суштинских вредности уметничког чина, најчешће с нереално оптимистичком амбицијом очувања сопственог достојанства и интегритета, обликује амбијент у којем се трагички усуд јунака намеће као судбински предодређен. Ова тема, у комбинацији с историјским чињеницама, политичко-идеолошким константама,

---

<sup>10</sup> „У ледену атмосферу филозофског или политичког диспута, Борислав Михајловић Михиз уноси живост и свежину шоовске љубави за парадокс и интелектуалну распру, са свим врлинама и ограничењима ове врсте драмског израза” (Слободан Селенић, Нав. дело, LI).

менталитетским карактеристикама и жанровско-стилским „онеобичавањима” појава и феномена из домена савремености и актуелног тренутка, постоји у неким од антологијских домаћих драма. *Јоаким Добривоја Илића, Путујуће позориште Шопаловић Љубомира Симовића, Каролина Нојбер* Небојше Ромчевића, *Турнеја* Горана Марковића, само су најизразитији, али не и усамљени примери оваквог тематско-идејног оквира драмског текста.<sup>11</sup>

Вероватно најдоминантнија струја у бројним токовима домаће драматургије друге половине 20. века, изнедрила је на десетине дела, с амбицијом осветљавања, често прикривених и затамњених делова друштвене стварности. Александар Поповић, Душан Ковачевић, Борислав Пекић, Драгослав Михаиловић, Биљана Србљановић, Милена Марковић, били су много тога, само не благонаклони према патолошким појавама у новијој историји на овим просторима. Ангажман њихових комада окренут је ка критичкој анализи једног система, свих аномалија које је произвео, идеолошкој заслепљености, политичким недоследностима, националним заблудама, разноврсним механизмима манипулације... Али, иако говоре о феноменима колосалних димензија, по правилу увек је у средишту мали човек са својим једноставним или, понекад, сложенијим егзистенцијалним проблемима, појединац у неравноправној борби са бирократским, технократским, политичко-идеолошким или неким другим, давно успостављеним системом. У жанровском смислу, тешко је пронаћи најмањи заједнички именитељ. Чак и ако посматрамо остварења само једног аутора, рецимо Александра Поповића.<sup>12</sup> Иако је дефинитивно био најпродуктивнији, и свакако један од најзначајнијих драмских писаца, Поповић је имао достојне савременике, али и наследнике.

---

<sup>11</sup> Сва досадашња груписања аутора и њихових комада морају се схватити крајње условно, јер је реч о разноликим књижевним, поетичким и стилским особеностима, али и драматуршким техникама, што за резултат има литерарну и естетску разуђеност корпуса савремене српске драме.

<sup>12</sup> „Његови најранији комади сви су названи *фарсама*, али Поповићу никада није довољна ова реч као жанровска одредница. Он мора да од ње направи или дискретан сигнал садржине (*Сабља димскија* је *горча фарса у једном парчету*), или ироничан коментар приче (*фарса и по* је ознака за *Љубинка и Десанку*, а *фарса с положом у пет појава* за *Крмећи кас*, где је реч *полог* уместо *пролог* довољна да се означи општа пародијска интонација) или први шокантан показатељ промене жанровских стандарда (*Чарана од сто петљи* названа је *фарсом In memoriam*). У каснијим комадима, реч *фарса* у овим необичним описним одредницама више се не појављује, нити било која друга реч из класичног поетичког репертоара жанрова” (Мирјана Миочиновић, „Комички жанр Александра Поповића”, у: *Позориште и гилотина*, Фабрика књига, Београд 2008, 310–311).

## *Александар Поповић*

Без превише недоумица, може се закључити да је драмски опус Александра Поповића одиграо пресудну улогу у постављању драме на висок пиједестал српске књижевности. У првом стваралачком периоду, до почетка седамдесетих година 20. века, Поповић је истраживао драмску форму, преиспитивао класичне жанровске одреднице, донекле занемаривао драмску причу, одбацивао психолошку индивидуализацију ликова и инсистирао на типизираним карактерима. *Љубинко и Десанка*, *Сабља димискија* или *Капе доле* одлична су илустрација за „неконвенционалан вербални израз, слободно и условно схваћену мотивисаност ликова и ситуација, дискретно покренута национална и идеолошка питања”<sup>13</sup> и изванредно богатство језика<sup>14</sup>. У каснијој фази, Поповић пише текстове другачије литерарне физиономије: прича је потпуно развијена, присутна је индивидуална карактеризација, успостављена је јасна узрочно-последична веза, а комади су жанровски чистији и одређенији. Језичка грађа и специфичан израз<sup>15</sup>, обојен егзотиком локализама и неконвенционалног жаргона, и даље остају битна обележја драматургије Александра Поповића. *Мрешћење шарана*, *Бела кафа* и *Кус петлић*, по свим параметрима спадају у антологијска дела. Проблематизујући комплексност револуционарног заноса у време Другог светског рата, као и у послератном периоду обнове земље и социјалистиче револуције, у *Мрешћењу шарана*, „комаду који обједињује најзначајније елементе Поповићеве драматургије: сочан језички израз, особену композицију и динамичну радњу, карактеристичан тематско-мотивацијски план, аутентичне ликове са архетипском

---

<sup>13</sup> Мирослав Мики Радоњић, *Стерија у огледалу XX века. Карактер једне комедиографије и њени трагови у делима А. Поповића, Д. Ковачевића, С. Селенића и В. Огњеновић*, Позоришни музеј Војводине – Матица српска, Нови Сад 2006, 92.

<sup>14</sup> „Комедија је стога била вавилонска кула језика, свет језичких пометњи, али и невероватних могућности споразумевања. У дугој комичкој традицији, језичка индивидуализација лика била је неком врстом жанровске обавезе, али су узлети били ретки. Код нас се ти судари различитих идиоматских звукова, то чудо језичког богатства, сусрећу само код три писца: Држића, Стерије и Александра Поповића. И овде није реч, треба ли да нагласимо, о духовитим говорним досеткама, о њиховом срећном и спретном пласирању (што је, на пример, карактеристично за Нушића), већ о разноликости језичког материјала и о разноврсности њиховог коришћења, у првом реду у функцији лика” (Миријана Миоциновић, Предговор, у: Александар Поповић, *Изабране драме*, Нолит, Београд 1987, 21–22).

<sup>15</sup> „Однос Александра Поповића према језичкој грађи претпоставља, пре свега, импозантан пишчев увид у стандардне и супстандардне облике, коришћене у периоду од краја XIX до шездесетих година XX века, као и познавање фолклорних форми културе. Из овако обимног и разноврсног корпуса, Александар Поповић је у посматраним драмама градио свет и карактере својих јунака, као и ситуације у којима се налазе” (Гордана Тодорић, *Људус и логотезис Александра Поповића*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2012, 200).

препознатљивошћу и менталитетско-психолошким нијансама”<sup>16</sup>, спајају се скоро „иконични“ појавни облици књижевно-драматуршког поступка српских аутора с краја 20. века. У тумачењу актуелности, они посежу за друштвено-историјским, социјалним, моралним, културолошким, односно општим цивилизацијским универзалијама, што успоставља непосредну везу с традицијом којој недвосмислено припадају. Другим речима, када Александар Поповић говори о исконском неморалу, идеолошкој заслепљености, искривљеном и лажном патриотизму, недоследној прилагодљивости својих јунака, онда одређена значењско-мисаона паралела мора да се успостави с *Родољупцима* Јована Стерије Поповића. Узимајући у обзир све стилске књижевно-историјске формације, поетичка и жанровска истраживања у протеклом столећу, наравно да није могуће тврдити да је реч о истој врсти литерарног промишљања, или истоветним уметничко-естетским категоријама. Суштински, може се окрити сличан начин тумачења кључних појава у развоју друштва, књижевности и стваралаштва уопште, у покушају разоткривања механизма функционисања једне заједнице којој сви заједно припадамо и у њој егзистирамо.

*МИЦА: Ти си куме, велики човек, прави Србин.*

*СВЕТА: У фишецима је по нека смоква, понека сува шљива, који орах и бадем.*

*МИЦА: Где си само све то нашао, куме, питам се?*

*СВЕТА: На Каленићевој пијаци, ал' на страх. Један бадњак и један фишек за вашу кућу, а други за нашу.*

*МИЦА: Е, баш си ме дирнуо, куме! Потресао си ме из фундамента. Овај ти гест нећу заборавити док сам жива.*

*СВЕТА: Ал' коштало ме све то, кумице.*

*МИЦА: Пара, куме?*

---

<sup>16</sup> Мирослав Мики Радоњић, Нав. дело, 103.

*СВЕТА: Ма не, него живаца, кумице. Онај наш Миленко касапин ми на време сигнализирао да ће ознаши свуда унаоколо стајати у хаусторима с фотографским апаратима и усликавати сваког оног који се дрзне да купи бадњак.*

*МИЦА: Пре четрнаест дана била ја на Каленићевом гувну и јелке су се сасвим слободно продавале. Нагрнуо народ листом.*

*СВЕТА: Јелке, да – али бадњак, не. Свако ко купи бадњак, слику му лепе у црну књигу. И то још, каже, накнадно ће хаузмајстори и улични секретари завиривати по становима да провере има ли неко кога нису усликали да им је промакао с бадњаком, јер кажу: ни један поштен Србин није Србенда. Поштени се одричу бадњака, одричу крсне славе, одричу Светог Саве, одричу Душана Силног, одричу Карађорђа, одричу се ћирилице.*

*МИЦА: Свињетине, куме, је л' и ње треба да се одрекнемо.<sup>17</sup>*

Тематска језгра<sup>18</sup> и мотивски обрасци у Поповићевим драмама, као уосталом и код неколико других писаца, укључујући Виду Огњеновић, о чему ће детаљније бити речи касније, у непосредној су вези с језичком грађом. У односу на функцију језика у комадима најизразитијих представника драме апсурда, кад губи улогу основног средства комуникације и, на специфичан начин одваја се од збивања, тако да оно што јунаци говоре често нема било какву спрегу с тренутном радњом, језик у традиционалној драматургији има вишезначне функције.<sup>19</sup> Осим за уобичајену комуникацију међу ликовима, језик се користи у поступку карактеризације и друштвеног, социјалног, професионалног, културно-образовног статуса лика. Јунаци Александра Поповића најчешће припадају свету градске периферије. Маргиналци, животни губитници, неретко емотивно осакаћени,

---

<sup>17</sup> Александар Поповић, *Мрешћење шарана*, у: *Изабране драме*, прир. Мирјана Миочиновић, Нолит, Београд 1987, 272–273.

<sup>18</sup> „Теме Поповићевих драма и његов списатељски поступак представљали су новост, јер је овај писац увео на сцену гарнитуре маргинализованих лица уз истовремено преиначавање драматуршког модела 'добро писаног' комада” (Радомир Путник, „Замишљеност Александра Поповића”, у: *Из театролошког репозиторијума*, Фестивал „Дани комедије”, Јагодина 1999, 113).

<sup>19</sup> Овде треба приметити да су драме из прве стваралачке фазе А. Поповића нешто ближе поетско-стилским одредницама Јонескове или Бекетове драме апсурда, али да се ипак не могу посматрати као репрезентативан пример ове драмске врсте. Видети: Емануел Жакар, „Композиција и њене технике (Јонеско, Адамов, Бекет)”, у: *Модерна теорија драме*, приредила Мирјана Миочиновић, Нолит, Београд 1981, 471–497.

учаурени у миље занатлијског предграђа. Неконвенционалан, али сочан језички израз, духовит и врцав жаргон и изванредно лексичко богатство производе аутентичан, готово егзотичан говор ликова.<sup>20</sup> Истинска виртуозност и лакоћа поигравања на нивоу правих језичких бравура, али истовремено пародирање и исмевање тековина социјалистичког самоуправљања, најдоследније су спроведни у *Развојном путу Боре инајдера*.

*БОРА: Имате ли ви кадровско одељење, аналитичко одељење, опште одељење, правно одељење, дактилобиро, транспортно одељење, персоналну службу, експедицију, административно одељење, продајно одељење, књиговодствено одељење, пропагандно одељење, рачуноводство, теле-фото службу, складиште репродукционог материјала, магацин потрошног алата, евиденцију, протокол, портирницу, покретни бифе, лабораторију, шпецерај, позамантерију, и све остале пратеће службе?...*

*СВИ: Немамо...*

*БОРА: Имате ли нормирце, другови?...*

*СВИ: Немамо...*

*БОРА: Имате ли поентере, лаборанте, ситкутанте, калкуланте, трабанте, манипуланте, сејзале, лакташе, економе, аналитичаре, аранжере, гелиптере, магационере, труцере, режисере, инкасанте, цинкароше, комисионаре, егзекуторе и натконтролоре?!...*

*СВИ: Немамо...*

*БОРА: Па онда није ни чудо, другови, што задруга крмеља и храмље!...*<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> „Утицај усмене књижевности најочљивији је код Поповића у преузимању кратких говорних форми: пословица, изрека, израза, поређења, понекад у обликовању нових форми по узору на традиционалне. Традиционалне усмене форме су у неразлучивој мешавини са својеврсним 'урбаним фолклором' српске паланке и велеградске периферије. Различитим облицима 'ресемантизације и десемантизације', разним преименовањима и другим језичким играма, остварује се комичан несклад, негују атавистички пориви, који слику света представљају као поприште где владају себичност и глад за 'храном, сексом, новцем, моћи'. Овако виђени свет уграђен је у темеље фарсичног деловања у књижевном драмском уобличењу” (Бранка Јакшић Провчи, *Паралеле и сусретања – Душан Ковачевић и Александар Поповић*, Филозофски факултет, Нови Сад 2012, 33).

<sup>21</sup> Александар Поповић, *Развојни пут Боре инајдера*, у: Нав. дело, 142–143.

Очигледно је да комика проистиче из језичке грађе, односно инвентивног приступа у обликовању аутохтоног и сасвим оригиналног говора ликова, што је једна од особености неких савремених домаћих аутора. Од својеврсног истраживања синтаксе и лексике српског језика кроз књижевно-драматуршки ангажман нису зазирали ни Душан Ковачевић, Љубомир Симовић, Милица Новковић, Вида Огњеновић, као ни Милена Марковић у својој зрелијој стваралачкој фази.

### *Душан Ковачевић*

Драмски опус Душана Ковачевића неизбежан је за сваку, иоле озбиљну анализу наше драматургије. Већ првим текстом *Маратонци трче почасни круг*, наговестио је главне карактеристике и неспорне естетско-уметничке квалитете, који красе његово дело и данас. У тематском смислу, Ковачевић се задржава у оквирима савремених појава и актуелних проблема српског друштва. Специфичан комедиографски сензибилитет, уз метафорички отклон у критичком сагледавању небројених апсурда, парадокса и неправде у идеолошко-политичком сазревању једне заједнице, од социјалистичке догме, преко сурове транзиције до неидеалне и понекад, карикатуралне демократије, стилско одређење пронашао је у гротески. Иако је радња његових комедија најчешће у реалитичком проседеу, онеобичавања ситуација и елементи фантастике такође су заступљени. Али, никако не ради ефекта! Они само додатно наглашавају гротескност и апсурд ликова, њихових односа и комично-драмских сукоба. Зато не делује превише зачудна дуговечност мушких чланова породице Топаловић, Георгина вишегодишња трудноћа, преплитање два међусобно недодирљива света – живих и мртвих, тројица браће близанаца Нос ожењених с три сестре близнакиње, или реинкарнација поп-певача Бобана, који се у новом животу појављује као пас. Критичка оштрица Ковачевићеве гротескне комике усмерена је, између осталог, и ка девијацијама у ментално-психолошком склопу ликова. Његови јунаци су у нераскидивим везама с непосредним окружењем, свим разарајућим патолошким појавама, урушеним системом вредности. „Клиничка слика” такве заједнице није нимало оптимистична, те је трагикомичност Мирка Топаловића, Илије Чворовића, Теје Краја, Николе Коса, Стефана Носа... сасвим извесна и судбински предодређена. Душан



Ковачевић није сувише строг према својим јунацима, иако они нису увек жртве околности или властитих несавладивих страсти и опсесија. Повремено су саучесници, а некад и директни извршиоци тешко оправданих поступака. Међутим, и тада аутор има одређену дозу разумевања и емпатије, што подсећа на однос Бранислава Нушића и смешно-тужних актера *Госпође министарке*, *Народног посланика* или *Сумњивог лица*. С друге стране, Ковачевић врло прецизно дијагностикује и без нежности, уз иронију, пародију, па и сарказам исмева и оштро критикује изопачености друштва. У том смислу, много више се приближава Стерији него Нушићу.

*ИЛИЈА: Ви – зликовци: Ти, твој отац, твој брат, и сви они које смо побили и они који су успели да побегну! Кад сте видели да сам преживео рат и рањавања, онда сте ме затворили, стрпали на робију. Није вам одговарало да сви будемо једнаки, да нема оваки'и' разлика међу људима. Нису ми ране честито зарасле, а ти си се вратио. Пре тебе и' је дошло на хиљаде, а за тобом ће твој брат, па пријатељи, са „поштено зарађеним“ капиталом, да поново градите дворце и замкове, да поново уништавате и газите људе, да поново стварате робље! Мене су затворили због оног у шта су ме терали да верујем, а тебе не затварају због онога зашто смо се борили! Па, мајку вам јебем, шта то значи? Је л' то значи да сам ја цео живот изиграво будалу, да сам се борио прозив својих принципа и убеђења? Је л' то значи да је Илија био једна бесловесна будалетина, да ћу из инвалидски' колица гледати како поново градите капитализам, како поново упрежете људе у јарам! Јесам ја затваран, само зато што сам викô: Живео Стаљин и братска једнакост међу људима?! Јесам зато затваран?! Јесам требô да вичем: живео капитализам?! Стаљин вас је убијô, ал' вас није убио колико је требало! Ја сам држô његову слику пет година, кô икону, и држаћу је поново, кад-тад! Упамти: кад-тад! Нећете успети док је мене, док је мог брата, док је нас још стотину хиљада, ви нећете.... Ви... нећете...<sup>22</sup>*

---

<sup>22</sup> Душан Ковачевић, *Балкански штијун*, у: *Антологија савремене југословенске драме*, прир. Огњен Лакићевић, „Светозар Марковић”, Београд 1984, 461–462.

Једно од централних тематских места у Ковачевићевим комадима јесте породица.<sup>23</sup> Она, наравно, није „основна ћелија друштва”. Свака од њих је „ишчашена” на свој начин. Језиво гротескна фамилија-предузеће Топаловић, емотивно дисхармонична и отуђена породица Крај, бизарно апсурдни, карикатурални, трагикомични чланови породица Радована, браће Нос, Чворовића... Из такве слике и међусобних односа најближих сродника, једног необичног микросвета, јасно се ишчитава порука, чији садржај дефинише дехуманизовани макрокосмос свих егзистенцијалних чинилаца који обликују живот. Као што ниједна стварност није искључиво црно-бела, тако ни њена креативно-уметничка интерпретација у форми ангажоване драме, у најширем значењу, не може бити сасвим чиста на жанровском, стилском или језичком фону. Комплексност и хетерогеност драматуршког стваралаштва Душана Ковачевића једно од својих најбитнијих исходишта имају у умећу откривања апсурдно-комичних и гротескних потенцијала данашњице. Транспоноване те грађе у инвентивне, духовите, потресне, узбудљиве и интелигентне реплике и ситуације, подразумева исконски књижевно-драматуршки таленат, који је у овом случају неупитан и одавно проверен.

### **Љубомир Симовић**

У односу на Поповића и Ковачевића, Симовић по својој основној литерарној вокацији није првенствено драмски писац. Књижевни опус овог аутора богат је и разноводан – роман, есејистика, поезија, драма. Песнички сензибилитет поготово је битан када је реч о његова четири комада.<sup>24</sup> *Хасанагиница* и *Бој на Косову*, и на тематском нивоу, али и по композицији, начину карактеризације ликова, грађењу драмских ситуација, језичком изразу, умногоме корене инспирације и примењени драматуршки поступак проналазе у традицији усмене народне песме, тачније баладе и националног мита. Заправо, прецизније би било рећи да Симовић завидном вештином песника-

---

<sup>23</sup> „Породица као темељ човековог здруживања, извор је подстицаја, ослонац појединачне снаге, одскок у креацију и остварење, полигон необичног деловања, разумевања и трпљења, речју, нуклеус свега активистичког. Али, као и све постојеће, она носи у себи и своје наличје. Друштвено окружење једног затвореног система – кородирајуће је деловало и на ову институцију” (Бранка Јакшић Провчи, Нав. дело, 185).

<sup>24</sup> „Сигурно и неусиљено, *Путујуће позориште Шопаловић* креће се од крајњег реализма ка песничкој визији, и готово не примећујемо тренутак у којем се драмском писцу придружио песник” (Јован Христић, „О драми *Путујуће позориште Шопаловић* Љубомира Симовића”, у: *Есеји о драми*, СКЗ, Београд 2006, 229).

драматичара свременом језику прилагођава баладични стих, његову мелодичност и ритам, а једноставни мотивациски ланац усложњава у комплексну психолошко-емотивну карактеризацију, градећи суптилни мелодрамски оквир *Хасанагинице*. У *Боју на Косову*, трагични усуд једног народа из сфере митоманских легенди, префињеном стилизацијом и ненаметљивом метафоричком контекстуализацијом, преводи у пунокрвни драмски чин. Узимајући у обзир чињеницу о времену настанка драме (крај осамдесетих година прошлог века, почетак буђења шовинистичко-националистичке острашћености на овим просторима), овај књижевно-драмски ангажман добија на значају.

Два Симовићева антологијска дела, *Чудо у „Шаргану“* и *Путујуће позориште Шопаловић*, спадају у ред понајбољих драмских текстова написаних на српском језику. Реч је о остварењима најближим трагикомедији, с бројним примерима укрштања гротеске, фарсе и апсурда, чији крајњи циљ није досезање комичких ефеката. Они свакако постоје, али превасходна интенција аутора јесте да, у драмској форми, проблематизује филозофско-егзистенцијална питања, суштинска за свет данашњице. У *Чуду у „Шаргану“*, затечени у просторно-временском процепу, трагајући за властитим идентитетом, од кога понеко и намерно бежи, јунаци успевају само донекле да спознају бесмисао и апсурдност стварности, или бар онога за шта мисле да је реалност.<sup>25</sup> Вечити губитници, на маргинама историјско-друштвених збивања, али ипак присутни, као пасивни сведоци или они који трпе последице догађаја у чијем креирању нису активно учествовали. Метафорички приказ кафане, њених „дежурних криваца”, мелодраматичних судбина, игром случаја изгубљених љубавника, морално посрнутих политичара, спајају се у фасцинантну слику једног света порушених илузија и константних заблуда.<sup>26</sup> Све је то још више идејно продубљено и тематски прецизно ситуирано у *Путујућем позоришту Шопаловић*. Кроз причу о путујућој позоришној трупи у окупираној Србији за време Другог светског рата и њиховој залудној борби да језик уметности и позоришта превагне над ужасима

---

<sup>25</sup> „Митологија Шарганаца јесте малограђанштина, потрошачки менталитет, статусно место у друштву и и политици. Сваки од ликова у драми везује се за неке од статусних симбола, било да је то брачни статус који обезбеђује благостање и другачије место у друштву, било да је то богаћење на бази гомилања ствари, покућства, прехрамбених производа или је то пак говорница као статусни симбол политичке доминације у друштву” (Јасмина Врбавац, *Жртвовање краља. Мит у драмама Љубомира Симовића*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2005, 68).

<sup>26</sup> Видети: Љиљана Пешикан Љуштановић, „Причање о животу и предање о чудесном излечењу у *Чуду у Шаргану* Љубомира Симовића”, у: *Кад је била кнежева вечера?*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2009, 83–96.

крвопролића, у зачудној сублимацији митског и сурово реалног, Симовић пише вишедимензионалну студију-драму о животу, уметности, патњи, лепоти, освети и праштању.<sup>27</sup>

*ЈЕЛИСАВЕТА: Цабе му говориш! Он, једноставно, нема чуло за стварност!*

*ФИЛИП: Стално ми неко седи на глави са том стварношћу!*

*ЈЕЛИСАВЕТА: Имам утисак да ти од ње употтно бежиш!*

*ФИЛИП: Ја у ту стварност не могу да уђем, и да у њој учествујем, сам! Ја у њу могу да уђем једино са целом својом уметношћу којој припадам!*

*ВАСИЛИЈЕ: Са целом представом, са кулисама, перикама, рефлекторима, практикаблима!*

*ЈЕЛИСАВЕТА: Баш ме занима како би то изгледало!*

*СОФИЈА: Не видим зашто се ругате!*

*ВАСИЛИЈЕ: Глумац је једно у животу, а друго на сцени, и то нико паметан не меша!*

*СОФИЈА: А где је, у ствари, граница између живота и позоришта? Да ли је та граница тамо где је рампа? И да ли та граница уопште постоји?*

*ВАСИЛИЈЕ: А да ли треба да се радујемо, као можда Филип, или да се скаменимо од ужаса, као можда ја, ако те границе нема?*

*СОФИЈА: А шта ако та граница може да постоји једино као избрисана?<sup>28</sup>*

Поред свих универзалних вредности и опште препознатљивих мотива, што је, између осталог, омогућило да ова драма буде један од најпревођенијих, и на светским

---

<sup>27</sup> „Позоришна уметност, која овде репрезентује уметност уопште, није случајно одабрана за испитивање граница, тачке спајања и тачке раздвајања између две реалности, уметничке и историјске. Симовић наменски користи делове драма из различитих периода да би кроз поигравање потцртао несталност ове границе” (Јасмина Врбавац, Нав. дело, 77).

<sup>28</sup> Љубомир Симовић, *Путујуће позориште Шопаловић*, у: *Драме, Дела*, књига друга, СКЗ – БИГЗ – Просвета – Дечје новине, Београд 1991, 409–410.

позорницама најигранијих комада српске драматургије, *Путујуће позориште Шопаловић* садржи и својеврсни каталог менталитетских особености и језичких локализама, својствених популацији и простору југозападне Србије. Они су у функцији поступка карактеризације, што се нарочито може уочити у грађењу врло упечатљивог лика батинаша Дропца. Језива појава, иза које остају крвави трагови, уверљиво је дефинисана говором. Језичка садржина, реченична конструкција и сведени, хладни и огољени израз, дају му готово демонске епитете. Ипак, и Дробац, у сусрету с исконском лепотом, показује другу страну своје, очигледно комплексне, психолошке патологије. Трачак људскости у њему буди искру давно заборављене осећајности и емпатије. При томе, не треба заборавити да је Дробац тек један од мноштва Симовићевих аутентичних драмских ликова.

Иако невелик по квантитету, драматуршки ангажман Љубомира Симовића, својим уметничким квалитетима веома је важна карика у континуираном развоју српске драмске књижевности 20. века.

### ***Слободан Селенић***

Аутор свега три драме: *Косанчићев венац 7*, *Ружење народа у два дела* и *Кнез Павле*, Селенић је вишеструко значајна појава у нашој савременој драматургији. Дубоки траг оставио је као позоришни критичар и теоретичар, антологичар и свестрани писац. Посебно су га занимали бурни историјски догађаји и њихови актери, као и одјек тих дешавања. За ову студију, нарочито је индикативан комад *Ружење народа у два дела*. Смештајући радњу непосредно након завршетка Другог светског рата, у затвор, где се сучељавају судбине ликова различитих идеолошких уверења, нивоа образовања, социјалног и друштвеног статуса, ментално-психолошког склопа, уз повремена просторно-временска измештања, у канцеларију Интелиценс сервиса у Каиру током ратних година, као и у непосредно окружење Милоша Обреновића у Крагујевцу око 1817, Селенић оживљава причу о вишевековним заблудама, крвавим поделама и политичким манипулацијама, трагичном усуду српског народа и неумитним последицама. У клаустрофобичној атмосфери простора ограниченог ћелијским решеткама, интимна драма

сваког појединца добија на интензитету.<sup>29</sup> Када се томе додају стални, међусобни сукоби условљени непомирљивим антагонизмом на нивоу политичко-идеолошких ставова, онда драмска ситуација ниједног момента не губи на динамици и напетости. Карактерна вишедимензионалност Селенићевих јунака, наглашена особеностима њиховог говора, у складу с географским пореклом и социјалним статусом, доноси пластичне и живе ликове.

*СЛАВОЉУБ: Народ, Стеване, није трамвај у који се улази по жељи. Хтели ви то или не – и ви сте тај народ. Охоло је и нетачно то што говорите. Тај наш народ је, истини за вољу, разјарен и нахушкан, ослободио у овом рату нечувену братоубилачку енергију, али и патриотизам, Стеване, и издржљивост. Ваш бес на народ је површан и снобовски. Па тај народ који толико грдите је, ипак, за само стотинак година, из потпуног азијског мрака успео да уђе у Европу...*

*СТЕВАН: Опростите, о Европи не може бити говора. Овај наш народ, ваш и мој, Славољубе, овај диваљ, турски, народ само је географски у Европи. Спреман на свако понижење, а онда бахат, крвожедан, чим осети мало власти. Власт – на то и јесте у српској представи право да комшији набијеш колац у дупе! Без разлога! Тек да се види ко је власт. Погледајте војводу! Побише све писмене у Топлици! Африканер! Погледајте Чапајева! Одсеца уши, пљачка, хапси недужне мужеве да би им објавивао жене, и на крају буде ухапшен зато што је пијан псовао матер руководству. Видите ли како су он и војвода слични? Не само што су из суседних села! И шта се онда бунимо? Четнички и партизански дивљаци су нешто што нам следује.<sup>30</sup>*

---

<sup>29</sup> „У 'затворској драми' *Ружење народа у два дела* представници разних струја, од оних победничких, партизанских, до четничких, поражених, и најсуровији ликови имају или своју катарзу или бар своје разлоге. Поједини ликови су прави примери 'негативних јунака' по Николи Милошевићу, који комплексном уметничком обрадом постају оправдани у готово сваком свом чак и најнегативнијем поступку и тиме у ствари престају да буду негативни јунаци” (Јован Ђирилов, „*Ружење народа у три драме*”, у: Слободан Селенић, *Драме*, БИГЗ, Београд, 1990, 439).

<sup>30</sup> Слободан Селенић, *Ружење народа у два дела*, у: *Драме*, Просвета, Београд 2003, 137–138.

Узроци раслојавања унутар етничког корпуса, према Селенићу, крију се у бројним историјским чиниоцима, који су само појачани екстремним условима у времену буна, револуција и ратова. Они су последица недовољно изграђене свести о елементарним вредностима друштва, извитопереног схватања патриотизма, исконској потреби владајуће елите да задржи власт по сваку цену, одсуству рационалне политичке свести о положају и потребама заједнице, али и многим другим, приземнијим и једноставнијим питањима голе егзистенције и опстанка. Колико дубоко сежу корени раздора и заблуда, сведочи и једна од најузбудљивијих сцена драме, у којој партизански официр Уча, призивајући сени јунака из митских сфера граничних области српске историје и параисторије, заједно са затвореницима почиње да декламује стихове из епске песме „Почетак буне на дахије”. Апсурдно, чак гротескно делује занос идеолошких противника, док на овај начин, уз пренаглашени патос пијанства, исказује привид националног јединства. Ова лажна слика нагло пробуђеног поноса и достојанства, биће карактеристичан мотив и неких других домаћих драмских дела, укључујући и *Је ли било кнежевe вечере?* Виде Огњеновић.

### **Велимир Лукић**

Иако би се одређена књижевно-драматуршка паралела могла повући између комада Јована Христића и Велимира Лукића, ипак је реч о два различита поимања ове области литературе.<sup>31</sup> Док Христић инспирацију тражи у реалној историји и познатим митским причама, те луцидном, дискретном актуелизацијом ствара апокрифно-филозофско-агзистенцијалистичке драме, дотле Лукићев идејно-тематски основ почива на фикцији, псеудомиту<sup>32</sup>. Резултат таквог драматуршког поступка јесу, условно речено, фарсе с израженим политичким контекстом. Раније је већ истакнуто, да је жанровско одређење савремене драме релативна категорија. Слично је и с делима Велимира Лукића. *Дуги живот краља Освалда је трагикомична фарса у три чина, Бертове кочије или Сибила су*

---

<sup>31</sup> „Христић претвара мит у гротеску да би у драмској форми филозофирао о битним питањима нашег времена. Велимир Лукић измишља митске амбијенте да би помоћу њих остварио своје, пре свега политичке фарсе. Начин драмског говора им је сличан, дубина интересовања за стварност и човека – различита. Ако је Христић филозоф, Лукић је сатиричар. И један и други користе стварну или измишљену, туђу прошлост да би говорили о савремености, али Христић с намером да коначно прикаже као ефемерно, а Лукић у жељи да приказујући ефемерност укаже на њену вечитост” (Слободан Селенић, „Савремена српска драма”, у: *Антологија савремене српске драме*, XLVII).

<sup>32</sup> Једино у драмама *Окамењено море* и *И смрт долази на Лемно*, Лукић посеже за грчким митовима о Ифигенији и Филоктету.

*фарса у два чина, а Афера недужне Анабеле је фарса у осам слика.* Ако фарсу тумачимо у изворном смислу, као комад у коме нема дубље психолошке подлоге, преовладавају сирова комика, грубе шале, уз пуно брзих и неочекиваних промена ситуација, тешко ћемо тако моћи окарактерисати Лукићев драмски опус. И овде је реч о аутору завидног песничког сензибилитета, што се осећа у композицији и језику. Поједини монолошки пасажии су изразито поетични, као песма у прози, радња је успорена, у назнакама су и елементи фрагментарне драматургије. То, свакако, нису одлике фарсе. Тачније би их било означити као ироничне драме с апсурдним и фарсичним елементима. Готово по правилу, у средишту радње су ликови без емоције и саосећања, апсолутистички владари и њихови одани, сурови, бескрупулозни поданици. Простор и време нису дефинисани, а повремено се пробијају и анахронизми, што уз промишљене алузије и аналогije, упућује на универзалност историјских, друштвених и, уопште, цивилизацијских процеса. Механизам функционисања тоталитарног режима свакако је централна тема, али Лукић пажњу посвећује и специфично изграђеним јунацима, запањујуће безосећајним, а њихови међусобни односи и карактери свесно су поједностављени. И у сусрету са смрћу, они не показују било какве емоције или запитаност над сопственом судбином. Тиме се наглашава обесмишљеност људске егзистенције, једна апокалиптична визија света без основних моралних норми и елементарне савести. Песимизам као главно осећање није својствен само овом аутору, јер су седамдесете, па и осамдесете године 20. века, након оптимистичког послератног заноса, брзо заменили реалнији погледи на савремену цивилизацију, њене противречности, неправде, стварну човекову природу. Трагични исход Лукићевих драма није последица усуда, већ погубног утицаја политике и идеологије, које уз историјски контекст, обележен ратовима и глобалним уништавањем, чине кржаве кулисе његових ироничних комада. Манипулација постаје врхунско средство владавине.

*ГЕНЕРАЛ ЖЕРАР: Господо, седите. Неће говорити краљица, већ ја. Морам да вам објасним зашто смо се, први пут од оснивања овог савета, састали. Натерала нас је неизбежна, катастрофална ситуација у којој се нашао наш град. Заправо, та ситуација и није толико неизбежна, уколико ми будемо сагледали њену праву страну. Ево, шта је у питању: тврди се да је краљ мртав, чињеница је да постоји*



леш. Али такође је и чињеница да постоји и нетакнута краљевска униформа и ознаке власти и краљевства, и да је та униформа са ознакама баш сада у престоној дворани, где прима акредитивна писма страних амбасадора. Значи, с једне стране, краљ је мртав јер постоји један леш, а, с друге стране, постоји краљева униформа која одлично обавља све краљевске функције. То би било лако решив проблем да се није појавила једна незгода. Ухватили смо убицу краљевог, а ситуацију из два разлога: ако осудимо Доминика, значи признајемо да нема краља, а ако га не осудимо, значи дозвољавамо убиство краља. Затим, краљ у ствари постоји, о чему најбоље сведочи предаја акредитивних писама која се баш сада обавља, и даље, иако постоји леш, краљ није убијен, јер се све његове функције беспрекорно обављају. Но ипак, постоји Доминик и с њим треба нешто учинити. Зато предлажем веома опишну дискусију о овом проблему и молим поштоване еминентне чланове савета да дају свој драгоцен допринос овој нашој судбоносној дискусији.<sup>33</sup>

Још је критички ангажованији, метафорички убојитији и драмски потентнији комад *Бертове кочије или Сибила*. У овој драми, Свен, филозоф и алхемичар, оживљава лутке, желећи да створи идеалну заједницу унутар Дворца. Али, како његове марионете упознају живот, емоције и амбиције, тако се идеја о савршеном друштву руши као кула од карата, а сурови обрачуни отварају питања о смислу постојања.

За потпуно разумевање Лукићевих дела, неопходно је познавати шири друштвени контекст. Почетак шездесетих година обележава и појава ширег круга домаћих уметника, нарочито у кинематографији и књижевности, који бескомпромисно и критички сагледавају стварност и тековине социјалистичког система у ондашњој земљи. То је резултирало остварењима Александра Петровића, Живојина Павловића, Миће Поповића, Желимира Жилника, Душана Макавејева<sup>34</sup>, Драгослава Михаиловића, Слободана Селенића, Антонија Исаковића, Видосава Стевановића, која су директно, најчешће без „стилских” прикривања, или алузивно-аналогичких дистанци, указивала на аномалије,

<sup>33</sup> Велимир Лукић, *Дуги живот краља Освалда*, у: *Изабране драме*, прир. Владимир Стаменковић, Нолит, Београд 1987, 86–87.

<sup>34</sup> Видети: Богдан Тирнанић, *Црни талас*, Филмски центар Србије, Београд 2008.

неправде, моралну извитопереност појединих руководиоца у власти, као и многобројне друге патолошке појаве у развоју југословенског социјализма. За разлику од представника изворног *црног таласа*, неколико уметника, па и Велимир Лукић, „камуфлира” свој друштвени ангажман, стварајући фиктивни свет утемељен на постојећим, или за ту прилику створеним легендама и митовима, „заогрнувши“ јунаке у метафорички плашт универзалних људских слабости, чиме избегавају пословичну површност цензуре. Пажљивијем читаоцу или гледаоцу сценских упризорења Лукићевих драма, то није промакло. Међутим, не треба ни прецењивати актуелност ових комада у смислу настојања да по сваку цену буду у непосредном дослуху са савременошћу. Њихова књижевна, естетска и најшира уметничка вредност садржане су у несумњивом драматуршком умећу, лепоти језика, необичности карактера и ситуација и стилско-жанровским поигравањима. Чињеница да Лукић није имао много истинских следбеника у специфичној литерарној авантури откривања и драмског уобличавања псеудомитолошких светова, не угрожава његово значајно место у историји српске драме 20. века.

### ***Борислав Пекић***

Изненађује податак да у нашој књижевној историји, теорији и театрологији до сада није било праве валоризације драма Борислава Пекића. Без обзира на то што је у питању двадесет седам текстова, што је реч о аутору грандиозног литерарног прозног опуса, креативној и интелектуалној величини у вишевековном постојању српске књижевности, Пекићеве комади у приличној мери остали су скрајнути. Могући разлог за ове зачудне појаве јесте и неуобичајени однос према сопственом драмском стваралаштву. Пекић је, наиме, у писању драма проналазио неку врсту терапије и одушка које, очигледно, у романима, есејима и мемоарској прози није пронашао.<sup>35</sup> Упркос томе, неколико остварења има антологијску вредност, а *Генерали или Сродство по оружју*, *Како забављати господина Мартина*, *Five o'clock tea (Чај у нет)* или  $X + Y = 0$ , могу се означити као Пекићеве драматуршки врхунци. У жанровском погледу своје комаде дефинисао је као фарсе или комедије. Али, као што смо претходно утврдили и код неколико других писаца, и овде је жанровско одређење својеврсна „игра скривалице“. Треба узети у обзир

<sup>35</sup> Видети: Борислав Пекић, „Позориште као соба за разбијање стакла”, у: *На лудом, белом камени*, Одабрана дела, књ. 10, Партизанска књига, Београд 1984.

Пекићеву изразиту склоност ка иронији, и на тај начин тумачити и драмска дела, која у тематској основи најчешће имају трагичне обресе и околности. Ствари се додатно компликују када се у згуснуто књижевно-драматуршко ткиво умреже парадокс, апсурд, сатира, гротеска и црни хумор, тако својствени Пекићевој поетици и литерарном сензибилитету. Стилско-жанровска разуђеност, богат и упечатљив језички израз, уводни коментари и „упутства редитељу”, аутопоетичке дигресије и акценат на идејно-мисаоном аспекту, само су нека од обележја његових драма. Тематско-мотивска језгра врло су разнолика и разграната, али проблем идентитета једна је од доминанти. Већина јунака је у сталној потрази за властитим идентитетом у, неретко, апсурдној или парадоксалној атмосфери и крајње необичном амбијенту. Када се томе придода мотив борбе против неправедно успостављеног система и сложен, вишедимензионални однос уметности и стварности, добија се тематски оквир *фарсе са играњем, певањем и пуцањем*, чији само на први поглед, невини наслов *Како забављати господина Мартина*, већ у почетној напомени писца: „Не зна се ни где се догађа, ни када се догађа, али би добро било да се не догађа”<sup>36</sup>, открива снажан иронијски отклон и онеспокојавајуће упозорење. Прича је једноставна – госпођа Мартин, у жељи да забави мужа, бизнисмена господина Мартина, који у себи спутава неостварену жељу из младости, за каријером сликара и животом уметника, ангажује двоје забављача, чији је задатак да снове господина Мартина, у игри имагинације, бар накратко учине максимално стварном и реалном. Међутим, маштовита игра замене идентитета све више добија драматичне обрте и завршава се трагично, откривајући злочиначку страну личности господина Мартина и сурову моћ обмане и манипулације.

*ЗАБАВЉАЧ: Али то је нерегуларно, господине, ви немате право да се уплићете и мењате ток, то је нерегуларно!*

*Г. МАРТИН: (Ледено.) За оног који држи моћ, власт, пиштољ, нема ништа нерегуларно. Мичи се од грамофона. (Гаси га.) Стани уза зид. И ти дрољо! Уза зид кад кажем!*

---

<sup>36</sup> Борислав Пекић, *Како забављати господина Мартина*, у: *Изабране драме*, избор и поговор Лидија Мустеданагић, Соларис, Нови Сад 2007, 183.

*ЗАБАВЉАЧИЦА: (Стаје уза зид.) Знам да је то све игра, али ипак склоните тај пиштољ! Може случајно и опалити...*

*Г. МАРТИН: О, опалио је он већ једном. Из њега сам, наиме, убио таста. Као што је овај дрипац Макс исправно наслутио, то сам закамуфлирао срчаном ударом...*

*ЗАБАВЉАЧ: (Кисело се смеје.) Та 'ајте, како се рупа од метка може закамуфлирати?!*

*Г. МАРТИН: Струготином, наивчино, струготином! Ко моћ има, све може! И срце струготином да вам напуни, па да не осетите!...<sup>37</sup>*

*Генерали или Сродство по оружју* доносе још апсурднију ситуацију. Пензионисани генерал Ђорђије Његован и Рајнер Марија Сигфрид фон Блауринг, немачки пуковник, у окупираном Београду 1944, воде свој рат за столом. Окружени географским картама, мењајући улоге и зарађене стране, они стварају сопствени имагинарни свет утемељен на отелотворењу законитости војне доктрине, стратегије и тактике. Двојица салонских ратника, у суштини су маргиналци и губитници. Његован је у оба светска рата, на самим почецима, бивао заробљен, и није провео ни дана у борби, док је Блауринг задужен за инспекцију логистичких јединица за исхрану војске. Стога је њихова истинска потреба да учествују у историјским биткама и активно утичу на коначни исход још више гротескна.

У поређењу са већином српских аутора, драмски комади Борислава Пекића, осетно мање обилују „локализмима”, као менталитетско-психолошким карактеристикама ликова везаних за наш простор, алузијама и асоцијацијама на појаве из домаће „политичко-идеолошке кухиње”, и уопште, заступљеније су универзалне категорије својствене општим цивилизацијским и људским феноменима. Раскош и префињеност Пекићевог језика, преточени у жанровски разноврсне драме, поменута ширина тема и мотива, филигрански прецизно грађење драмских ситуација и неочекиваних обрта, више су него довољан разлог за адекватнији и озбиљнији приступ у вредновању његових фарси, комедија и фантазмагорија.

---

<sup>37</sup> Борислав Пекић, Нав. дело, 250–251.

### *Добривоје Илић*

По обиму свог драмског стваралаштва, Илић није ни близу Пекићу, А. Поповићу или Д. Ковачевићу, али је за тему овог рада значајан, пре свега, због комада *Јоаким*.<sup>38</sup> Радња је смештена у Крагујевац, средином 19. века. Ликови су стварне, историјске личности, а целокупни амбијент, догађаји и ситуације у великој мери аутентични. Драмска форма, начин обраде теме, стилске карактеристике, архаични језички израз и композиција дефинишу *Јоакима* као пример традиционалног драматуршког поступка. То, између осталог, значи да је прича чврста и у потпуности развијена, успостављене су узрочно-последичне везе у грађењу ситуација, а ликови су у карактеризацији јасно психолошко-менталитетски изнијансирани. Професионални ангажман Јоакима Вујића и креативна енергија коју је уложио у темеље српског позоришта, инспиративни су из више разлога. Страст и посвећеност театру с једне, и комплексан однос с влашћу и Милошем Обреновићем с друге стране, у сложеним политичким околностима оновремене Србије, покушаји културног просвећења у многим друштвеним сферама недовољно развијене средине, чине Вујића модерном верзијом Дон Кихота. Добривоје Илић се не задржава само на драмској реконструкцији узбудљиве судбине Јоакима Вујића, већ с нарочитом пажњом проблематизује питање прожимања и суживота уметника и властодржаца, моделе владавине и манипулације, али и сталну потребу појединаца за слободом изражавања и упражњавања елементарних људских права.

*ЈОАКИМ: Отче мој, Господару, немој се на мене жестити и милости своје мени ускратити. Ја знам да си ти праведан и човек са свим обдаренијима господина бога дарован, јер народ овај от ропства избави... Отац мој, театар је једино полезно место где се човек играти може и срамоту заборавити... Немој мене згазити, Господару, отче мој! Немој мене згазити! Ја сам потребан народу овом за театра чинити му. Стопало твоје целивати ћу. Прах са њега својим уснама скидати ћу... Не веруј речима које људи исказују, јербо су речи превртљиве. Не*

---

<sup>38</sup> Чињеница да Вида Огњеновић у комаду *Како засмејати господара*, такође као протагонисту има Јоакима Вујића није најбитнији разлог за осврт на драму *Јоаким*. Много значајније је приметити одлике примењеног књижевно-драматуршког поступка и односа према историјским околностима, те дискретну актуелизацију у духу времена, друштвено-историјских прилика и поетичких особености двоје аутора.

*веруј очима свијм што виде, јербо је све то дим и облак. Веруј делима спрам тебе учињеним, јербо је то једини знак немилости и милости. Јест! Јоакиме от Вуичу! Директор Књажевско-сербског театра! О, каква је милост указана једном малом човеку, списатељу, који роду својему за ползу служити битије своје даје...*<sup>39</sup>

Драме чији су протагонисти историјске личности, обично захтевају висок ниво стилизације, ако почивају на амбицији да понесу епитете уметничког дела, а не само документарне хронике. Аутор је овде пред изазовом да уклопи елементе стварних догађаја и њихових учесника, уз подразумевано поштовање чињеница, у ширу књижевно-драмску слику која нуди тумачења и перцепцију с респектабилном временском, али и очекиваном стваралачком дистанцом. Донекле је другачије када је реч о класичном историјском комаду<sup>40</sup>, али у случају Добривоја Илића, а нешто касније ћемо видети и у делима Виде Огњеновић, погрешно би било *Јоакима* односно *Је ли било кнежевине вечере?*, *Како засмејати господара* или *Милеву Ајништајн*, сврстати у овај жанр. Оба аутора својим делима дају благу дозу мелодраматичности, оживљавајући интимну, емотивну страну јунака, која их удаљава од историјских личности и отелотворује у драмске ликове. Поред тога, слободна интерпретација догађаја из прошлости, имагинативна надградња и контекстуализација још више одвајају ова остварења од жанра историјске драме. Фокусиране су појединачне судбине, породични односи, наизглед мале приче у вртлогу преломних и драматичних друштвених дешавања. Постоји и иронични отклон у односу на општепознате чињенице, а језички израз прилагођен је основним интенцијама писца, чиме значењски ниво дела долази још више до изражаја. Претходно уочене одлике сврставају *Јоакима* у ред важних остварења српске драмске књижевности.

---

<sup>39</sup> Добривоје Илић, *Јоаким*, у: *Савремена драма*, друга књига, прир. Владимир Стаменковић, Нолит, Београд 1987, 46.

<sup>40</sup> „Историјска драма била би она драма која узима причу о догађајима и личностима из прошлости, непосредно из историографије или већ интерпретирану и измењену у националним легендама или општим митовима, па онда путем обраде, засноване на извесној националној, политичкој или друштвеној идеји, тој причи даје облик осмишљеног драмског заплета и тиме појединачно претаче у опште, историографско у историјско и поетско” (Марта Фрајнд, *Историја у драми, драма у историји*, Прометеј – Стеријино позорје, Нови Сад – Институт за књижевност и уметност, Београд 1996, 65).

### *Милица Новковић*

Међу неколико драма које за тему имају сеоски живот, вероватно је најупечатљивија и најефектнија *Камен за под главу* Милице Новковић. Традиционално поимање животних законитости, затвореност средине, посебан однос према окружењу, земљи и природи, опора, рустична атмосфера бесперспективности и узалудност очекивања неких бољих времена, карактеришу овај специфичан драмски жанр. *Камен за под главу* није изузетак, али садржи особености које га издвајају од сличних остварења. Новковићева врло умешно преплиће комичне и трагичне елементе, духовито сучељава свет живих и мртвих, у спретним и уверљивим „крокијима” карактерише ликове, дијалог је огољен, сведен, али обилује једноставном мудрошћу логике припростог сељака. Патријархални морал и давно успостављени породични односи нису дати у форми канонских образаца, а недодирљивост ауторитета постаје упитна.<sup>41</sup>

*СИМАНА: Закаменио ти се кљун дабогда, што ми доака. Опет ми орао пиле однео! Настанио ми се изедна и не да ми бела бога. Не могу пиле пред кућом да видим од њега. Целу пролећ се акам око њ' и не могу да и сачувам. А не могу! Затреше ми се кокошке. Не знам како сте то чељад? Ни за шта не марите. Нико бре, ни да и вабне. Шта ви је то тешко? Здравко би пустио да га однесе на његове очи. Новак, ако би се насмејао, то је све, а Крсман ни видео не би. Не вреди ми гледат ни у једнога, но да нађем негде пушку па да га ја сачекам.*

*ВУЧКО: Ајде доста! Не би било веће штете.*

*СИМАНА: А и ти, чико, поваздан седиш у кући, премешташ се са столице на столицу. Шта би ти фалило да седнеш пред кућу и причуваш и мало.*

*ВУЧКО: Е, да ти ја чувам пилиће! Па ја не могу о себи да водим посла, душа ми је у носу, само чекам дан када ће да ми испане.*

*СИМАНА: Па од кад је то тебе душа у носу?*

---

<sup>41</sup> „Наиме, то је мит о деградацији, о покољењима горим од родитеља” (Вељко Радовић, „Прозват универзалности”, у: *Драма као нотни систем*, Стеријино позорје, Нови Сад 1994, 107).

*ВУЧКО: Па поодавно...О, Симана, ако нешто знаш немо да ме вређаш.*<sup>42</sup>

Интересантан је поступак драматуршке дедукције, током кога ауторка креће од општих, типских ситуација и уобичајених представа о житељима изолованих, сеоских заједница, и постиже убедљиву аутентичност и суптилне психолошко-менталитетске црте ликова. Оригиналан језик с дијалекатским посебностима, доприноси обликовању нарочите атмосфере комада и потпунијој карактеризацији. Сличан поступак може се уочити и у појединим драмама Деане Лесковар, Јована Радуловића, Виде Огњеновић, а врло успешно је спроведен и у *Одумирању* Душана Спасојевића, представнику најмлађе генерације српских драмских писаца. Код свих аутора који се у једном или више комада баве темама из сеоског живота, уочава се одступање од жанровских конвенција, што тим делима обезбеђује самосвојност и неспорни ауторски печат.

### ***Небојша Ромчевић***

*Каролина Нојбер* Небојше Ромчевића написана је у последњим годинама 20. века, када се у српском друштву вртоглавом брзином смењују драматични политички, социјални и економски догађаји, као последица немогућности прилагођавања глобалним променама у свету након пада Берлинског зида, распада земље и другачијој прерасподели моћи и промењеним геостратегијским интересима великих сила. Трауматично искуство деведесетих година претходног столећа оставило је дубоког трага и у нашој уметности, поготово у књижевности, кинематографији и позоришту. То је период експлозије шунда и кича, потпомогнут развојем медијске сфере и општих идеолошко-политичких околности. Својеврсни отпор целокупном урушавању система вредности и естрадизацији културе, углавном се сводио на два нивоа промишљања. За нас је битан онај у области драмске књижевности. Први је био ескапистички отклон, готово добровољни изгон из сурове стварности и тражење инспирације у појавама и феноменима без много додирних тачака са сивилом актуелности. Понекад је тај отклон толико изражен да су драмски комади бивали тематски, идејно, стилски и значењски анахрони, незанимљиви и безвредни. На

---

<sup>42</sup> Милица Новковић, *Камен за под главу*, у: *Савремена драма*, књига друга, прир. Владимир Стаменковић, Нолит, Београд 1987, 154.



другој страни, значајан број аутора својим делима дају снажан критички, друштвени ангажман, што нажалост, за резултат има и остварења проблематичних естетских домета, која на баналан начин кореспондирају са свакодневицом, без неопходне уметничке дистанце. Поменуте стваралачке замке успешно су избегнуте у ретким случајевима креативног балансирања између ова два промишљања, дакле проналажењу тема с универзалним вредностима, које имају своје место у савременом тренутку и доприносе бољем разумевању и критичкој перцепцији наше стварности. *Каролина Нојбер* јесте њихов репрезентативан пример. Полазећи од узбудљиве животне приче о немачкој глумици која је половином 18. века започела борбу за другачију, едукативнију, племенитију и ангажованију позоришну уметност<sup>43</sup>, Ромчевић проговара о вишемиленијумским дилемама о улози уметности, потреби да човек, осим задовољења основних егзистенцијалних потреба, оплемени и духовну сферу свог бивствовања. Каролина Нојбер води унапред изгубљену битку против примитивизма, бесмислене и јефтине забаве, подилажења извитопереном укусу неуге публике, жртвујући при томе своје најближе, себе, и на крају, сопствене идеале. Илузија да уметност, односно позориште може променити стварност, да свет снова, маште и имагинације има моћ да измени суморну слику света, остаје само утопија.<sup>44</sup>

*КАРОЛИНА: Зашто сте такви? Зашто сте тако окрутни? Шта сам вам учинила? За шта ми се светите? Да бих се вама допала, седам дана пробам један једини покрет руке. А ви? Мрзите ме и ловите ми грешке. Ликујете када се саплетем на сцени, радујете се када заборавим текст. Вежбате памет смишљајући где сам ја погрешила. Свако од вас расправља о позоришту, али када позориште расправља о вама, ви се вређате. Ја нисам ваш непријатељ. Ја сам*

---

<sup>43</sup> „Ови штуди, енциклопедијски подаци послужили су Небојши Ромчевићу само као инспирација за писање једне озбиљне домаће драме која се у жанровском смислу приближава великој трагедији” (Александра Јовићевић, „Универзитетски умови”, у: Небојша Ромчевић, *Каролина Нојбер и друге драме*, Институт за позориште, филм и телевизију Факултета драмских уметности, Београд – Град театар Будва, Београд 1998, IV).

<sup>44</sup> „А најдрагоценије у драми је то што се о најромантичнијем од свих романтичарских снова, о сну да ће уметност преобразити стварност, говори без имало патетике, као о борби човека коме се, док је уплетен у јавне послове, иза леђа прикрадају праве несреће – усамљеност, старост и смрт” (Владимир Стаменковић, „Драма идеалисте”, у: *Крај утопије и позориште*, Откровење – Стеријино позорје, Београд – Нови Сад 2000, 163–164).

*желела да вам помогнем. Ви сте и моја деца, и моја породица, и мој идеал. Зар су ваш смех и ваше сузе вредније од мог живота? А данас сте дошли да ме сахраните.*

*(Звиждуци.)*

*Хоћете лаж, хоћете лаку забаву? Е, па Каролина Нојбер вам је неће дати! Ја се вама нећу удварати! Зла, примитивна руљо! Не треба мени ваша љубав! Баш ме брига за ваше аплаузе. Пљујем на ваше лажне сузе! Пљујем ја на позориште коме сте ви публика! И проклињем вас!<sup>45</sup>*

*Каролина Нојбер* је „тотална и вишезначна драмска алегорија о међусобним суочавањима, преплитањима и искушавањима позоришног механизма и друштвеног контекста”<sup>46</sup>, у драматуршкој белешци примећује Светислав Јованов. Ово прецизно запажање о стилско-тематском нивоу комада, драгоцено је и због откривања једне од доминантних интенција аутора из тог периода. Наиме, поред Ромчевића, још је неколико писаца пажњу усмеравало на сложен однос између позоришне уметности и читавог система друштвених појава, које су се инфилтрирале у све поре живота једне заједнице, и дословно контаминирале целокупан амбијент и подриле темељне културне и општецивилизацијске вредности и норме.

### ***Биљана Србљановић***

Туробне деведесете године прошлог века, време ратова, санкција и потпуне изолације, потом и немилосрдан период транзиције у првој деценији 21. столећа, помало су парадоксално донеле ренесансу домаће драматургије. Јавља се читав низ писаца млађе и средње-млађе генерације, чији су текстови проналазили, истина трновит, пут до читалаца али и сценске реализације. Почетак новог миленијума обележен је „процесом иницијације” Милене Марковић, Угљеше Шајтинца, Милене Богавац, Филипа Вујошевића, Душана Спасојевића, Маје Пелевић... Продор генерације аутора „новог

<sup>45</sup> Небојша Ромчевић, *Каролина Нојбер*, у: *Историја и илузија*, Антологија најновије српске драме (1995–2005), прир. Весна Језеркић и Светислав Јованов, Стеријино позорје, Нови Сад 2007, 177.

<sup>46</sup> Светислав Јованов, „Белешка о драми” у: *Нав. дело*, 147.

таласа” српске драматургије започео је *Београдском трилогијом* Биљане Србљановић. Већ својим првим текстом наговестила је тематску преокупацију, коју ће неговати све до новијих драма<sup>47</sup>, *Барбело* и *Није смрт бицикло да ти га украду*, нешто другачијих поетичких, стилских и идејно-мотивских обележја. У раној стваралачкој фази, њени комади су дубоко укоренењени у актуелну стварност и баве се комплексним питањима у вези с положајем појединца у свету презасићеном квазиполитичким и лажним друштвеним идеалима. Јунаци *Београдске трилогије* су млади људи, емигранти или, тачније, апатриди, бегунци из незнађа. Отуђеност и страх од неизвесне београдске сутрашњице, они преносе и у тренутне просторе избеглиштва — Праг, Лос Анђелес и Сиднеј. Али, упркос физичком измештању, остају у трајној вези с градом свог детињства. Носталгија, меланхолија, песимизам и неприпадање новој средини, осећања су која обликују тескобну атмосферу. Урбани београдски жаргон, иронија, сарказам, црни хумор, само су неки од елемената ауторкиног језичког израза, искоришћених у поступку карактеризације и наглашавању поменуте специфичне атмосфере.

*ДУЛЕ: Не могу ја да се напијем, Милоше. Од како сам дошао овде, од како сам допутовао, од оне прве ноћи, када сам лежао будан у хотелу, када сам гледао у цеви радијатора, у бубашвабе које иду правилним редом, у колони, склањајући се да пропусте једна другу, од како сам их бројао и њих и овце и стада кенгура, не бих ли барем мало одспавао, од тада ја више никада не могу да се напијем, Милоше. Једноставно, није ми ништа. Никакве сензације, никаква емоција, ништа...*

*(Каћа излази из купатила. Стоји иза леђа обојици. Дуле наставља.)*

*ДУЛЕ: А знаш ли зашто? Зато што сам се тада, те ноћи, у том шугавом хотелу, док је моја жена мирно спавала поред мене, омамљена дугим летом и џет легом,*

---

<sup>47</sup> „У *Београдској трилогији*, дакле, ауторка не испољава склоност ка формалном експериментисању, не оспорава миметски карактер драме, већ и даље заступа гледиште да је задатак драмске књижевности да непосредно предочава чињенице о конкретним људима и стварним догађајима. Истина, и сензибилитет јунака и језик којим они говоре изразито је актуелан, но ни то није оно што је пресудно. Ту драму чини модерном нешто сасвим друго: интензитет временског доживљавања садашњости, драматично наглашавање тренутка у којем живимо, појачана свест о савремености” (Владимир Стаменковић, „Појачана свест о савремености”, у: Биљана Србљановић, *Пад*, Откровење, Београд 2000, 275–276).

*зато што сам се уср'о од страха. Страх од онога што ме чека. Од живота далеко од куће. Од живота с мојом женом. Од живота, Милоше.*<sup>48</sup>

Прича смештена у четири сцене током новогодишње ноћи, празника који је парадигма породичног окупљања и спокоја, симболично се окончава у стану усамљене, трудне београдске девојке. Завршна слика, као неминован и хладно логичан крај узалудног бекства од стварности, али и од себе самог и суштине свога бића, доноси бесмислену смрт. Илузија да постоји неки бољи и праведнији свет трагично се урушава, не у судбинској предодређености, већ у обичној игри случаја. Песимистички, али у ширем друштвеном контексту, можда и реалан доживљај живота и демистификација породице и њене обједињујуће функције и заштитничке улоге – јесу теме већине драма Биљане Србљановић, као и других писаца њене генерације, а Милене Марковић пре свих.

### ***Милене Марковић***

Песнички сензибилитет ове ауторке нарочито је дошао до изражаја у комадима насталим у претходних десетак година: *Брод за лутке*, *Шума блиста* и *Наход Симеон*. Индикативно је да је распад традиционалних породичних односа, на тематско-мотивском плану, заједнички именоватељ за сва три текста, док су у жанру, стилским одликама, примењеној књижевно-драматуршкој техници, идејном и значењском нивоу, увелико различити. Пажњу ћемо задржати на *Находу Симеону*. Необична драматуршка структура, која је реализована кроз преиспитивање књижевне традиције<sup>49</sup> и инвентивно, духовито поигравање с поетско-стилским конвенцијама античке трагедије, прикривени, дискретно уочљив иронични третман архетипских представа о неумитности људске судбине, упечатљив, неконвенционалан, на моменте лирски интониран језички израз, производе драмски текст осебујне експресивности и приближавају га, условно речено, поетској

---

<sup>48</sup> Биљана Србљановић, *Београдска трилогија*, у: *Предсмртна младост*, Антологија најновије српске драме (1995–2005), прир. Весна Језеркић и Светислав Јованов, Стеријино позорје, Нови Сад 2006, 38.

<sup>49</sup> Грчка легенда о Едипу, своје место је нашла у Софокловој трагедији, а одјека је имала и у нашој старој и народној књижевности. У прозном облику најпознатија је средњовековна легенда о светом Павлу Кесаријском, док су у стиху, две сачуване у II књизи народних песама Вука Стефановића Караџића („Наход Симеун” и „Опет Наход Симеун”). Јован Стерија Поповић је 1830. године објавио трагедију *Наход Симеон или Несрећно супружество*.

драми. Транспоноване мотива из традиције народне усмене поезије и светске, али и српске митологије, није својствено само Милени Марковић. Користећи искуства Јована Стерије Поповића, Симе Милутиновића Сарајлије, Лазе Костића, Ђуре Јакшића, Алексе Шантића, оригинално драмско уобличење „старим причама” и легендама, као што смо претходно учили, давали су Борислав Михајловић Михиз, Јован Христић, Велимир Лукић, Љубомир Симовић, а нешто касније ћемо видети и Вида Огњеновић. Стварање предуслова за оптималну читалачку, односно гледалачку перцепцију таквих тема у савременом друштвено-историјском контексту, подразумева висок степен креативне имагинације у интелегентној, литерарно уверљивој актуелизацији, грађењу драмских ситуација и карактеризацији ликова. Милена Марковић, уза све то, успева да у *Находу Симеону* проговори о урушавању неких општих цивилизацијских норми, патријархално устројене породице, моралних начела и уобичајеног кодекса понашања. Њени су ликови, по правилу, емотивно хендикепирани, с благим или јаче израженим фрустрацијама из детињства, које неумољиво обликују психолошке профиле и карактере животних губитника.

*УДОВИЦА: Ја сам живела са оцем, мајка се убила. Отац ми је био хармоникаш. Певала сам са њим по кафанама. Била сам слатка девојчица, давали су паре, имала сам глас онако мала. Отац ме фино хранио и имала сам лепе хаљине. Нисмо ишли далеко. Имао је отац разне жене, ја сам спавала у својој соби, било је чисто и лепо и једна ме тета пазила. Онда сам расла и дошли су један дан момци из града на моторима да једу у кафану, тамо где сам ја била. Отац је много пазио на мене. Био је један леп као Бог. Имао очи жућкасте, ко тигар и само је гледао. Возала сам се са њим на мотору. Отац га вређао, убили ми га од батина. Ја сам стајала и гледала. Свашта су ми ружно говорили о њему, да воли дечаке су ми говорили. Видели су га кад је ишао у град тамо где се дечаки дају. Рекли су да им је давао паре да их гледа, једног што је био са њима, да га гледа. Сликао га, узимали су му паре. Он се ваљао по земљи и плакао. Није више смео у село да дође. Нећу више да ти причам.<sup>50</sup>*

---

<sup>50</sup> Милена Марковић, *Наход Симеон*, Српско народно позориште – Стеријино позорје, Нови Сад 2006, 36.

Симеонова потрага за сопственим коренима, идентитетом и својим местом, најчешће у нимало пријатељски настројеном окружењу, води га кроз различите социјалне амбијенте и сусрете с „егзотичним” антрополошким аспектима. Дистанциране од поетике драмских аутора исте или приближне генерације, чији текстови углавном представљају критички интонирану друштвену драму, која не запоставља емотивну димензију јунака и њихов трауматични доживљај савременог света, драме Милене Марковић могу се окарактерисати као дијалог с традицијом, разноврсним књижевним формама, облицима, жанровима и стилским формацијама. Историјско-политички контекст увек је присутан, али не и пренаглашен. У фокусу је појединац који настоји да пронађе своје истинско „ја“ у свету утемељеном на илузији и самообманама. Резултат такве авантуре у складу је с песимистичким доживљајем данашњице.

### **Закључна разматрања о контексту савремене српске драме**

За природу и намере ове студије, било је неопходно установити књижевно-историјске оквире, тематско-мотивски корпус, жанровско-стилске карактеристике, особености језичког израза и форме драматуршког поступка, који чине специфичности, али и обједињавајуће елементе континуираног развоја домаће драматургије од друге половине 20. века до данас. Уважавајући претходне анализе теоретичара драме, театролога, антологичара и историчара књижевности, као што су Слободан Селенић, Владимир Стаменковић и Светислав Јованов, поготово кад је реч о периодизацији савремене српске драме, доминантним поетичким дискурсима, тематским преокупацијама и кључним ауторима чија су остварења на најбољи начин репрезентовала бројне појаве – од преиспитивања националних митологема и историјских чињеница, преко истраживања драмских форми, до најразличитијих облика композиције – покушали смо да сагледамо парадигматске сфере домаће драме у протеклих шездесетак година. На почетку смо истакли да својеврсни вишедимензионални литерарно-драматуршки координатни систем

за дефинисање вредности и значаја појединих остварења има неколико оса, на којима се, у уметничком смислу, оцртавају мерљиве величине. Да би се дела једног аутора, у нашем случају Виде Огњеновић, реално ситуирала унутар овог система, требало је дефинисати шири контекст савременог српског драмског писма, односно окружења и услова у којима посматрани опус настаје. Након што методама књижевне анализе утврдимо место Виде Огњеновић у корпусу новије српске драматургије, овом координатном систему додаћемо још једну димензију, традицију, као недвосмислено исходиште и сталну инспирацију ауторима данашњице.

## Драмски опус Вида Огњеновић

### Опште одлике

„У српској комедиографској традицији, дугој готово два века, у којој је толико величина, Вида Огњеновић представља апартну појаву у којој су се стекле за ово наше време сасвим неуобичајене особине: луцидност високообразоване особе, проницљивост и вечни опрез оних што се 'не дају жедни превести преко воде', здрава дистанца дошљака коме су стране ламентације и меланхолијом обојена симпатија према свету о којем говори и од којег се разликује.”<sup>51</sup>

Ова оцена изречена је у време када Вида Огњеновић још увек није написала неке од својих понајбољих комада, али је свакако актуелна и данас. Апартност о којој је реч, произлази из чињенице да су дотадашња ауторкина остварења у великој мери ван главних токова српске драмске књижевности, према поетичко-стилским особеностима, али и по специфичном третману историјских и митских тема, које су се нашле у њеном фокусу. За детаљну анализу и тумачење није без значаја ни то што је као писац у свет драмске литературе ушла након искуства позоришног редитеља. Већ почетком седамдесетих година она пише комаде за радио и телевизију, а 1972. године појавила се ТВ драма о Милеви Ајнштајн, којој ће се, очигледно као интригантној теми, вратити двадесетак година касније. Из тог периода је и текст о још једној српској (културној) хероини, Исидори Секулић, чијом се судбином бави у комаду *Исидора и Скерлић*. Мање је познат податак да је током студијског боравка у Сједињеним Америчким Државама, написала две једночинке на енглеском језику: *Просидба од Чехова како би је изводили луђаци у Шарантону у режији Ц. Б. Шоа и драматургији маркиза Де Сада* и *Има ли глагол 'бити' садашње време*. Ипак, наша пажња ће бити усмерена на дела настала од осамдесетих година 20. века па до данашњице, било да је реч о оригиналним драмама, комадима насталим према мотивима неких књижевних дела или драматизацијама. То су: *Мај нејм из Митар*, *Како засмејати господара*, *Коријен, стабло и епилог* (драматизација мемоарске прозе Гојка Николиша *Коријен, стабло, наветина*), *Је ли било кнежевине вечере?*, *Девојка модре косе* (драма инспирисана приповетком „Немирна година” Иве Андрића), *Кањош*

<sup>51</sup> Мирјана Миочиновић, „Драматуршке школе”, у: *Сцена*, бр. 4–5, Стеријино позорје, Нови Сад 1991, 8.



*Мацедоновић* (као извори коришћени су бројни историјски записи о Паштровићима и Будви, као и поједине приповетке Стефана Митрова Љубише), *Сеобе* (драматизација романа Милоша Црњанског), *Мефисто* (према истоименом роману Клауса Мана), *Трус и трепет*, *Милева Ајнштајн*, *Јегоров пут*, *Виза*, *Дон Крсто* и *Оставите поруку или Бегунци* (према мотивима романа *У старини, име му беше Хемус* Борислава Чичовачког).

Књижевно-драматуршки поступак Виде Огњеновић може се означити као пример класичног, традиционалног рукописа, у његовом најбољем смислу. Она не тежи да буде актуелна по сваку цену. Теме односно мотиве, које пажљиво бира првенствено из историјског, митског и литерарног искуства и наслеђа, не доводи у непосредну везу или аналогијски однос с непосредном стварношћу.<sup>52</sup> Из прошлости, реалне или легендарне, бира упечатљиве секвенце догађаја, односно епизоде из живота знаменитих појединаца, проучава архиве и званичне списе, као и митске приче, а онда такву грађу, усвојену методологијом рационалног истраживача, надограђује имагинацијом драмског писца.<sup>53</sup> Иако звучи помало анегдотски, пример инспирације за комад *Мај нејм из Митар*, делује крајње илустративно. Ауторка је, наиме, у старом сандуку, испуњеном мноштвом исечака из новина и избледелих фотографија, пронашла књигу *Упутства српском раденику у Америци*, објављену 1910. године у Сент Луису, на ћирилици. Из те апсурдне публикације, изродила се идеја текста о прекоокеанском путовању, бекству неколико Црногораца у неко боље сутра и покушају усвајања туђег језика и обичаја, као првог корака у „освајању” Новог света. Анализа која следи показује још неке карактеристичне детаље у вези с инспирацијом, креативним промишљањем и драматуршком техником, који чине особености наше списатељице. Стога је, између осталог, тешко жанровски дефинисати дела Виде Огњеновић. То нису историјске, нити критички ангажоване драме, које сложеним системом асоцијација указују на девијације савременог друштва, иако садрже

---

<sup>52</sup> Изузетак су *Виза*, наменски писан за дипломску представу студената глуме у класи В. Огњеновић и најновији комад из 2014. године *Оставите поруку или Бегунци*.

<sup>53</sup> „Тачно је да за личностима и миљеом за своје драме посежем у прошлост. Залазим у пришлост са страшћу колекционара, оном истом страшћу коју истиче Хана Арент пишући о Валтеру Бењамину. Узимам из прошлости оно што по мом *колекционарском* критеријуму јесте аутентично, нетипично, изузетно и јединствено, било да је у питању личност, било однос, догађај, место или појава. И све што издвајам из прошлости, а што испуњава услов да је измакло традицијском поретку клишеа, измештам из затечених околности, јер будући да колекционару 'одговара само нешто једноставно, аутентично и уочљиво, он мора изабрани предмет да ослободи свега што је типично'...” (Вида Огњеновић, „Имам утисак да смо већ мртви”, у: *Нема више наивних питања*, интервјуи, прир. Рамила Гикић-Петровић, Дневник – Завод за културу Војводине, Нови Сад 2008, 278).

мноштво њихових елемената. Ауторка врло често креће од комичког проседеа, који се трансформише у драмски, трагикомични или мелодрамски, што резултира изразитом жанровском хетерогеношћу. Томе треба придодати аутентичан, богат језички израз, уз све дијалекатске нијансе, условљене топонимским и етничким одредницама. Језик игра кључну улогу у карактеризацији ликова, приближава њихов социјални, образовни, културолошки и друштвени статус. Комичност и духовитост своје исходиште, такође проналазе у неубичајеностима, врцавости, сочности и „распојасаности” језика, а у знатно мањој мери присутан је и ситуацијски хумор.

У обради историјске или митске грађе и транспоновању у драмску форму, може се уочити неколико особености. Било да је реч о стварним догађајима и личностима из прошлости или легендама, ауторка не креће од претпоставке о цикличности историје, већ креативним драматуршким поступком одређене чињенице поставља у литерарну и имагинативну условност. Тиме фактографија губи важност, а слика прошлих времена, често накнадно тумачена, конгломерат неспојивог – доказане истине и епско митологизованих примеса, даје могућност другачијег сагледавања савремености и актуелног тренутка. Другим речима, за Виду Огњеновић прошлост јесте једна врста континуираног феномена, чије последице живимо у сваком времену. Зато у њеним остварењима нема грубе актуелизације, баналног осавремењивања или неуверљиве аналогije. Уз промишљен иронијски отклон, стоји метафора сталног сукоба митског и историјског. *Je ли било кнежевe вечере?* није демитологизација историје, него приказ злоупотребе националне традиције и осећања (од групе појединаца) и механизма манипулације. Према истом обрасцу, *Кањош Мацедoновић* не доноси декодирање или преиспитивање мита. У овој драми, легенда је проширена и обogaћена ликовима, односима и ситуацијама, доследно аутентичној драматуршкој техници.

На плану композиције, драме Виде Огњеновић одликује развијена прича, уз поштовање каузалних принципа. Она није склона фрагментарној драматургији, нити епизодама које успоравају главни ток радње. Али, видећемо у каснијој анализи, у неким делима налази се „драма у драми”, као својеврсни елемент додатног заплета, померања основног гледишта односно визуре, чиме се постиже нарочита динамика и наглашава атмосфера комада.

За интенцију и природу овог рада битно је још једно запажање, које можда делује излишно. Драмски опус списатељице, истовремено и позоришне редитељке, обухвата дела које можемо означити као драме за читање. То не значи да се умањује њихова сценска потентност. Напротив, досадашње инсценације комада Виде Огњеновић, поготово у сопственој редитељској поставци, биле су врло успешне. О томе сведоче многе награде на најзначајнијим позоришним фестивалима у нашој земљи. Стога је привлачна и помисао о укључивању театролошке анализе у ову студију. Ипак, определили смо се за сагледавање литерарно-драматуршких компоненти и позиционирање драмског стваралаштва Виде Огњеновић у шири контекст савремене српске драматургије и књижевне традиције.

## Мај нејм из Митар

### *Пут без повратка или Изгубљени у преводу*

*Сценска балада о странствовању и меланхолична драма*, две су, само на први поглед опречне жанровске одреднице ове драме. Ако се за један комад каже да је *меланхолична драма*, очекује се да је радња развијена у нешто споријем ритму, без „скоковитих” и наглих промена ситуација и амбијента, да су ликови осенчени нијансама наивности и инфантилне невиности, а доминантна осећања су блага туга, носталгија и емпатија. С друге стране, *сценска балада* упућује на знатно тамније валере, трагичније догађаје, наглашену интровертност. *Мај нејм из Митар* обједињује све ове елементе, али истовремено је и врло духовита комедија. У претходном делу рада приметили смо да жанровско одређење аутора често има иронични призив и понекад значи „стилско-жанровску игру скривалице”. Иако поетика Виде Огњеновић нема много додирних тачака, рецимо с драмским стваралаштвом Александра Поповића, у случају конструкције *сценска балада о странствовању* осећа се потреба за креативним бегом од крутих правила нормирања и књижевних дефиниција.

Радња је смештена на броду „Данте” на путу од Котора до Њујорка, 1910. године. Трагајући за бољим животом, на прекоокеанско путовање у Америку креће група Црногораца. Током дугог боравка у потпалубљу брода симболичног имена, они покушавају да савладају основе еглеског језика, у чему им помаже, касније ће се испоставити, анархиста револуционарних намера, Стјепан Иво Дојчић. Већ у уводној сцени, када се путници без повратка песмом опраштају од родне груде, они добијају прве грубе, уопштене али јасне карактерне црте. Десетерачким и осмерачким дистисима наговештавају се тематски оквир, простор и време дешавања, ликови-учесници авантуре која темељно мења њихове животе.

*МОМЦИ: Момачка се троши снага од Њујорка до Чикагааааа...*

*МИЛКА: Маркооо!*

*МОМЦИ: Пловићемо два мјесеца данааа*

*Преко мутне воде океанааа...*

*МИЛКА: Машанееее!*

*МОМЦИ: Пјевај, брале, пјевај јаче*

*Нек се чује до Мораче...*

*Да нам кости не остану*

*У Аљацку и Монтанууууу...<sup>54</sup>*

### *ЛИКОВИ*

Из ових неколико стихова јасно је да ликови припадају традиционално устројеном свету патријархалног морала. Они нерадо напуштају амбијент којем свим својим духовним, менталитетским и физичким бићем припадају, али егзистенцијална неизвесност их на то приморава. Свој идентитет граде на основу припадности широј заједници, аутентичном колективу, чије етичке норме, кодекс понашања и лични интегритет и дигнитет јесу константе, и то се једноставно не доводи у питање. Ако се упореди ова драма с другим остварењима Виде Огњеновић, управо ће својеврсни колективни лик бити дискретна тачка размимоилажења. Наиме, иако су Марко, Васо, Дамјан и Милка Поповић, Вељко Радовић и Обрен изграђени као појединци, различитог темперамента, емотивно-психолошког склопа и доживљаја света којем припадају и оног у који тек треба да ступе, ипак се уочава снажна црта колективитета. То се препознаје у сталном истицању потребе заједништва, идентичним корпусом моралних начела, исконским страхом од непознатог и страног, самоизолацијом као начином очувања давно установљеног вредносног система. Чак је и Митар, чија је физичка одсутност условљена болешћу, стално присутан као објекат пажње и искреног саосећања, али и као својеврсна тачка ослонца и обједињења. Насупрот компактној групи Црногораца налази се Стјепан Иво Дојчић, политички екстремиста и човек друге вере, али истог језика. Из почетне, солидарне намере да помогне, овај лик поприма обресе манипулатора и на крају краде пасош покојног Митра,

---

<sup>54</sup> Вида Огњеновић, *Мај нејм из Митар*, у: Вида Огњеновић, *Драме*, књига I, Стубови културе, Београд 2001, 7.

да би као анархиста, са лажним идентитетом ушао у Америку. Покушаји да за своје идеје придобије Дамјана и Вељка, нису се показали успешним, јер су њихова аполитичност и наивна представа о властодршцу као непогрешивом, праведном, моралном и апсолутном ауторитету, дубоко укореењени и засновани на вишевековној традицији и хијерархијском друштвеном поретку. Ипак, заклетва о ћутању на које су се обавезали Иви, у вези с његовим ставовима, омогућава крађу Митровог имена и тиме директно угрожава јединство заједнице. Чињеница да су Дамјан и Вељко најмлађи чланови групе, и да њихово ћутање урушава идеале на којима почива братство, условно, може се протумачити и као генерацијски сукоб. Кохезионе силе, међути, сувише су јаке, и јединство остаје ненарушено. Митрова смрт омогући ће несметан улазак у Америку, а Ивин поступак остаће некажњен. На делу су, заправо, две животне филозофије, различита поимања суштинских друштвених вредности и сопствених улога у њима. Размишљања, поступци ликова и међусобни односи такође су, у великој мери, условљени клаустрофобичним амбијентом потпалубља и трајањем прекоокеанског путовања.

Наглашено физичко одсуство насловног лика има нарочиту функцију и значење у комаду. Митрова болест, због које је изолован од колектива, све време лебди као фатум над осталим актерима. Њихова забринутост и саосећање са чланом братства детерминишу генерацијама утврђена начела и идеале заједништва. Судбина појединца неизоставно се мора одразити и на целокупно окружење, поготово у светлу чињеница о напуштању сигурности родне груде и отискивања у димензије непознатог. Сазнање да је крајњи циљ путовања доведен у питање, јер Митрово стање може да им спречи улазак у Америку, усложњава ситуацију и односе. С једне стране провејавају благи оптимизам и нада у Митрово оздрављење, што би омогућило несметано испуњење првобитног плана. Међутим, Марко, Васо и остали дубоко су свесни да је и смртни исход врло извесна опција која такође доноси, истина нежељено, али реално решење за њихов комплексан проблем. У том сегменту сучељавају се тековине традиционалног патријархалног друштва, исконска емпатија, осећања солидарности и лојалности опредмећени у ментално-карактерном склопу Поповића, са суровим, дехуманизованим постулатима Новог света, чијим вредностима неизоставно морају да се повинују зарад голог опстанка. Између таквих крајности развијају се драмска ситуација, ликови и атмосфера драме *Мај нејм из Митар*.

## ПРОСТОР И ВРЕМЕ

Брод „Данте”, на вишенедељном путошествовију од Котора до Њујорка, издељен тамним, скученим, мемљивим просторијама испод палубе, у складу са својим именом, али и у „дослуху” с ауторкиним иронично-духовитим отклоном, наговештава да је амбијент у коме се одиграва *сценска балада о странствовању*, близак неком од првих кругова пакла. На непрегледном пространству Атлантског океана, бескрајној мутној води, дешава се нарочит процес иницијације — преласка из безбрижности и спокоја завичаја у неизвесност туђег, великог света. Вода је у многобројним митовима, легендама и народном књижевном стваралаштву често имала нешто демонско, онострано, и сусрет јунака с њеним тајанственим моћима редовно је означавао преломни, судбоносни тренутак.<sup>55</sup> Емигранти на „Дантеу” потичу из друштва чија традиција на сличан начин тумачи и друге феномене о којима има само посредна или врло оскудна искуствена сазнања.

*ВАСО: Мајкоо мојааа! (Урла.) Окле истиче оволика водуринааа! Није ово Бог створио! Нити је ово по божсијој, ни по људској мјеришии! Ово је ђавоља работааа! Ово је испишало иљаду милијарди џинова, а не би је попило два пута толикооо! Што ме пусти, мајкоо, у ову попишану, мучку погибијууу! Мајкооо мојааа!*<sup>56</sup>

Огромна водена површина, са свим онеспокојавајућим својствима и демонском природом, проистеклом из давно усвојеног поимања са граничних сфера митско-епски формиране колективне свести, хиперболично је предимензионирана. То ствара јак контраст у односу на скученост потпалубља, што само додатно појачава осећај клаустрофобичности. Стално присуство надлазеће и неизбежне смрти, даје још један тон комплексно интонираној „жанровској композицији“ комада *Мај нејм из Митар*. Уза све тамне валере, реч је првенствено о изразито духовитом делу, чија комика проистиче из

<sup>55</sup> Видети: Мирјана Детелић, *Митски простор и епика*, Српска академија наука и уметности – Ауторска издавачка задруга „Досије”, Београд 1992.

<sup>56</sup> Вида Огњеновић, Нав. дело, 19–20.

језика, који ћемо анализирати касније. Када се говори о простору драме, потребно је приметити још једну занимљивост. Све сцене се одигравају на броду, усред океана, али индиректно, топоними су искључиво повезани са Црном Гором и Америком. На једној страни је носталгично присећање на географски простор из кога се неповратно одлази, а на другој, обесхрабрујућа визија циља путовања и нејасне будућности. Тиме простор добија и „четврту димензију” у аспекту емоција и осећања.

Време проведено на морској пучини, између сигурности дома и упитне гостољубивости Новог света, у доживљају невољних путника, скоро да тежи бесконачности. Реално, у питању је неколико недеља, али у атмосфери неизвесности, ишчекивања трагичног епилога Митрове болести и трауматичног, истовремено духовитог, па и апсурдног учења енглеског језика, протичање времена драстично успорава и постаје релативна категорија. С обзиром на то како су дефинисани просторни и временски елементи, *Мај нејм из Митар*, према Фолкеру Клоцу, уз наведене специфичности, јесте пример затворене драмске форме.<sup>57</sup>

## ЈЕЗИЧКИ ИЗРАЗ

Креативно и инвентивно обликовање језичке грађе једна је од карактеристика већег броја домаћих драмских аутора, којима свакако припада и Вида Огњеновић. Њихова заједничка особина је да не третирају језик искључиво као нормативну категорију и средство комуникације. Неконвенционална форма говора јунака, дијалекатске нијансе, периферијски жаргон или руралне кованице, дају богате могућности у поступку карактеризације ликова и грађењу необичних, узбудљивих, потресних, духовитих, апсурдних драмских ситуација. У *сценској балади о странствовању*, особен говор ликова још је више онеобичен комичним „спојем” енглеског и српског језика. Социјални статус и горштачко порекло ликова условљавају употребу сведеније, „сиромашније”, упрошћене реченице. У тако интонираној комуникацији, доминирају „сирова” лепота, духовитост и

---

<sup>57</sup> „Временски распон је фиктиван временски оквир у којем би се у свакодневици одиграла приказана радња. Та линеарна димензија времена важна је за драму затворене форме, јер радња у њој тече једним колосеком” (Фолкер Клоц, *Затворена и отворена форма у драми*, Лапис, Београд 1995, 30).

Слично одређење Клоц даје и простору: „У драми затворене форме нема драмски делотворне промене места. И простор је – као и време – затворен простор, који заклања природу и спољашњи свет, несамостални оквир без својстава” (Нав. дело, 37).



једноставна филозофија обичног, неуког човека. Употреба народних умотворина из традиционалног репертоара и језичког регистра заснованог на аксиомским формулацијама из колективне свести и сећања (*Марко: Па и јес нам брат. Сваки наш чоек, у туђини, ако је поштен, брат је.*)<sup>58</sup>, уједно открива и (основне) карактерне црте ликова. Простодушност, част, поштена наивност и искрена вера у морални интегритет сваког појединца, усађена је у Марка, Васу, Вељка и остале сапутнике и сапатнике из црногорских врлети. Рекли смо да урнебесан хумор и неспутана комичност комада *Мај нејм из Митар*, проистичу из језичког израза. Тај утисак појачава се у сценама заједничког учења енглеског, невероватном споју у невештим фонетским конструкцијама и покушајима повезивања речи у смислене реченичке склопове. Основно средство учења, уз менторство Ива Дојчића, јесте књига, према којој се „ученици” односе с приметном дозом страхопоштовања. И овај је манир повезан с традиционалним схватањем вредносног система у коме знање и мудрост писане речи и оних који је разумевају и тумаче представљају неприкосновени ауторитет. Ивина књига<sup>59</sup>, *Упутства Србину у Америци*, између осталог, садржи правила понашања и сугестије придошлицама ради лакшег сналажења приликом доласка у Америку. Кроз поступно савладавање основа енглеског језика и пропратних лекција, путници на „Дантеу” хватају се у коштац с тешко разумљивим друштвеним нормама Новог света, обичајима и кодексом понашања. Неразумљивост, рогобатност и одбојност страних речи, несавладивости у правилном изговору, они преносе на визију Америке као негостољубиве, сурове и непријатељски настројене. Из књиге сазнају и да Митрова болест може бити кључни чинилац за одбијање уласка у земљу која можда решава егзистенцијална питања. Истовремено, како пут одмиче, схватају да им тај искорак у „обећану земљу” сигурно угрожава сопствени идентитет. Стога је свако помињање завичаја обојено носталгичним, емотивним нијансама, насупрот доживљају хладне, тамне и предалеке Америке.

---

<sup>58</sup> Вида Огњеновић, Нав. дело, 9.

<sup>59</sup> „Јунаци драме овај приручник зову *Књига* и доживљавају га с најдубљим поверењем, као особени законик, али га, истовремено, у многим сегментима не разумеју. Не само због истргнутих страница, већ пре свега због вредносног система који имплицира” (Љиљана Пешикан Љуштановић, „Завичај у језику – Вида Огњеновић: *Мај нејм из Митар*”, у: Нав. дело, 113).

*ВАСО: Какав им је то језик, ако Бога знају! Како се може за питому и меку ријеч: молим, рећ: плишиз? Какав је то народ што тако грдно и глиздаво баљуцка кад збори. Мене је стид и да изговорим то: плишиз... Лијепо бљутави уста кад то вавољии по језики... то је језик јаваца, не народа...*

*ВЕЉКО: То тако најпре изгледа, Васо, послије се навикнеш...*

*ВАСО: А, богами, камено ћу се ја навикават...<sup>60</sup>*

Очигледно је да тематско-идејни ниво и драмска форма комада *Мај нејм из Митар* почивају на феномену језика. На основу прожимања значења, садржаја и суштине карактеристичних фраза, уобичајених у најједноставнијој комуникацији и потребама споразумевања, те приљежном читању практичних савета из *Упутстава Србину у Америци*, група емиграната спознаје елементарне ствари о друштвеном уређењу, историји и законодавству Америке. Оне се драстично разликују од околности које су део њихове стварности у земљи рођења. Из сигурног окриља вере својих предака, очинске бриге неприкосновеног владара и језика који чини битан сегмент идентитета, путују у потпуну непознаницу и неизвесност. Инфантилни доживљај непосредног окружења, ипак није довољан аргумент за одустајање од потраге за економским бољитком. Интересантно је да ће се Вида Огњеновић теми емиграције, избеглиштва и присилног напуштања домовине, враћати и у другим текстовима, поготово у делима *Виза* и *Оставите поруку или Бегунци*, али мотиви због којих јунаци тих комада одлазе много су драматичнији, а друштвено-историјске околности блиске крвавим трагедијама. *Мај нејм из Митар*, у том контексту, практично је класична комедија, чији је неспутани хумор заснован на сочном језичком изразу, аутентичним менталитетским особеностима и разузданом, неукротивом духу поднебља.

---

<sup>60</sup> Вида Огњеновић, Нав. дело, 24.

## Како засмејати господара

### *Уметност обмане или Позоришне илузије*

Животне приче и узбудљиве судбине позоришних и драмских уметника предмет су интересовања неколико домаћих аутора. Упечатљива и уметнички релевантна дела савремена српска драматургија добила је у *Јоакиму Добривоја Илића*, *Каролини Нојбер* и *Оговарању*<sup>61</sup> Небојше Ромчевића, *Рођендану господина Нушића* Душана Ковачевића. Овом списку свакако морамо придружити и *Како засмејати господара* Виде Огњеновић. Ниједну од ових драма не треба посматрати као биографску, нити историјски сасвим веродостојну, јер то није била намера писаца. Они су у професионалном ангажману, уметничким идеалима и животним принципима и преокупацијама Јоакима Вујића, Каролине Нојбер, Богобоја Руцковића и Бранислава Нушића, пронашли инспиративну грађу за комаде чији се значењски нивои крију у комплексним односима уметника и власти, суштини позоришног чина и вечитој борби за успостављање вредносног система на којима би требало да почивају просперитетна заједница и друштво у целини.

Приступ Виде Огњеновић богатој историјској и књижевној грађи о лику и делу Јоакима Вујића, те поступак транспонована у драмску форму, умногоме се разликују од онога што смо уочили у тексту Добривоја Илића. Сходно томе, *Јоаким* и *Како засмејати господара* представљају два дијаметрална поетичка, жанровска и стилска дела, иако за протагонисту имају исту личност. У оба комада, Јоаким Вујић суптилним литерарним и драматуршким средствима постаје уверљив и трагикомичан лик. И ту се, отприлике, завршава свака сличност између Илићевог *позоришног представленија у два дејствија* и *сетне комедије у три дела* Виде Огњеновић. Радња комедије *Како засмејати господара* смештена је у Крагујевац, 1835. године, када Вујић оснива Књажеско-србски театар, и у улози управника, редитеља, писца и глумца покреће позоришни живот у ондашњој Србији. Крагујевац је у то време престоница, где је смештен двор кнеза Милоша Обреновића, а установљава се читав низ значајних институција: Лицеум Књажества

---

<sup>61</sup> Централни лик драме је Богобој Руцковић, глумац Народног позоришта у Београду с почетка 20. века.

Сербског, Гимназија, „Новине Србске” (под уредништвом Димитрија Давидовића), музеј, суд, библиотека, „Књажеско-србска банда” (под вођством композитора Јозефа Шлезингера). Све је то условило долазак учених Срба из Војводине, који ће у Крагујевцу започети културно-просветну делатност. Друштвено-историјски контекст није од пресудне важности за тематско-мотивски оквир ове комедије, али открива околности, амбијент и атмосферу средине и времена, у чијим се координатама одвија прича.

## ДРАМСКА ФОРМА И КОМПОЗИЦИЈА

Драматуршка архитектоника комедије *Како засмејати господара* осмишљена је као специфична форма драме у драми. Наиме, Јоаким и његова позоришна трупа припремају *Шнајдерског калфу* за сценско извођење пред кнезом Милошем Обреновићем.<sup>62</sup> Иако се Милошев лик физички не појављује, ипак је присутан као нека врста имагинарног гледаоца, коме се Вујић и глумци обраћају, од кога очекују реакције и залудно се надају похвалама. Непријатна позиција егзистенцијалне зависности од ћудљиве нарави неписменог владара, односно фрустрирајућа потреба удворичке, деградирајуће понизности у циљу опстанка идеје позоришта и афирмације културних вредности, видљива је већ у уводном монологу.

*ЈОАКИМ ВУЈИЋ (клањајући се и са осмехом): Насмереније благодарим, Господару и отче мој... Већ сам дошао понизно замоленије учинити да наредбу дате нек се још женски аљина и шмука нама на зајам даде. Фали нам... Добро! Нек им се тако и кажје, која не да батине по голој гу... опростите... Исто и још који мушки штап и шешир... Није, Величанство, нису ми глумци сакати, већ се штапови од моде носити имаду... Пак још да Вас угодно умолим, платна нам за шнуфтикле не даду! Што смо имали, истрошили, пак више ни за једну немамо! А толике нам фале! Ха, ха, ха, ја се од Ваших шала увек смејати морам... Знам, Господару, знам да се цела*

---

<sup>62</sup> „Комика *Шнајдерског калфе* умногоме је грађена на прилично баналном и приземном нивоу. У њој је, чини се више неголи и у једној другој данас доступној Вујићевој комедији, забава потиснула поуку. И не само то – комични елементи који се појављују у више нивоа најбитнија су одлика овог Јоакимовог комада. Њима је подређено све – не само наравоученије, које је овде толико мутно да се слободно може тврдити и да је потпуно изостало, већ и фабула и ликови, па и сама драматуршка архитектоника овог комада” (Исидора Поповић, Нав. дело, 191).

*Србија прстима усекњује, пак о земљу пукне, ал' сам мислио, отче, ми театар јесмо, пак морамо господу и кавалире представљати... да Вама смеј и сузе мамимо!*<sup>63</sup>

Ако традиционалну дефиницију драмске форме схватимо као поступак уобличавања њених основних појмова – лица, радње и ситуације – онда се ова комедија, у комбинацији с поетичким константама, тематским оквиром и архаичним нијансирањем језичког израза, може тумачити као репрезентативан пример литерарног поигравања с драматуршко-театарским конвенцијама. То конкретно значи да Вида Огњеновић, од уводних реплика па до завршне сцене комада, користи ноторне чињенице из историје, поготово оне о односу Јоакима Вујића и Милоша Обреновића, затим елементе књижевне традиције у виду креативно успеле „симбиозе” *Шнајдерског калфе* у драмско ткиво њеног дела, те коначно, колоритни српски језик прве половине 19. века, уз обилато „уплитање” мађарског језика. Даља надградња подразумева суптилно пласирање фикције, стилско и жанровско онеобичавање и духовито, на моменте иронично заоштравање драмских ситуација. Сходно интенцијама ауторке, не чуди избор Вујићевог текста који трупа изводи јер, условно речено, има својства атипичног оперетског либрета, комедије интриге, чак водвиља, уз шаблонско прерушавање и разоткривање, помало апсурдан заплет, благе или мало израженије нелогичности у развоју радње. С друге стране, оквирни део текста, када ликови нису у својим улогама из *Шнајдерског калфе*, засићен је духовитим коментарима, истовремено пружајући утисак својеврсног буђења из наивне опијености позоришном илузијом, и отелеотворења апсурдно-комичне политичке интриге и манипулације. Те сцене откривају праву природу сукоба уметничких начела и неумољиве репресивности сваке власти. Игра на танкој жици удољжавања проблематичном и дегутантном гледалачком сензибилитету властодршца, зарад ситних бенефиција, без којих је будућност позоришта више него неизвесна, изнуђена је, али и у већој мери узалудна. Подилажење таквој врсти незахвалне публике, поништава Вујићеве идеале о значају и намери театарског чина. Осим баналне, неретко вулгарне комике усмерене ка увесељавању

---

<sup>63</sup> Вида Огњеновић, *Како засмејати господара*, у: Нав. дело, 51.

Милоша и његове свите, он губи могућност за пласирање, ако не директно, а оно бар у разбарушени смех прикривених естетских категорија и суштинских вредности позоришта.

Целокупна радња *сетне комедије* одиграва се у три дела, у простору позоришне сале или, прецизније, на самој сцени, у реалном времену. Видели смо да комад почиње Вујићевим молбама Милошу Обреновићу, у једној врсти кратког пролога. Интонација, начин обраћања, садржај и значење овог монолога, прецизно успостављају релације између маштовитог и неспутаног духа уметника и осиноности, бахатости и некултуре владара. Поред тога, у свега неколико реченица означене су главне карактерне црте говорника и невидљивог саговорника. У комедији *Како засмејати господара*, слично као и у *Мај нејм из Митар*, опет „дејствује” лик који није физички присутан, али сазнање о његовој појави и непосредан утицај на развој догађаја и ситуација, постају кључни фактори за тематски и значењски ниво драмског текста. Након уводних информација, следи динамична сцена припреме чланова трупе за пробно извођење *Шнајдерског калфе* пред кнезом и одабраном публиком, после чега се диже завеса и креће позоришна игра, уграђена у драматуршко ткиво комада Виде Огњеновић.

## ТЕМАТСКО-МОТИВСКА СТРУКТУРА

Током процеса „уласка у лик”, шминкања, облачења костима, гласовних вежби, Вујићева трупа, састављена углавном од професора и ђака Велике школе, дакле, интелектуалне елите ондашњег Крагујевца, открива један од главних мотивских елемената наше савремене драматургије уопште – феномен власти и утицаја на целокупан друштвени живот заједнице. Ово остварење, у складу са жанровско-стилским опредељењем и обележијима, карактерише ироничан, саркастичан, на моменте и лакрдијашки третман власти од глумца Књажеско-сербског театра, али само када нема опасности да их чује неко близак инстанцама које су предмет њихове оправдане критике. Храброст и одважност бунција нестају с појавом првог наговештаја опасности. Изузетак је лик ђака, Антонија Мајсторовића (игра Јелку у *Шнајдерском калфи*), чији идеали слободе надјачавају страх и укоренењени су у младалачки, бунтовни порив, усмерен против сваке врсте репресије и ограничења. Међутим, и његов примарни мотив, пре свега, јесте осећање личне увреде и омаловажавања, а не исконска политичка уверења.

*МИЉКО: Има ли кога да је у мислима за Устав?*

*АНТОНИЈЕ МАЈСТОРОВИЋ (коме је већ досадило да трпи Милића): Има!*

*ЈОАКИМ ВУЈИЋ: Нема, нема, нема...*

*СВИ: Нема, нема...*

*МИЛИЋ: Стани! Ко је реко да има?*

*АНТОНИЈЕ МАЈСТОРОВИЋ: Ја.*

*МИЉКО: Ко је то ко има?*

*АНТОНИЈЕ МАЈСТОРОВИЋ: Ја! Антоније Мајсторовић! Бак Велике школе овдашње!*

*МИЛИЋ: Е, па онда је он оно и лајо!*

*МИЉКО: Па јес!*

*АНТОНИЈЕ МАЈСТОРОВИЋ: Нисам ја ништа...*

*ЈОАКИМ ВУЈИЋ: Није, није, господо, бите...*

*МИЉКО: Јеси ти реко кад је Књаз с коња пао и скро ногу: е, камо среће да је и главу, па да му поиграмо на гробу Невен коло?*

*(Филип се засмеје. Јоаким му руком затвори уста.)*

*МИЛИЋ: А јеси реко: ако крвника Устав не остави, летеће по Србији главе ко тикве?*

*АНТОНИЈЕ МАЈСТОРОВИЋ: Ја нисам ништа говорио, ал' Милош јесте курва од курвине курве...<sup>64</sup>*

Стварни Јоаким Вујић, и онај из комедије *Како засмејати господара* Виде Огњеновић, свестан је потребе да задовољи жеље своје, већински сасвим скромно образоване или потпуно неке публике. Зато је *Шнајдерски калфа* ближи позоришној лакрдији него уметнички иоле амбициознијем делу. Све је подређено томе да забави и

---

<sup>64</sup> Вида Огњеновић, Нав. дело, 73–74.

насмеје просечног гледаоца, док су просветитељске, дидактичке, „наравоучителне“ намере сасвим скрајнуте. Кроз развој радње може се пратити унутрашњи сукоб два Вујићева театарска принципа. Један окренут амбицији да афирмише истинске културне вредности, а други, прилагођен контексту простора, времена и амбијента којем припада, усмерен ка апсолутно нерафинираном укусу најширег друштвено-социјалног слоја. Има у тој појави понешто хансвурстовско, али у односу на Ромчевићеву јунакињу Каролину Нојбер, чији је примарни противник отелотворен у оцу, персонификацији баналности, вулгарности и примитивизма, дотле је јунак Виде Огњеновић разапет између сопствених начела и спутавајуће реалности. Његови неистомишљеници у погледу функције и значаја позоришног чина нису занемарљиви, али очигледно је да су сопствене дилеме и преиспитивања много озбиљније препреке за остварење исконских преокупација и идеала.

Још један мотив игра битну улогу у овој комедија, а то је прерушавање. Заправо, реч је о двострукој игри у процесу „стављања маски“. Глумци Књажеско-сербског театра облаче костиме, шминкају се и експлицитно претварају у ликове Вујићевог комада. Повремено, у извођењу пред Обреновићем, они „искачу“ из улога које интерпретирају и остају огољени на сцени. Међутим, ни тада нису без глумачке маске, поготово главни „комендијант“. У настојању да објасни одређену сцену, однос или поступак лика, у циљу крајњег поједностављења садржаја, доступности и разумевања, како би задовољио владарев укус он се поново уживљава у неки фиктивни лик наратора, односно коментатора збивања. На делу је есенција позоришне уметности, утемељена у уметности претварања, трансформације, илузије, обмане, а у ређим приликама, манипулације осећањима и етичко-моралним кодексом гледалаца. Јоаким зна да изневеравање хоризонта очекивања, као пожељан учинак, није препоручљив код егзистенцијално важног мецене. Ниједног тренутка не сме да пређе границу Милошевог стрпљења, јер то може да значи и крај остварења снова о правом позоришту. Прерушавање има функцију у стварању комичних ситуација, замене или прикривања идентитета и камуфлирању намера, идеја и мишљења. Драматуршки потенцијал овог мотива Вида Огњеновић максимално користи, нарочито у „разигравању“ појединих сцена и стварању апсурдно-гротескне слике система власти. Тако ће сусрет неписмених стражара књаза Милоша, Миљка и Милића с нашминканим и костимираним глумцима, и њихово испитивање о томе има ли у трупи симпатизера „Уставобранитеља“ или некога ко одобрава ставове Вука Стефановића



Карацића, изнете у познатом писму Милошу Обреновићу, отворити могућност критичког сагледавања механизма функционисања примитивне, бахате, сурове институције ауторитарног, физички скривеног, али свеприсутног владара. Парадокс је потцртан чињеницом да исти тај немилосрдни Милош интензивно подстиче оснивање значајних институција правне државе, укључујући културу и образовање. Дуализам, контроверзе и противречности појавних облика власти, било диктаторске или демократске, неумољиве су цивилизацијске тековине.

Ипак, феномен позоришта основни је тематски ниво и уоквирује сва дешавања у комаду *Како засмејати господара*. Ова грана уметности, њено митско иходиште и вишемиленијумско трајање, одувек су били предмет интересовања, проучавања, глорификовања и оспоравања.<sup>65</sup> Креативни спој различитих компоненти, почев од драмског текста или неког другог облика литерарног предлошка, преко редитељске експликације<sup>66</sup>, глумачких интерпретација, визуелног аспекта, музике и плеса па све до перцепције гледалаца, чини позориште једним од врхунаца људске имагинације и маште. Поједини уметници својом су посвећеношћу, талентом и неуморним радом оставили неизбрисив траг у развоју театра у одређеним срединама. Јоаким Вујић је неспорно један од њих. Комедија Виде Огњеновић доноси само епизоду из узбудљиве, драматичне и, у доброј мери, трагикомичне Јоакимове судбине, непосредно повезане с конкретним и аутентичним догађајем. Истовремено, ова комедија је експлицитна посвета позоришту. Тај зачудни свет илузије, фантастичне обмане и трансформације уобичајеног геста или експресивне мимике у комплексан сценски симбол, показују виталност и снагу опстанка

---

<sup>65</sup> „Позориште је једно од најгениознијих човекових компромиса са самим собом. У њему он изводи и забавља друге, прави се важан и забавља себе, а опет – оно је један од најмоћнијих инструмената за истраживање и покушај да схвати самог себе, свет у коме живи, и своје место у томе свету. Позориште може да буде контроверзно или да потврђује, субверзивно или конзервативно, да забавља или просветљује: ако му се хоће, може да буде све то, и више. Може да засени и око и ухо, и држи публику као приковану. Што је још важније, у стварању те нарочите атмосфере оно је у стању да изазове дубоке, подсвесне емоције, и да отелотвори оне енергије и снаге у људском уму које и појединце и друштво доводе у велика искушења. Вероватно је због тога, током читаве историје, било толико покушаја да се позориште укроти или стави ван закона. А то што су они увек пропадали значи да је позориште нешто што је људима потребно” (Роналд Харвуд, *Историја позоришта*, Слио, Београд 1998, 15).

<sup>66</sup> „У античком грчком театру обично је писац био редитељ. У средњем веку водитељ представе имао је истовремено идеолошку и естетску одговорност приликом извођења *мистерија*. У доба ренесансе и барока представе често обликују архитекти или сценографи, док у XVIII веку редитељску функцију преузимају велики глумци, потом и управници позоришта, каткад и писци. Почев од средине XIX века, нарочито са појавом натурализма и делатношћу А. Антоана у Француској и К. С. Станиславског у Русији, улога редитеља добила је необично у важности, што се потом одразило и на радију, филму и телевизији” (Рашко В. Јовановић, Дејан Аћимовић, *Лексикон драме и позоришта*, Просвета, Београд 2013, 798).

вековима уназад. Супротстављајући се изазовима стварности, позоришни уметници исписују странице имагинарне књиге алтернативне и реалне историје, мита, легенде, трагедије, драме, комедије, фарсе, гротеске, сатире и антидраме. У тој мисији сувише често су несхваћени, исмејани, обесправљени и понижени, али, налик Јоакиму, истрајавају упркос свему. Све су то разлози због којих се вишедимензионалност и психолошко-емотивна слојевитост у карактеризацији и претварању историјске личности оца српског театра у трагикомични драмски лик, подразумевају и намећу као етичка и естетска обавеза.

*ЈОКИМ ВУЈИЋ: Не могу, Господару и отче мој! Не могу, Књаже мој! Аја! Џаба би се трудио. Болестан сам и слаб! Изгубио сам моје очи, изгубио мој ход. Пређе надао бих се мојој смрти, него да вам у овој струки на ползи бити не могу. Немам снаге више изигравати. Руке ми клонуле, перса ми ишкрипе, кости ми ломне, душа ме боле! Јауко би начисто, руина и развалина једна, то сам ја. Нит се више смејем сам, нит смеја коме другоме измамити могу, коме сожалења ради... Ето, Височанство, то Вам је исповеданије моје већма жалосно... И јоште само да додам: шкода што ондак ону лађу нисте видети хотели, а тако је лепо били израдили, тако је то леп табло био... Аја, Господару... Представленија чинити више не могу... Смрт чекам, а нит ћу је моћи видети, нит чути кад дође, јер све су ме моје моћи већ напустиле. Празно срце, шупље очи, изхлапила душа... Онда боље нека ме и нема...<sup>67</sup>*

Комад који отвара Јоакимов монолог, завршава се поновним обраћањем Милошу. Овај пут, интонација је другачија, речи обојене носталгичним призвуком и осећањем блиског краја. Нема више у „комендијанту” амбиције, енергије и ентузијазма да и даље засмејава господара, али и да настави озбиљнији позоришни ангажман. Завеса се неумољиво и неповратно спушта.

---

<sup>67</sup> Вида Огњеновић, Нав. дело, 126–127.

## ЈЕЗИК У ФУНКЦИЈИ КАРАКТЕРИЗАЦИЈЕ

Ситуација да се један Србин из Војводине, којем је сасвим природно коришћење мађарског или немачког језика у свакодневном говору и уобичајеној комуникацији нађе у срцу Шумадије, већ сама по себи отвара низ комичних могућности. Од наивних неспоразума проистеклих из необичног „језичког конгломерата”, дијалекатских особености које га несумњиво издвајају из најближег окружења, до суптилних оцртавања његовог карактера начином говора и непосредним изразом. У комедији *Како засмејати господара*, Вида Огњеновић кроз Вујићеве „китњасте” реченице реконструира аутентични језик грађанске Војводине. Гледано из данашње перспективе, обележен је архаичним призвучком говора интелектуалне и уметничке елите овог географског подручја, прве половине 19. века. При томе, није на одмет присетити се и Јоакимовог односа према Вуковој реформи.<sup>68</sup> Све те појединости искоришћене су превасходно за грађење упечатљивог и уверљивог лика утемељитеља Књажевско-сербског театра. Нешто раније уочили смо основне психолошко-емотивне и менталитетске карактеристике Вујићевог лика, нарочито у две ситуације када се обраћа Милошу Обреновићу. За целину слике неопходно је сагледати и сцене у којима комуницира са својим глумцима, али и представницима репресивног државног апарата, то јест књажевим стражарима. Тек тада до изражаја долазе све његове контроверзе, самодеструктивна страственост, разиграна маштовитост, инфантилни страх, несигурност, прагматичност, рационалност и неукротива имагинација. Енергију усмерава на покушај остварења жеље да задовољи публику, забави, подучи је, изазове било какву емоцију и повратну реакцију. Такве амбиције настоји да пренесе на чланове трупе, сматрајући да остале сензације, ван простора позоришне сале, као што су политички, социјални и други друштвено-историјски феномени, могу само да нашkode њиховој уметничкој и културно-просветној мисији. Садржај и форма језичког израза Ђака и професора Велике школе на прави начин одражавају статус и ниво образовања. У склопу позоришне игре, па и конверзације иза сцене, приметан је дух урбане средине, у оној мери у којој је ондашњи Крагујевац био административни, економски и културни центар, а један, мањи део становништва могао се сматрати интелектуалном елитом. На другој страни су неписмени стражари, скромне

<sup>68</sup> „На трагу Вуку био је Вујић у то рано време, уосталом, и по језику он није далеко од народног. Нажалост, касније ће се сврстати међу Вукове противнике не знајући ни сам колико заправо заједничког има с њим” (Божидар Ковачек, Предговор, у: Јоаким Вујић, *Изабране драме*, Нолит, Београд 1987. 39–40).

интелигенције, али снажног осећања моћи, произашлим из неприкосновеног ауторитета власти. Огољена, сирова, крајње поједностављена реченица, осиноост и бахатост у обраћању, дословно тумачење духовитих одговора саговорника, само су неке од референци које прецизно осликавају суштину најнижег и најбезобзирнијег облика служења и подаништва властима.

Као и с осталим драматуршким елементима у овој комедији, тако је и на плану језичког израза евидентан специфичан ауторкин однос према књижевној традицији. Није то само последица интертекстуалности, уклапања делова Јоакимовог комада *Шнајдерски калфа*, који такође има своју особену предисторију<sup>69</sup>, у тематски оквир текста Виде Огњеновић, нити евидентно коришћење оригиналних, архаичних израза из преддуковске епохе. Пре се може говорити о свести о припадању једном дугом традицијском континуитету у развоју драмске литературе од њених реалних почетака, прве половине 19. века, до савремене епохе. Језик у комаду *Како засмејати господара* није „окоштала” и непромењива категорија, већ динамичан феномен, који се трансформише и прилагођава датим околностима и ликовима различитог порекла, социјалног и друштвеног статуса. У супротном, коначни резултат био би неразумљив и херметичан анахронизам, а не разиграна и духовита комедија с трагикомичним протагонистом, пајацим тужног лика, коме се понешто може и замерити, али му се свако и свакако мора бар добронамерно осмехнути.

---

<sup>69</sup> „Иако Димитрије Тирол у писму Вуку Караџићу тврди да је Вујић приписивао себи ауторство ове комедије (‘Тај је комад с Маџарског преведен; а није оригинал, као што нам је он казао’), Вујић у *Животоописанију*, у списку нештампаних дела, коректно, али непотпуно упућује на изворник: ‘17. *Сестра из Будима* или *Шнајдерскиј калфа*, једна Опера у 2 дејствија, прев. с маџарскога на Славено-сербскиј језик.’ У *Историји српског позоришта од средњег века до модерног доба*, не наводећи ниједан прецизан податак о извору, Боривоје Стојковић тврди да је Светислав Шумаревић открио и први саопштио име Карла Фридриха Хензлера као писца ‘једне опере у два дејствија’, *Сестра из Будима* или *Шнајдерскиј калфа*. Извесно да Карл Фридрих Хензлер (1759–1825) није први писац овог позоришног дела. Познато је да је Филип Хафнер (1735–1764) објавио, 1762. године, у Бечу дело *Како су три зета измучила Одоарда, или Ханс Кобасица и Кристина, смешне сестре из Прага*, које је под насловом *Брижни Одоардо, или весели кројач из Беча*, приказао 1792. у Пешти у извођењу немачких глумаца Немачког пештанског позоришта. Хафнерово дело можемо сматрати праизвором Вујићевог дела, и изворником за многе прераде” (Петар Марјановић, „Сверху *Шнајдерског калфе*” у: Јоаким Вујић, *Изабране драме*, 59–60).

## Коријен, стабло и епилог

### *Историја једне заблуде или Како засмејати Стаљина*

Период непосредно пре, за време и током социјалистичке обнове и изградње земље, након завршетка Другог светског рата, као релевантна тема нашао је своје место у многим драмским текстовима савремене српске књижевности. За само неколико, међутим, може се без икаквих недоумица рећи да припадају естетским врхунцима. *Небески одред* Ђорђа Лебовића и Александра Обреновића поставио је висок уметнички ниво, и ту „лествицу” ретко који комад је у наредним деценијама успео да досегне, а камоли прескочи. Иако је написан без временске дистанце, свега десетак година након стварних догађаја и трауматичних искустава затвореника у немачким концентрационим логорима, овај текст донео је другачију поетику, начин драматуршке обраде, поступак карактеризације и уопште књижевно-естетски третман врло осетљиве историјске теме. Нема ту непотребне патетике, ни митоманског херојства. Ситуације и ликови конципирани су на основу реалних животних околности, у којима је подела на добро и исконско зло, само једна од наивних заблуда. Песимистички поглед на свет, моралну димензију човека и темељне цивилизацијско-друштвене вредности, као критички интонирани лајтмотиви грандиозних тема Другог светског рата и социјалистичке револуције, обележиће наредне деценије у домаћој драматургији. *Голубњача* Јована Радуловића јесте најексплицитнији пример оваквих тенденција. С друге стране, у жанровско померање ка комедији, те стилско поигравање на граници фарсе, гротеске и апсурда, у повременим или чешћим излетима у ове тематске кругове, упуштали су се Борислав Пекић (*Генерали или Сродство по оружју*), Љубомир Симовић (*Путујуће позориште Шопаловић*), и нарочито Александар Поповић, који је на сопственој кожи искусио последице идеолошког екстремизма боравком на Голом отоку, што је недвосмислено обележило и његов литерарни ангажман (*Мрешћење шарана, Кус петлић, Бела кафа, Пазарни дан*). Вида Огњеновић се драматизацијом мемоарске прозе Гојка Николиша (*Коријен, стабло, наветина*) прикључује овој групи аутора.

Ретко се дешава да мемоари постану предмет драматизације. Исповедни тон, фактографија, историјска грађа и бројне аутентичне личности, које ова прозна врста подразумева, једноставно се опиру драмској форми. *Коријен, стабло, наветина* Гојка Николиша обимно је сведочансто, које обухвата догађаје из његовог најранијег детињства и Првог светског рата, преко школовања у Сремским Карловцима, студија медицине на Војној академији у Београду, Шпанског грађанског рата, заробљеништва у сабирним логорима у Француској, Другог светског рата, све до боравка у Москви 1945. године. Николиш далеко превазилази пуког хроничара драматичних збивања у првој половини 20. века и својим делом досеже релевантне литерарне вредности. Био је комуниста, истински левичар, уверен у светску победу пролетаријата и идеала социјалистичке револуције. Али, током периода проведеног у интернационалним бригадама у Шпанији, а нарочито када се обрео у логору у Француској, Николиша почињу да заокупљају дилеме о непогрешивости комунистичке идеологије. Управо у тој, дубоко личној запитаности и недоумицама, крије се основ за, најпре, савим дискретно и тихо неслагање с догматским ставовима и неприкосновеним партијским начелима, а потом и јасни отпор према очигледним грешкама, заблудама и обманама „најправеднијег” друштвеног уређења.

## ИСТОРИЈА И ДРАМА

Вида Огњеновић за окосницу драматизације узима мањи део из мемоара Гојка Николиша. Она обухвата дешавања од 1938. па до 1945. године, када Николиш као члан југословенске делегације одлази у Москву на сусрет са Стаљином. Њу не занима само судбина појединца у вртлогу светских дешавања, већ побуде и мотиви за вивисекцију идеолошких и личних, емотивних осећања и супротстављање догматским ставовима, уско повезаним с комунистичким идејама, Лењиновим, а поготово Стаљиновим учењем о владавини пролетаријата. Таквим приступом, ауторка се фокусира на грађу која има пуни драматуршки потенцијал, претварајући обиман наративно-прозни исказ, описе низа важних и оних мање значајних историјских догађаја и судбина личности које су учествовале у њиховом креирању, у узбудљиву и згуснуту драмску форму. *Сценска расправа у два дела*, како стоји у поднаслову комада *Коријен, стабло и епизод*, у својој разгранатој структури и фрагментарности, доноси осебујну, темпераментну и надасве

упечатљиву „дискусију” о трагичности заблуда једне епохе. У том духу, *паветина*<sup>70</sup> из Николишевог оригинала постаје *епилог* у обради Виде Огњеновић. Јер, *епилог* овде означава онај коначни тренутак свођења рачуна. Након тога, више нема много шта да се каже. Црта је подвучена, а све испод само је велико ништавило. Иако је претходно истакнуто да ова списатељица не подлеже тренутним владајућим тенденцијама у српској драматургији, па самим тим њена дела не носе ознаку друштвено актуелних по сваку цену, овде ћемо, ипак, нагласити неколико објективних околности које говоре у прилог тези да је *Коријен, стабло и епилог* у тренутку сценске изведбе представљао класичан пример ангажованог текста и театра. Наиме, мемоарска проза Гојка Николиша појавила се 1980. године, а драматизација и представа Виде Огњеновић непуне три године после. Период након смрти Јосипа Броза Тита, доживотног председника СФРЈ, маршала и лидера југословенских комуниста, довео је до тектонских поремећаја, иначе започетих и у претходној деценији, у друштвено-политичком систему и уређењу земље. Анализа догађаја из прошлости, процес деидеализације и критичког сагледавања државног система успостављеног на темељима Народноослободилачке борбе и социјалистичке револуције, неповратно су започели. Већ су Николишеви мемоари, као непосредног учесника и сведока, сасвим другачије осветљавали општепозната дешавања и личности из наше блиске историје, чије су последице, одлуке и деловање, имали велики утицај на стварност и четрдесетак година касније. Вида Огњеновић књижевно-драматуршки поступак усмерава, не толико ка директним алузијама и паралелама с тадашњим друштвено-политичким актуелностима, већ задире у универзална питања о етичко-моралном устројству појединаца у светлу глобалних светских процеса, феноменима манипулације, идолопоклонства и могућностима отпора владајућим догматским идеологијама. Акцент је на идеји да су промена уверења и сагледавање сопствених заблуда неопходност у ментално-психолошком, духовном и физичком сазревању човека. Не треба, међутим, исхитрено изводити закључак да је *Коријен, стабло и епилог* комад с тезом или проблемска драма. Још мање је реч о класичној историјској драми. Овај текст је драматизација посебне прозне врсте, чији исповедни, лични тон и ширина фактографске

---

<sup>70</sup> „Паветином називају у мом завичају сваку биљку пузавицу, нпр. бршљан. Паветина обавије и покрије цијело стабло тако да се више не распознаје његова права природа. Може да му испије сав сок и да уништи живот у дрвету. Лакше је искоријенити стабло него паветину” (Гојко Николиш, *Коријен, стабло, паветина*, Свеучилишна наклада Либер – Просвјета, Загреб 1980, 1).

димензије условљавају његове основне карактеристике, које смо већ поменули. На идејно-значењском нивоу, стално егзистира једна теза – у којој мери су заслепљеност и безусловна политичка идентификација погубни у односу на сумњу и критичко мишљење.

*МЛАДИЋ: А ако су признања на неки начин била изнуђена?!*

*ДОКТОР: Совјетски систем не може да се служи таквим методама! Они су признали злочине у судници! Знали су да за такве злочине следи смртна казна, зашто су их признавали, ако није истина?*

*МЛАДИЋ: Ако је све истина, како је могуће да такви окорјели злочинци буду толике деценије у самом врху Партије? Шта је с бољшевичком будношћу?*

*ДОКТОР. Прво: Ови су људи већ од раније били критиковани због скретања. Али трјели су их. Доказ великодушности и стрпљивости Партије! Друго: Они су се вјешто камуфлирали! У крајњој линији све се објашњава и настојањем капитализма да на све начине напакости Совјетском Савезу...*

*МЛАДИЋ: Ако је то могуће, гдје је онда крај издаји? Ко гарантује да их нема још таквих? Каква је онда стварна чврстина совјетског система?!<sup>71</sup>*

## АУТЕНТИЧНЕ ЛИЧНОСТИ И ДРАМСКИ ЛИКОВИ

Околности у којима обитавају стварне личности, њихов друштвени, социјални, образовни, културолошки или политички статус обликују сложену егзистенцијалну димензију и стварају комплексне везе и односе с окружењем. Ако су они на активан начин укључени у преломне историјске и цивилизацијске догађаје, онда се трансформација у литерарни или драмски лик вишеструко компликује. Неопходно је из једног живота, безбројних ситуација и међусобно испреплетених људских судбина, извући суштину која ће бити књижевно уверљива, нудити могућност за емотивну реакцију читалаца и успоставити равнотежу између документаристичке грађе и евентуалне фикционе надградње. Николиш је своју животну причу преточио у мемоарску прозу, чија

---

<sup>71</sup> Вида Огњеновић, *Коријен, стабло и епилог*, рукопис, Библиотека рукописних драмских дела, Центар за позоришну документацију, Стеријино позорје, Нови Сад, инв. број: 959, 9.



веродостојност и уметничка вредност почивају, између осталог, на „дисциплиновању” маште и подстицању језика чињеница. С друге стране, Вида Огњеновић у поступку драматизације креира драмске ситуације и ликове. При томе, прича и догађаји се згушњавају и дискретно онеобичавају, просторно-временске координате максимално сажимају, а поједини ликови обједињују карактерне и психолошке црте неколико личности. Битно је приметити да су актери, с обзиром на идејно-тематски оквир, носиоци јасно диференцираних идеолошко-политичких ставова и идеја. Тако се кроз дијалошку структуру константно провлачи сукоб особних уверења, дилема, сумњи, веровања и неизбежног преиспитивања. Вишедимензионалност ликова омогућена је и инсистирањем на менталитетским посебностима, што их прилично уздиже изнад илустративних, неживих носилаца идеје. Они страствено, понекад агресивно и бескомпромисно бране своје ставове, чак и по цену рушења пријатељстава и чврсте солидарности изграђених у интернационалним бригаама у Шпанији. Непогрешивост и праведност Стаљина и Совјетског Савеза не могу бити оспорени. Сваки покушај рационалног сагледавања неких проблематичних одлука, попут пакта о ненападању потписан с нацистичком Немачком, или поделе Пољске, сматрају издајом. Доктор, алтер его Гојка Николиша, супротстављајући се једноумљу и тезама да је Стаљин увек и апсолутно у праву, сноси последице, у виду бојкота и свеопштег игнорисања. Насупрот њему је Иван, кога ништа не може да поколеба у вери да само диктатура пролетаријата и светска доминација комунизма може да донесе просперитет, правду и бољу будућност. Сматра да су успутне жртве неминовност и нису достојне емпатије и било каквог саосећања. Суровост и нехуманост су у основи сваке револуције.

Остали ликови нису нарочито подвргнути индивидуализацији, па се условно, може говорити о колективном јунаку, кога отелотворују заробљеници сабирног логора у Француској. То су појединци са заједничким погледима на свет, идентичног идеолошког опредељења и беспоговорне припадности Партији. У фрагментарној структури комада, у неколико сцена појављују се и житељи родног места главног јунака, Сјеничака на Кордуну. Осим што имају улогу да својим коментарима и читањем писама, које им Доктор шаље из заробљеништва, додатно обликују његов карактерни профил, они откривају атмосферу и амбијент једне руралне, етнички и верски измешане средине у смутним временима пред почетак Другог светског рата на просторима тадашње Југославије. Као

нека врста резонера из будућности, Младић и Човек у цемперу, обједињују одређене сцене и својом расправом, специфичном игром питања и одговора, осветљавају неке од трагичних заблуда, које су имале несагледиве последице у савременој европској историји. Заправо, та два лика део су исте свести, изграђене на вишедценијском искуству догматског партијског једноумља, с једне, и пробуђене сумње и критичке мисли, с друге стране. Вида Огњеновић у овом сегменту гради литерарно-драмски омаж Гојку Николишу, стапајући вишедимензионалну, унутрашњу драму и запитаност о сопственим поступцима, у драмски лик са два наличја, чија ће игра питања и одговора остати незавршена.

## ЕПИЛОГ

Последњи део комада *Коријен, стабло и епилог* дешава се у Москви, 1945. године. Стаљин организује вечеру за чланове југословенске делегације, и уз неколико боца вотке, све поприма облик сабласно језивог, а истовремено апсурдно комичног кабареа.<sup>72</sup> Ова сцена, без икакве сумње, врло је ефектна, сведена, са згуснутом атмосфером и изразите драмске потентности. Започиње Стаљиновом примедбом да је Милован Ђилас оклеветао Црвену армију, јер је јавно изрекао критику о понашању црвеноармејаца у Београду и Војводини, поготово према женама. Немушти покушаји правдања само провоцирају Стаљина да настави омаловажавање гостију опаском да је бугарска војска много способнија од југословенских партизанских јединица. У алкохолним испарењима, лажно опуштеној комуникацији и саркастичним досеткама, осећај страхопоштовања према неприкосновеном вођи, не допушта супротстављање и неслагање, већ искључиво „другарску самокритику”. Сервилност и снисходљивост упућују на уопштени модел понашања у привиду дебате с партијским ауторитетима. То је пожељан и једини могући образац хијерархијске потчињености.

*АНДРИЈА: Арсо, доста. Другови, ми смо вечерас од друга Стаљина чули и неке пријекоре. Ми немамо права да се љутимо, јер друг Стаљин има увијек право*

---

<sup>72</sup> Интересантно је да Николиш у мемоарима вечеру код Стаљина описује као драму у три чина, што је свакако симптоматичан избор.

*(аплауз свих присутних). Ми као комунисти морамо признати да смо правили грешке како у вањској тако у унутрашњој политици и ја ћу још о томе поднијети извјештај Политбироу. Захваљујемо другу Стаљину, другу Молотову и другу Булгањину на саветима. Да здравствујет Совјетски Сајуз и товариш Стаљин. (Југословенска делегација прихвата аплауз.)*<sup>73</sup>

Ауторитарна, недемократска и диктаторска друштва почивају на устаљеним законитостима. На једној страни је владар, који држи апсолутну моћ, целокупни репресивни државни систем и по правилу неспорни је вођа странке на власти, често и једине постојеће партије. Његово знање о свим аспектима функционисања система не доводи се у питање. На другој страни су симпатизери, са безначајним или озбиљним повластицама и привилегијама, и обесправљени и прокажени противници. Међу њима, када је реч о слободи мишљења или елементарној, физичкој слободи, суштинске разлике готово да нема. Стаљинизам, уз нацистичку идеологију, био је најрестриктивнији облик политичке манипулације, обележен суровим обрачунима с неистомишљеницима и одсуством владавине права. Уз нескривену дозу ироније, кратка, завршна сцена комада, вечере код Стаљина, приказује тамну страну трагикомичног владара, чија непримерена намера да усиљеном духовитошћу покаже непостојећу људскост, прикрива крвави траг свеопште трагедије.

*Коријен, стабло и епилог* у уметничко-естетском смислу није на нивоу понајбољих остварења Виде Огњеновић, као што су *Мај нејм из Митар*, *Како засмејати господара*, *Је ли било кнежевe вечере?*, *Кањош Мацедоновић*, *Јегоров пут* или *Милева Ајнштајн*. Таква оцена је очекивана, јер се мора узети у обзир да је драматизација мемоара изузетно захтевна, креативно осетљива и пред драматизатора поставља често нерешиве проблеме.<sup>74</sup> Стога није необично што се овај вид прозе врло ретко транспонује у драмску форму.<sup>75</sup>

---

<sup>73</sup> Вида Огњеновић, Нав. дело, 78.

<sup>74</sup> „Вида Огњеновић се прихватила незахвалног задатка, у њеној драматизацији се и осећају трагови одређених тешкоћа, оних наративних структура, нараторских позиција која су обележја мемоара као жанра. Упркос томе, она је створила густо ткану драмску структуру у којој истражује *археологију револуционарног понашања*” (Ласло Вегел, „Питоми фестивал”, у: *НИН*, 10. јун 1984).

<sup>75</sup> „Вида Огњеновић у улози драматизатора настојала је да из те богате и животне грађе извуче као окосницу сценског приказа оно што јесте или што би се по њеном мишљењу, могло приказати као стаљинизам и стаљинистичко. За то није имала упориште у континуитету мемоарског казивања, па је драматизацију

Значај конкретног комада, а и сценске реализације која је убрзо уследила, мора се посматрати не само кроз књижевно-позоришне критеријуме. Историјски, политички, идеолошки, културолошки и друштвени контекст, тематско-мотивски оквир и критички приступ у тумачењу неких од преломних догађаја у ратној и послератној изградњи социјалистичког уређења, несумњиво утичу на читалачку или гледалачку перцепцију. *Коријен, стабло и епилог*, у том смислу, прелази границе литерарне и позоришне естетике и уметничких мерила и залази у подручје наглашено ангажованог драмског текста и театарског чина, када и спољашњи, извануметнички чиниоци играју битну улогу у реалном ситуирању дела и одређивању његовог места у корпусу домаће драматургије и савременог српског позоришта.

---

градила на неким призорима и мотивима из последњих дана агоније Шпанске републике, а затим из логора југословенских интербригадиста у јужној Француској и, на крају, описа вечере коју је Стаљин приредио за делегацију наше земље. Све укупно, користила је неколико десетина страна из мемоара. Тако је писац мемоара сувише слободно и произвољно проглашен за аутора представе. Стварни аутор ове *сценске расправе у два дела* је драматизатор” (Душан Поповић, „Континуитет и промене”, у: *Цена*, бр. 4-5, Стеријино позорје, Нови Сад 1984, 9–10).

## Је ли било кнежеве вечере?

### *Мит у служби политике или Родољуби поново јашу*

Још је Јован Стерија Поповић у *Родољупцима*, средином 19. века, промишљеним маниром инвентивног и маштовитог драматурга, дао прецизну дијагнозу патолошке митоманије и лажног родољубља, као екстремно деструктивних облика свести појединаца, који су зарад личне користи били спремни на најбестијалније подухвате. Интереси заједнице и општи просперитет, при томе, нису у фокусу пажње квазипатриота. Оштро критички интониран текст, жанровски изразито хетероген, с правом књижевно-драматуршком вивисекцијом менталитета и нарави, постао је исходиште за оне савремене ауторе, чије су тематске преокупације биле уско повезане са вечно актуелним друштвеним феноменима, попут злоупотребе осећања националне и верске припадности, идентитета, толеранције, изграђености и поузданости државних институција, система вредности и етичко-моралних норми. На идејно-значањском плану, односу према поетско-митолошким тумачењима историје, демистификацији бројних заблуда из корпуса колективног сећања, стилско-жанровским карактеристикама и префињеним језичким изразом, Вида Огњеновић се у драми *Је ли било кнежеве вечере?* представила као један од достојних следбеника комедиографско-драмског модела успостављеног у Стеријиним *Родољупцима*.

Овај текст написан је 1989, у време прославе шест векова Косовске битке и поново пробуђених националистичких и шовинистичких идеја, које ће убрзо изазвати крвави грађански рат у Југославији. Смештајући радњу у Нови Сад, непосредно пре обележавања петстоте годишњице великог боја који је оставио неизбрисиве трагове у колективној свести српског народа, стварајући митолошке рефлексе и у савременом политичко-историјском контексту, ауторка је имплицитно детектовала и механизме масовне манипулације и злоупотребе националног мита у периоду настанка комада.<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> „Тај зев између историјског и митотворног Вида Огњеновић, с подједнаким смислом за бритки подсмех и меланхолични додир трагичног, настоји ненападно буднички да испуни и сама урањајући у сектор историје нешто ближи од хронолошког озрачја наслова. Временски оквир таквог прегнућа сеже сто година уназад,

## ТЕМАТСКИ ОКВИР

Организациони одбор за прославу јубилеја, на чијем је челу Јаша Томић, окупљен је око уредништва часописа *Застава*. Несебичну подршку пружа им Добротворна задруга Српкиња Новосаткиња, чија је начелница темпераментна госпођа Амалија. Намера им је да код сремске Раванице на Видовдан уприличе својеврсну реконструкцију кнежеве вечере, а главни проблем и оно што иницира и покреће драмску радњу јесте чињеница да не могу да пронађу адекватног кандидата за улогу Вука Бранковића. То је тематска окосница из које се рачвају неочекиване ситуације, најчешће с духовито-ироничним, повремено саркастичним призвуком, а на самом крају и мелодрамским обртом. Почетна и завршна сцена, меланхолично затамњени пролог и епилог, с утамниченим Јашом због убиства Мише Димитријевића, главног уредника супарничког листа *Браник* и клеветника његове жене, а Милетићеве кћерке Милице, заокружују сву трагикомичност ликова, засновану на судбинама стварних, историјских личности с краја 19. века, али и оних фиктивних, чија животност и уверљивост ниједног тренутка нису компромитовани. Напротив! Након уводне сцене, следе духовито надмудривање и „надгорњавање” чланова Организационог одбора – професора Савића, новинара Мирковића, адвоката Михајловића, песника и новинара Милића и Јаше с богатим земљопоседником Лазом Дунђерским. Њихов мотив је да после двадесет два неуспешна покушаја с другим угледницима, коначно наговоре највећег војвођанског газду да одигра улогу Вука Бранковића у инсценацији „Кнежеве вечере”. Током наизглед опуштеног ћаскања, духовитих и ласцивних Лазиних опаски на рачун Мирковићеве афере са женом трговца Белића, емотивног подсећања на реторичко умеће Светозара Милетића и садашње здравствено стање, узајамног хвалисања и „комплементирања”, нарочито наглашених дејством вина „Токајца”, откривају се менталитетске одлике представника ондашње српске грађанске, трговачке и интелектуалне елите. Те особине отелотворују посебан

---

његове вешто означене фигуре су српски национални прваци у Војводини, Новом Саду, који о петог столетници Косовске битке планирају њену будничку прославу у манастиру Раваница, а средишњи, сликовити комички агенс је немогућност свечарског одбора да међу угледним земљацима нађу било кога спремног да при планираном упризорењу знаковитог мотива кнежеве вечере преузме 'издајничку' улогу Вука Бранковића” (Владимир Копицл, „Лековити подсмех”, у: *Дневник*, Нови Сад, 30. мај 1991).

културолошко-социјални феномен у сложеној етничкој и карактеролошкој структури Војводине.

*ГОСПОДИН САВИЋ: У једном се, господин-Дунђерски, са мном морате сложити! Српски народ никако не спада у скитачке народе! Узмите само ове Швабе. Њима ти је свеједно, били они на Рајни, били на Тиси, или на Јужноме Конгу. Дигод дођу, наједу се кромпира, па засучеду рукаве, па риљај, риљај, док им очи не поплаве. Ондак: ред сланине, ред кромпираче, ред сланине, ред кромпираче, па терај из почетка. Маре они за прадедовско гробље, за то с ким се жене, коме ћери дају! Само: Arbeit, Arbeit, па онда schlafen Kinder machen! И тако до божје матере! Е, ми таки нисмо! Ми док три цркве не подеремо, две саградимо а четир разградимо, ми на своме нисмо.*

*(Дунђерски пијуцка вино, смејуљи се и мерка Мирковића.)*

*ЈАША: Видим ја да смо ми с Лазом своји. Треба отворено и да говоримо. Јесте, Лазо, да читате „Браника“, јако лоше новине, ал' сте опет некако наши. Лепо ви то кажете: ми Срби смо у овим крајевима целом нашем народу предстража. И то тако мора и остати. Ниједан нас овде не сме бити мање, већ само више и више! Ниједну душу, ниједно дете не смемо занети у страну, јер ћеду нас по-јест-ти! Овде, овде и овде! Ту, туна и тутило! На ову земљу ми имамо старе тапије, царске привилегије, у овој су земљи кости наших дедова...<sup>77</sup>*

Сцена достиже врхунац комичног ефекта у тренутку када Лаза Дунђерски схвата праву намеру чланова Одбора. Тада до изражаја долазе његова исконска нарав и плаховити карактер, испровоцирани, по сопственом поимању, крајње увредљивим и понижавајућим предлогом. Иако је реч о једном од најмоћнијих, најбогатијих и најугледнијих људи у Војводини, коме мало ко и мало шта може да науди, сама идеја о томе да преузме улогу највећег издајника у колективном сећању, митској и поетској надградњи Косовског боја, без обзира на историјску истину, изазива агресивну и грубу

---

<sup>77</sup> Вида Огњеновић, *Је ли било кнежевe вечере?*, у: Нав. дело, 139–140.

реакцију. Суштински недоказива кривица Вука Бранковића, успостављена у песничкој форми, захваљујући имагинацији и креативности појединаца из богате традиције усменог стваралаштва, уграђена је у темеље не само српског фолклора него и много ширих друштвених феномена повезаних са стварањем, развојем и опстанком државе и националног идентитета.

Из узавреле атмосфере мушког схватања и испољавања „патриотских“ осећања, наредна слика доноси прелаз у сасвим другачији амбијент женског начела и „практичног родољубља“, опредмећених у просторијама Добротворне задруге Српкиња Новосаткиња. Под будним оком госпође Амалије обавља се попис пригодних марамица, убруса и столњака са мотивима јунака из Косовске битке. Ручни радови чланица овог удружења, намењени продаји, требало би да обезбеде финансијска средства за организацију свечаности код сремске Раванице. Даме своје састанке одржавају у вечерњим сатима, кад се окупљају „чланице хора 'Вила Равијојла', везиле марамица-корисница, полазнице вечерње школе отменог понашања, мајке, тетке и старије дружбенице са ручним радовима у рукама”<sup>78</sup>. Нешто раније указали смо на посебан однос Вида Огњеновић према књижевној традицији, као и на интертекстуалне релације с конкретним делима наших аутора из прошлости. Малограђански дух и провинцијализам које „патриоткиње” показују док залудно настоје да опонашају манире отмених госпођа, „хекличарско-штрикерајско” родољубље, патетично приземни занос госпође Амалије при декламовању стихова песме „Што ћутиш, ћутиш, Србине тужни...”, на асоцијативном, али, још важније, на значењско-симболичком нивоу упућују на Стеријину Зеленићку и њену „родољубиву иконографију”.

Други део комада, расправа Илариона Руварца, архимандрита манастира Гргетег и историчара с представницима Одбора, садржи елементе драме с тезом. Полемички тон дијалога, одсуство спољашњих утицаја на заплет, статичност драмске ситуације, радња усмерена на доказивање одређених политичких, филозофских, моралних и научних ставова, јесу формална обележја овога жанра. Међутим, овде су садржане и ефектне студије о етичким назорима, духовити коментари о поетској идеализацији прошлости, критика проблема манипулације и прекрајања историје. Јаша Томић, Савић и Михајловић настоје да убеди Руварца да присуствује прослави код Раванице и прекине објављивање

---

<sup>78</sup> Вида Огњеновић, Нав. дело, 149.



текстова у којима указује на то да су уврежене представе о Косовској бици и учешћу и поступцима појединих српских кнезова, далеко од објективне истине. У вешто конструисаном дијалогу искрсавају два концепта. Први заступају носиоци идеје о угрожености колективитета, потреби чврстог повезивања и обједињавања по националном, верском, језичком кључу, неопходности величања славних догађаја и појединаца из историје српског народа, без икаквих дисонантних тонова у виду рационалног преиспитивања. Њима није у интересу просвећивање припадника заједнице, јер на тај начин губе могућност политичке манипулације и самим тим стечене привилегије.

*ЈАША: Шта Ви знате о народу! Шта Ви за њега марите! Да нисте спруд ледени, не бисте сипали со на његове живе ране!*

*РУВАРАЦ: А вама су, видим, народне ране гаће прогореле! Бегајте ми с очију! Галамције вашарске! Да ишта знате, знали бисте и то да за један народ нема и не може бити узвишеније прилике од те да о себи најзад сазна истину, да се историјски утврди, освети и постави на ноге! Јес, али вама више иде у рачун да он гуди и главиња према поскочицама и досеткама. То је једини начин да му ви останете вође. Дабоме! Паметнији народ тражи и паметније главаре!*

*ЈАША: Нема те историје која сме бити против свог народа!*

*РУВАРАЦ: Шта би ти тео, патриотску историју, а истину на вашар!*

*ЈАША: Знам само да историја не сме убијати свој народ!*

*РУВАРАЦ: Она не може бити ту за увесељавање и подизање народног расположења.*

*ЈАША: Па зар она није учитељица живота?*

*РУВАРАЦ: Јесте учитељица, ал' није додола! Учитељица достојном ученику! Да би га нечем научила, он мора бити кадар да је спозна! Чему историја може научити говедо, осим рикању!<sup>79</sup>*

---

<sup>79</sup> Вида Огњеновић, Нав. дело, 173–174.

У поређењу са Стеријиним родољупцима, ови окупљени око намере да оживе дух предака организовањем кнежеве вечере, нису у тој мери бескрупулозни и вођени само похлепом. Они искрено верују у поједине аспекте митологизоване историје, што их, наравно, не оправдава, али указује на олакшавајуће околности пре доношења коначног суда о етичко-менталном склопу чланова Организационог одбора. Игнорисање чињеница и полужнање, охрабрени хиперболисаним осећањем националне хистерије, понекад узрокују деструктивније последице по друштво него доказани заговорници екстремизма, шовинизма и ксенофобије. Јаша Томић ипак има јасно успостављена морална начела, која, истина, узрокују трагични преокрет и убиство, али он бескомпромисно брани част своје супруге и лични дигнитет.

Иларион Руварац је оштро супротстављен таквом поимању традиције, прошлости и актуелне стварности. Његов став утемељен је на научном искуству, језику непатетичних факата и дистанцирању од песничког тумачења давнашњих догађаја. Реч је о конституисању индивидуалне свести унутар компактног и врло хомогеног, етнички дефинисаног колектива. Зато је свако иступање појединца ван мисаоно-идејних и политичко-идеолошких оквира, које тако успостављен систем прописује и означава као пожељно, предмет жестоког оспоравања и дискредитовања. Руварчево неспорно знање, научни метод, углед и положај у друштву и познавање свих особености окружења, сврставају га у потенцијалну опасност за владајућу елиту, јер може да изазове незаустављиву ланчану реакцију освешћивања и самоспознаје широке популације, што, опет, води дезинтеграцији „масовне свести” и неминовном слабљењу националне еуфорије. Коначни резултат јесте немогућност естаблишмента да манипулацијама и празном, запаљивом реториком остварује, пре свега, сопствене интересе, вешто замаскиране реторичким украсима о општем добру. Свака истина која се не уклапа у једном формиран модел колективног памћења мора бити одбачена као јеретичка и неприхватљива. Одбрамбени механизам власти подразумева маргинализацију носилаца опозиционих, критичких идеја о изневеравању темељних вредности на којима почива

функционисање система. Стога је и Руварац изложен покушајима дискредитације компетентности, морала и подразумеване свештеничке духовности.<sup>80</sup>

Завршница драме доноси значајно „убрзање” радње. Чланови Одбора, у немогућности да пронађу некога за улогу Вука Бранковића, прибегавају једином решењу – место националног издајника заузеће крпена лутка. Она ће бити персонификација и опредмећење свих негативних појава које угрожавају јединство заједнице, бар из визуре чланова уредништва *Заставе* и самопрозваних заштитника традиције. Фолклорни обреди и ритуали од давнина подразумевају употребу маски, прерушавања и лутки, који често имају предзнаке нечега оностраног, омраженог, злог, неприродног, нечег што, по својој суштини, не припада колективу и треба га обележити и одстранити. Истовремено с овим процесом, одвија се интимна Јашина драма. Он своју и част супруге Милице<sup>81</sup> доводи у непосредну везу с општим контекстом и прославом јубилеја, изједначавајући ниво личног са шире успостављеним друштвеним интересом. То је парадигматски, егоцентрични модел размишљања политичке олигархије и интелектуалне елите, који недвосмислено изазивају деструктивне појаве и драматичне последице по целу заједницу. Сцена с дементним и тешко болесним Светозаром Милетићем, уз присуство депресивне Милице и, сада већ потпуно дезоријентисаним Јашом, само додатно наглашава мелодрамски штимунг и нимало оптимистичан крај. Сав апсурд и бесмисао претходних поступака, као и боравак иза решетака, Јаша потискује и игнорише, непрекидним понављањем само једног питања Милице: „Да ли је било кнежеве вечере?” Прешироки Дунав, аустроугарска полиција, а изнад свега самообмане и заблуде, створили су непрелазну баријеру за одржавање видовданске прославе, али одговор на постављено питање није негативан. Кнежева вечера није одржана, међутим, механизам манипулације не признаје такву опцију као реалну. Поетско-митолошка „истина” поново ће одиграти устаљену улогу.

---

<sup>80</sup> „Због оваквог става, Руварац, у часу кад дневној политици више одговара гусларски патос од отрежњујуће научне истине, бива проглашен за Бранковића, мађарона и издајника националних интереса, чије је залагање за истину 'равно мучком убиству нације'. Тиме се општи, колективни план збивања директно сукобљава са тежњама и убеђењима појединца” (Љиљана Пешикан-Љуштановић, Нав. дело, 119–120).

<sup>81</sup> Реч је о дискредитујућим љубавним писмима, које је у младости Милица писала тадашњем изабранику свог срца, а Миша Димитријевић намерава да их објави у *Бранику* баш на Видовдан.

## ЈЕЗИЧКИ ИЗРАЗ И ПОСТУПАК КАРАКТЕРИЗАЦИЈЕ

У поступку карактеризације и индивидуализације ликова, аутентичан и раскошан језички израз има примарну функцију. Богатство и разноликост идиома, особеност и других драма Виде Огњеновић, у делу *Је ли било кнежевине вечере?* импресионирају духовитим, промишљеним и маштовитим начином употребе. За уобличавање ликова из свих сфера друштва, од паорског газде, преко представника средњег и вишег грађанског staleжа, интелектуалаца, уметника, политичара, еманципованих дама и беспослених домаћица, до високо рангираног свештеника и духовника, било је неопходно проучити специфичности новосадског и војвођанског говора с краја 19. века. Подразумева се да језик јунака комада није смео да буде пуко карикирање изворних дијалекатских или жаргонских особености. Употреба германизама, хунгаризама и елемената из традиције усменог народног стваралаштва, нарочито у иронично-саркастичном облику, створили су „вавилонску језичку кулу”, унутар које се, ипак, сви одлично споразумевају. Чланови уредништва листа *Застава* различитих су професија, али идентичног идеолошко-политичког контекста, имају униформан став о систему вредности на којима почива заједница, а њихов духовно-ментално-интелектуални склоп примерено илуструју крути, нелиберални и бескомпромисни ставови о историјским, националним, верским, социјалним, културолошким и етичким питањима. Чак и Мирковићеве бећарске авантуре и нимало џентлменски манири, више су одраз жеље за саморекламерством, манипулацијом и остваривањем зацртаних стратешких циљева у вези с реализацијом плана о прослави јубилеја и слабљењу позиција супарника из листа *Браник*, него тежњи за ласцивним задовољством или непоштовање утврђеног, у великој мери проблематичног кодекса понашања представника Организационог одбора. Заправо, Јаша, Мирковић, па и Миша Димитријевић уздижу сопствене, интимне приче и судбине на виши, општи план, а своје положаје на хијерархијској друштвеној лествици вешто или мање успешно користе за решавање различитих кризних ситуација. На делу је типична политичка инструментализација у чијој су основи увек појединац и интерес уске групе истомишљеника.

Чланице Добротворне задруге Српкиња Новосаткиња нису толико хомогено друштво, чак ни у језичком погледу. Док је израз госпође Амалије обојен патетичном националном реториком, уз сталне реминисценције на несебично херојство и култ предака

(што умногоме подсећа на Зеленићкино позивање на „Душаново царство” у Стеријиним *Родољупцима*), дотле је госпођица Лугомирски у својим примедбама много приземнија и ближа реалном размишљању девојке окренуте животним радостима, неспутаним емоцијама и слободи избора.

*ГОСПОБА АМАЛИЈА: Сестре чланице, жалосна сам и тужна! Кад су они, које ми данас шареним концем на марамицама сликамо, плинули у крви до колена, по два и два на копље набили, преко себе у Лаб и Ситницу, кад су секли на буљуке Турске, кад су као лавови бранили царство...*

*ГОСПОБИЦА ЛУГОМИРСКИ: Па што онда нису победили кад су толика сила били?*

*(Настане тајац. Госпођа Амалија стоји бледа, скамењена. Поповићева се склони иза Ћирићеве.)<sup>82</sup>*

Дружење новосадских дама током вечери у просторијама задруге испуњена су подучавањима отменом понашању и вежбама углађене конверзације. Господин Стојковић је стрпљив учитељ, чији су пренаглашени, префињени манири доведени до граница карикатуралности. Комичност сцене, у којој се назиру интертекстуалне везе са Стеријиним делима *Тврдица* и *Покондирена тиква*, када Јуца неуспешно подучава Катицу, односно Ружичић, маниром врхунског манипулатора, уводи Фему у „свет високог друштва”, достиже климакс у тренутку вербалног сукоба Амалије и госпођице Лугомирски. Тада нестају сви атрибути пристојног, културног и усиљено присног дијалога, а узалудни покушаји господина Стојковића да посредује између „зараћених страна” придодају ликовима готово гротескне црте. Малограђански дух избија свом снагом на површину, оголивши међусобне антагонизме, сујете и погубну нетолерантност.

Снажан контраст у интелектуалном погледу, понашању, етичким нормама и начину поимања стварности у односу на све остале ликове, представља архимандрит манастира Гргетега Иларион Руварац. Поштујући биографске чињенице о занимљивој животној

---

<sup>82</sup> Вида Огњеновић, Нав. дело, 160.

судбини једног од родоначелника историјске науке код нас, Вида Огњеновић је у поступку карактеризације отелотворила упечатљив, животан и вишедимензионалан лик. Психолошко-емотивни ниво овог јунака све је друго осим конвенционалне слике о црквеном великодостојнику који се слепо придржава верских догми и канона. У његовом језику духовито се преплићу елементи из народног говора, научне и верске терминологије, као и иронично коришћени цитати из епске поезије, али и типични дијалекатски облици својствени војвођанској средини. Када се томе придодају архаични „семантичко-синтаксички украси“, шаљиве досетке, саркастични коментари о знању, намерама и моралу представника Организационог одбора за прославу годишњице Косовске битке, добије се веома уверљив драмски лик.

*РУВАРАЦ: Срам Вас било, ћалове један! Ви сте професор, нисте ви неписмен народ, крејо крештава! Ви бисте барем морали да знате шта је наука, а шта попевка. Историја је, магарци једни, збирка истине о једном народу, а не скаска гаталица да се преноси, кити и препевава од свеца до свеца. Не пише историја шта би коме мило било, већ како се стварно збило! Топузи једни! Није историја гајдашка прдаљка, па да се притеже и попушта како која игра тражи! А сад, што је лакше певати, но учити, то није моја кривица... То је од Бога.<sup>83</sup>*

Снага Руварчевих аргумената, неспорни интелект и реторичко умеће, нису довољни да утичу на ставове Јаше Томића и осталих заговорника идеје о реконструкцији кнежеве вечере. Вербално надмудривање појединца-резонера и репрезентата владајућег и већинског мишљења о друштвено-историјским околностима у којима је настајала и развијала се српска државност, без обзира на убедљив језик чињеница, завршава се још једном драматичном злоупотребом поетско-митског наслеђа у сврху бескрупулозне политичке манипулације.

---

<sup>83</sup> Вида Огњеновић, Нав. дело, 172.

## ИДЕЈНО-ЗНАЧЕЊСКИ НИВО ДРАМЕ

Констатовали смо да се у комаду *Је ли било кнежевe вечере?* налази низ аутентичних личности Новог Сада из деведесетих година 19. века. Јунаци драме Вида Огњеновић, између осталих, јесу нека од најзначајнијих имена из политичког, културног, научног, интелектуалног и уопште друштвеног живота ондашње Војводине. Неколико догађаја уклопљених у радњу комада, као самоубиство аустроугарског престолонаследника Рудолфа у Мајерлингу, болест Светозара Милетића или убиство Мише Димитријевића, стварно су се одиграли. Комплексан међунационални и међуверски контекст, политичко-идеолошки сукоби унутар српског етничког корпуса, ривалство листова *Застава* и *Браник*, јавни иступи Илариона Руварца у намери афирмације историје као науке, оснивање задруге Српкиња Новосаткиња, као непобитне чињенице укомпоновани су у атмосферу и драмско ткиво овог дела. Али, сви ти тематско-мотивски елементи не треба да нас наведу на помисао да је Вида Огњеновић написала историјску драму. Њену жанровску хетерогеност претходно смо уочили и образложили.<sup>84</sup> Поменули смо интертекстуалне релације с остварењима из књижевне традиције, пре свих Јована Стерије Поповића и усменог народног песништва, али свакако треба указати и на сложене транстекстуалне везе, не само с изворним амбијентом и збивањима из времена на коју се радња односи већ и с периодом у коме је драма настајала. Крај осамдесетих година претходног века на овим просторима обележила су константна међунационална трвења, која ће у наредној деценији прерасти у крвави грађански рат. Био је то период повампирења шовинизма и нетолеранције свих врста и облика. У атмосфери распада једне државе, целокупног друштвеног система вредности, урушавања државних институција, општег моралног посрнућа<sup>85</sup> и бесперспективности, злоупотреба митске традиције и фалсификовање историје у циљу политичке манипулације доживљавају врхунац. Судбина појединаца чији се ангажман у виду покушаја едукације, освешћивања и отрежњења заслепљене и острашћене масе, губио у хуку и буци ратних добоша и труба, била је попут

---

<sup>84</sup> „У 'трагању' за Вуком залази се у срж пародије, или лакрдије, или сатире, или напросто поруге митоманском, лажном родољубљу” (Феликс Пашић, „Историја као понављач”, у: *Вечерње новости*, Београд, 30. мај 1991).

<sup>85</sup> „Што се тиче ванморалних вредности оваплоћених у негативном јунаку, њих има исто онолико колико и у стварном животу. Људи се и у стварности разликују, поред осталог, и по богатству својих душевних особина, по изразитости и оригиналности њиховој, по сложености и разнобојности. Реалне личности, другим речима, располажу мањим или већим морфолошким богатством. Слично стоје ствари и са књижевним јунацима” (Никола Милошевић, *Негативни јунак*, Белетра, Београд 1990, 11).

Руварчевих напора да докаже истину. Вида Огњеновић, међутим, није повлачила површне и једнодимензионалне паралеле и аналогije између стварности, догађаја и непосредних учесника прославе и обележавања петстоте и шестстоте годишњице Косовског боја. Она је сувереним драматуршко-комедиографским поступком продрла у суштину феномена континуираних цивилизацијско-историјских процеса, верских и етничких неспоразума, сурових сукоба, освајачких и хегемонистичких претензија, који се у овом делу Балкана очигледно не заснивају на идеолошком утемељењу, већ менталитетским предиспозицијама и заблудама о сопственој важности и величини. Значајан уметничко-естетски одмак у односу на стварност, истинска литерарна вредност, те доказана сценска потентност, сврставају драму *Је ли било кнежевe вечере?* у ред најзначајнијих остварења савремене српске драматургије.



## Девојка модре косе

### *О љубави, страсти и другим демонима*

Постоји у Андрићевој приповеци „Немирна година”, као и у неколико других дела („Бифе Титаник”, „Зеко”, „Проклета авлија”, „Гопођица”...) несумњив драмски потенцијал, али у прикривеној форми, најчешће приметан у емотивно-интимној, готово психопатолошкој димензији ликова. Атмосфера босанске касабе, патријархално устројено домаћинство са неприкосновеним ауторитетом газда-Јеврема, суптилна еротичност циганчице Гаге, тихи, али упорни антагонизам осталих укућана, поготово женског дела, према слушкињи која постаје предметом суздржане и ненаметљиве пожуде главе породице, долазак освајачке војске у село и љубавни занос њеног команданта, бившег пољског племића, а сада турског пуковника, кога Гагина лепота напосто омађија – све су то тематско-сижејни елементи, који напосто вапе за драматуршком обрадом и надградњом. Вида Огњеновић написала је оригиналан комад, а не класичну драматизацију, инспирисана мотивима ове Андрићеве приповетке. Преузевши основни сижејни ток, она је персонизовала и индивидуализовала неименоване представнике газда-Јевремовог најближег окружења, стварајући на тај начин густо драмско ткиво.<sup>86</sup> Тај поступак подразумевао је усложњавање међусобних односа ликова, чиме су и ситуације добијале на динамици, што је једна од претпоставки за чврсту композицију и развој драмске радње у *Девојци модре косе*.

---

<sup>86</sup> „У свом новом комаду *Девојка модре косе*, написаном по мотивима узетим из мало познате приповетке Иве Андрића „Немирна година”, Вида Огњеновић је закорачила у драмску област у коју до сада није залазила. Она није написала, како се могло очекивати на основу њеног досадашњег рада, ни софистицирану комедију ни трагикомичну драму, није у огледалу прошлости показала текућу српску историју. Њене претензије су овог пута биле нешто друкчије: она је формулисала узбудљиву драму из живота, чији је мелодрамски скелет обрастао густим психолошким ткивом, приказала је у светлости фројдистичких тумачења један занимљив људски случај” (Владимир Стаменковић, „Друкчије претензије”, у: *НИН*, Београд, 26. март 1993).

## РАДЊА, ЗАПЛЕТ, ЛИКОВИ

Рурална средина, укореењени патријархални систем и строго утврђени хијерархијски односи унутар породичне заједнице, уобличавају нарочиту атмосферу ове драме. Већ у уводној дијаскалији, поред осликавања амбијента и простора домаћинства, дате су овлашне карактерне црте три генерације газда-Јевремовог „женскиња” – „мршаве и мучаљиве жене му Стаке, кћерке, јетке удовице Драгиње и унуке Јевре, тек девојчурка”.<sup>87</sup> Преостала емотивно-психолошка сенчења јунака одвијају се у дијалогској структури, у којој до изражаја долази појединачно портретисање кроз језички израз, испуњен исказивањем недоумица о сопственом положају унутар затворене и хомогене породице, осећањем потпуне подређености, али и свешћу да се давно утврђени кодекси и норме не могу олако мењати. Посредно, откривају се и основни разлози неспокоја и узнемирености укућанки, који стварају повишену тензију и постепено наговештавају догађаје. Немир и благу пометњу у до тада устаљени животни ритам, уноси буђење неспутане женствености и сензуалне енергије служавке, циганског наочета Гаге. Складно раном пролећу, годишњем добу када се природа регенерише и незауостављиво рађају, дугом босанском зимом, прикривене лепоте, тако се и Гага, на прелазу из невиних дечјих година у период девојачког сазревања, трансформише у особу заносног изгледа и опчињујуће страствености. Тај незауостављив процес и посебна иницијација уласка у свет одраслих, пропраћени су опором завишћу, љубомором и сујетом жена које више нису у цвету младости.

*ДРАГИЊА: Девојка, и то каква, само ти то не умеш да видиш!*

*СТАКА: Изјаловче циганско! Сито, па не зна за себе од среће...*

*ДРАГИЊА: Девојка, лепојка! Ко зна колико је њој година било кад си је нашла. А погледни јој сад врат, стас, сисе!*<sup>88</sup>

<sup>87</sup> Вида Огњеновић, *Девојка модре косе*, у: Нав. дело, 207.

<sup>88</sup> Вида Огњеновић, Нав. дело, 209.

Гагина фатална привлачност донекле подсећа на Станковићеву Коштану. У оба случаја, лепота постаје проклетство и усуд. Чежња и страст коју изазивају код мушкараца, првенствено их обележава као тешко докучив идеал, што изазива осећања фрустрације, несигурности и губитак самопоуздања. Последица тога су нерационални поступци, учињени у стању емотивне заслепљености, чиме се подривају темељи патријархалног друштва, што неизоставно нарушава традиционалне вредносне норме. У односу на Коштану, чија је еротичност у фази пуне снаге и зрелости, Гага тек почиње да спознаје природу своје женствености, чулности и сензуалности. *Девојка модре косе*, за разлику од *Коштане* Борисава Станковића, много више проблематизује шири антрополошки феномен, с акцентом на социјалну, религијску, културолошку, економску и етнички сложену структурираност и узајамне узрочно-последичне повезаности у вишенационалној и мултиконфесионалној босанској средини. Тај аспект текста Виде Огњеновић је константан, ненаметљиво уклопљен у тематско-мотивски ланац, доприносећи грађењу особите атмосфере напетости. Ипак, кључни детаљ за развој радње комада нису ни љубоморни коментари газда-Јевремових „женскиња”, нити осликавање друштвено-егзистенцијалних околности живота у касабима, већ сусрет Гаге и Јеврема. Врата његове изолованости, у дословном и метафоричком смислу, отвара песма коју циганчица пева мачићима. Спој инфантилне наивности испољене у стиховима те песме и заводљивост начина на који их Гага, уз неизоставни плес интерпретира, делују хипнотишуће на Јеврема. Он задржава маску безосећајног, прорачунатог и прагматичног газде и трговца, али хладна дистанца од блиског окружења, налик емоционалном утврђењу које је око себе изградио, почиње да попушта и избијају прве пукотине. Свој недодирљиви пиједестал усамљености, условљен положајем у породичној хијерархији, али и хендикепом непокретности, он наставља упорно да брани. Нема, међутим, ту више оне енергичности и одлучности као што је било пре судбоносног сусрета са Гагом. Новонастала ситуација покреће реакцију чланова домаћинства чији су витални интереси угрожени изненадном Јевремовом заинтересованошћу за „циганско нахоче”. Унутрашњи механизам одбране колектива подразумева мобилизацију свих ресурса, хомогенизацију и панично тражење решења за успостављање уобичајених односа, режима у коме се тачно знају свачија задужење и обавезе. Грозничаво се разматрају опције, како у домену народног празноверја, враџбина и гатања, тако и у остваривању екстремних мера, као ангажовање

убице који би их ослободио Гагиног присуства. Морална вертикала на којој је изграђен целокупни, строго диференциран, хијерархијски систем, одбацује идеју о насилном акту и обраћа се традиционалним, фолклорним, готово паганским моделима разрешења многих недаћа, болести, природних катастрофа, чије ефекте осећају и трпе вековима уназад.

*СТАКА: Ја сам наменила пост. Ево је пета недеља како не окушам ништа осим хлеба и воде, а уторком и петком ни то. Дању по четири молитве, а ноћу две, али ево, оно сваки дан све горе!*

*ГРОЗДА: Требало је ту одма сварити траву раставић!*

*ЈОВАН: Па варите! Шта чекате! Добро знате шта нас је снашло! Таква слабост се у трговачким кућама сматра за почетак суноврата! Одосмо ми сви низбрдо!*

*ГРОЗДА: Хух, ху! Ти низбрдо грдило, а узбрдо добрило, добро богу годило, па грдило смождило. Њему нема лијека, до козјег млијека, црна коза, бела кост, да с отрује црни гост, ху, ху, даће бог, међу њима козји рог...*

*ЈЕВТО: Е, моја, Гроздо! Хучеши, причаши, а не можеши да надвратиши једно мусаво циганско коритарче!*

*ГРОЗДА: Јес, не могу, а што ми ви не набавите што ми треба! Откад тражим прамен његове косе, а Стака на то јекне ко да јој зуб вадим! Ни вучје шапе немам, а има два месеца како ми је нестало масти од дивље мачке. Измазало се. А ви само: Гроздо, Гроздо, ко да је врачање мала мука! Ако што узмогне трава раставић и петлов кљун у пепелу, могне, ако не, ја богами дижем руке!<sup>89</sup>*

Чланови газда-Јевремовог домаћинства имају аутентичан однос према категоријама материјалних и духовних вредности, те је могуће да се истовремено позивају на верска убеђења, врачања из политеистичке епохе, али и на трговачки прагматизам. Изаолована, аутохтона средина почива на сопственим законитостима, која често садрже контрадикторности, међутим, дуговечност њиховог постојања оправдава овакве очигледне

---

<sup>89</sup> Вида Огњеновић, Нав. дело, 233.

противречности. Изненадни долазак турске војске, заправо претходнице Омер-пашине армаде у касабу, захтева прилагођавање староседелца новој, ванредној ситуацији. Случајан сусрет команданта приспелог батаљона, пуковника Алибега, потурченог пољског племића, и циганчице Гаге, доноси могућност окончања агоније Јевремових најближих. Лик овог војника, као уосталом и његовог пратиоца, Јунуз-ефендије, лекара, потурченог пољског Јеврејина, изграђени су у необичним контроверзама. Наиме, обојица су из хришћанске вере прешли у ислам, склони су алкохолу, који им вера строго забрањује, манири су им ближи западној него источњачкој култури и обичајима, а Алибегова преокупираност женама, љубавним аферама и романсама, увелико превазилазе војнички ангажман. Па, ипак, целином свог бића они су припадници османлијске освајачке силе, из којих у ретким тренуцима носталгије, проговарају искуства друге цивилизације. Навикнути да у ратним походима, ређе на миран начин узимају, а чешће на силу отимају оно што им је неопходно, или што једноставно желе, у лику газда-Јеврема наићи ће на искусног супарника. Осма појава у драми доноси сцену у Јевремовој одаји, која се одвија током целе ноћи, када ће бити одлучена Гагина судбина. Двојица конкурената надмудрују се у дијалогској игри, по законитостима обрнуте психологије. Док један жели да је задржи, јер је уз њу осетио давно заборављене емоције младалачког заноса, други настоји да тренутак опчињености првим сусретом, претвори у брачну реалност. Аргументи које износе пред Гагом, говоре управо супротно њиховим истинским очекивањима, што још више наглашава димензије страсти у чијим су „оковима”.

*АЛИБЕГ: Колико сам хиљада зора дочекао будан, ко би то знао. Будан, крвавих руку, крвавих очију. Гледам, а кроз вео зоре ми се грозе и ругају мртве главе... А како је ваша зора овде блага и тиха... Свиће као да вас целива. Зато она треба да остане овде. Да се буди у овакву зору...*

*ГАЗДА ЈЕВРЕМ (Гаги, али не гледајући у њу): Иди с њим! Твој је живот с њим! Летећеш ко госпођа с краја на крај царевине, од града до града, од сараја до сараја, од ђулистана до ђулистана. Час си у Арбанији, час у Арнаутлуку, час у Босни! А с тобом силан, зорли, јак коњаник, лети ко да је крилат. Скаче на коња и*

*с коња у трку. Прелеће градове и перивоје. Ви тамо, а ја ћу за то време, овде, ко камен на кревету, да њушим кроз прозор које то годишње доба дише.*<sup>90</sup>

Јевремов и Алибегов исповедни тон откривају сву различитост између њих двојице, супротстављене животне филозофије, дијаметралне погледе на стварност и непомирљиве моралне дилеме. Али, истоветна, разарајућа, самодеструктивна чежња коју осећају према Гаги, чини их сапатницима. Коначан исход оставља газда-Јеврема да самује у клаустрофобичности суморне собе до блиске смрти, док Алибег привидно осваја предмет пожуде, јер ће се временом „циганско нахоче” претворити у само још један од бројних ратних трофеја. Демон рата сурово ће уништити сваки привид људскости, емоције и осећајности. Проклетство лепоте у смутним временима претвориће се у немирне године за још два лика. Марко и Раде, момци на Јевремовом имању, ухваћени у мрежу љубавне опчињености, одрећи ће се православне вере, потурчити и отићи с Алибеговом војском, пратећи Гагу на трновитом путу извесног разочарања.

Паралелно с главним током радње, одвија се прича о свакодневици босанске касабе у другој половини 19. века. Јевремова чврста рука у управљању имањем и бескопромисност у разноврсним спекулацијама, те пословно-партнерски односи које успоставља с трговцима и земљопоседницима, без обзира на њихову веру, нацију или положај, граде сложену социолошко-културолошку, економску, етничку и друштвену слику шаролике заједнице. Прагматичност, у сваком смислу, јесте главни принцип пословања. Појава непредвиђених околности, као што је долазак војске, због урођене интуиције, искуства, умећа прилагођавања и адаптирања, представљају озбиљне, али не и драматичне проблеме које није могуће превазићи. У конкретном случају, Омер-пашин поход, обрачун је с непослушним босанским беговима, што отвара простор газда-Јеврему за нове спекулативне потезе. Ова два основна тематска тока чине јединствену целину, док остали мотиви – проблем положаја жене и њена еманципација у изолованој руралној средини, питање националног идентитета или сведена психолошка анализа породичних односа – учвршћују наративну димензију и заокружују главни идејни аспект драме.

---

<sup>90</sup> Вида Огњеновић, Нав. дело, 255.

## СТИЛСКО-ЈЕЗИЧКЕ ОДЛИКЕ

Анализом неколико остварења Виде Огњеновић показали смо да су развијена прича, поштовање узрочно-последичне каузалности, особен поступак карактеризације у којој језик има најбитнију улогу, те жанровска хетерогеност, неке од одлика њене драматургије. *Девојка модре косе* додатно потврђује претходна запажања. Међутим, овај текст указује на још један детаљ. Композиција, развој драмске радње, а поготово дидаскалије на почетку сваке од девет појава, упућују на литерарни сензибилитет прозаисте. Колико год је промишљање позоришног редитеља у обликовању и разрешењу ситуација у комаду *Коријен, стабло и епилог*, било врло присутно и више него видљиво, толико су осећај и умеће прозног писца заступљени у *Девојци модре косе*.

*(Газда-Јевремова одаја. Дубока ноћ. Сто застрт везеним столњаком, а на њему послужење: суве шљиве, ораси, врчеви вина и боце са ракијом и чашама. Наспрам газда-Јевремовог лежаја стоји код зида Алибег, опуштен и помало изгубљен. Што више пије, све је суровије трезан. Јунуз-ефендија, лекар Алибегове војске, а сад његов пратилац, седи на столици, куња, љубазно свима клима главом и покушава да се расани опорим газда-Јевремовим вином, што му, наравно, тешко полази за руком. Газда Јеврем посматра своје госте, ослоњен раменом о узглавље свог лежаја, пије вино и сабира свој живот у једну ноћ. Вино му је некако болно ублажило лице, чак на њему покаткад затитра и нешто налик на горак осмех. Гага стоји поред зида, насупрот Алибега, са великим букетом баштенског и пољског цвећа, очигледно поклон од просиоца. Цвеће је већ почело помало да вене. Она га држи у рукама као каквог мртваца. У соби се осећа неки тежак, болећив замор. Марко пуни чаше вином, доноси споља врчеве кад нестане вина и будно прати шта се догађа. Озбиљан је и трезан.)<sup>91</sup>*

Само условно за горњи цитат можемо рећи да је дидаскалија. Прецизнија одредница била би „кроки-прича” или „прозна цртица”. Она увелико превазилази

---

<sup>91</sup> Вида Огњеновић, Нав. дело, 251.

функцију индикације психолошког стања ликова, описа амбијента и сликања атмосфере. Не само у формалном смислу, *Девојка модре косе* јесте комад за читање. То не умањује његов сценски набој, али потребно је заиста много глумачке имагинације и виртуозности, да се тек део описаних емоција, реакција и карактерних особина ликова, односно несвакидашње, упечатљиво згуснуте атмосфере оживи на сцени. Како, рецимо, одиграти: „...пије вино, и сабира свој живот у једну ноћ“?! Предмет наше студије није поступак трансформације драмског текста у позоришну представу, те ћемо само констатовати да је естетско-књижевна вредност прозних пасажа у овој драми уочљивија у читалачкој него у гледалачкој перцепцији. Сагласно овом обележју, економичност и језгровитост језичког израза у дијалогској структури, укомпонована је с богатим литерарно-приповедачким садржајем неконвенционално грађених дијалогских сцена. Примарна функција говорних образаца ликова, који обликују психолошке, менталитетске и карактерне особине, уједно добија и димензију наративне, чиме секундарни аспекти, описи амбијента, емотивних стања јунака и скрајнутих екстеријерно-ентеријерских детаља, имплицирају значајно кохезивно драматуршко својство.

## КОМПОЗИЦИЈА И СТРУКТУРА КОМАДА

*Девојка модре косе* подељена је у девет појава, током којих се главни ток радње одвија континуирано. Узрочник свих дешавања јесу Гагина заносна лепота и њен погубни утицај на газда-Јеврема, али и остале мушке чланове домаћинства. Женско начело и статус у заједници отелотворени су у три генерације: Јевремовој жени Стаки, кћерки Драгињи и унуци Јеври. Врачара Грозда, усредсређена на магијске и мистичне ритуале, представља традиционалну, фолклорну димензију феномена веровања и менталитета релевантног дела колектива. Пратеће тематско-мотивске манифестације и сижејни елементи, као и уверљиво грађени споредни ликови и њихови међусобни односи, о којима је већ било речи, подупиру и употпуњују доминантну линију радње. Оваква драматуршка архитектоника не захтева посебне драматичне заокрете, а заплет се остварује у две фазе. Прва је када Јеврем постаје свестан фаталне заводљивости своје служавке, а друга, случајни сусрет Алибега и Гаге. Тек назнаке класичног драмског сукоба и коначног разрешења, доноси најупечатљивија сцена комада – вербални дуел Јеврема и потурченог



пољског племића. Слично као и у Андрићевој приповеци *Немирна година*, где је истинска драма похрањена дубоко у психолошко-емотивној структури ликова, тако и у *Девојци модре косе* Виде Огњеновић, много тога остаје неизречено и неурађено, а специфична интровертност јунака постаје њихов трагични усуд.

## Кањош Мацедоновић

### *О јунацима и гробовима или у Потрази за изгубљеним временом*

Креативан однос који је Вида Огњеновић успоставила с књижевном традицијом, митовима, легендама и историјом у драмама *Како засмејати господара*, *Коријен*, *стабло и епилог*, *Је ли било кнежевине вечере?* и *Девојци модрих коса*, настављен је и у *Кањошу Мацедоновићу*. Као изворе и грађу за драму користила је историјске записе о Паштровићима и Будви, те поједине приповетке, поготово истоимену причу Стефана Митрова Љубише. Ова драма, уз *Јегоров пут* и *Дон Крсто*, чини својеврсну „Будванску трилогију”. Сва три комада карактерише осебујан језик ликова, чија је аутентичност недвосмислена, али, ипак, у одређеној мери прилагођена савременом читаоцу односно гледаоцу. Тематски оквир заснован је на инспиративној, стварној и легендарној прошлости Будве и приморског дела Црне Горе. Радња у *Кањошу Мацедоновићу* смештена је у 15. век, а место одигравања су Паштровићи и Венеција. Легендарни лик из наслова Љубишине приповетке и драме Вида Огњеновић, чија „гаргантуовско-пантагруеловска” авантура чини окосницу приче, сасвим заслужено заузима једно од почасних места међу најмаркантнијим јунацима савремене српске драматургије.

### ТЕМАТСКИ ОКВИР

Три дела *Кањоша Мацедоновића*, илустративних и духовитих налова: *С брадом или без браде*, *Или најбољега или најгорега* и *Убиство дуждевом руком*, успостављају тематско-мотивску структуру драме. У првом делу, уз нескривену дозу ироније, која је једно од главних стилских обележја комада, упознајемо законе функционисања родовско-племенске заједнице, менталитет и нарави њених појединаца и читав низ обичаја из фолклорне традиције овог краја Црне Горе у 15. веку. Драмска радња се рачва у два рукавца: већање и суђење поводом случаја иконописца Даскала, који је осликао икону светог Николе без браде, и спор око Голубове ћерке Видосаве коју је због љубави уграбио Вукац. Оба догађаја нуде обиље комичних ефеката, али истовремено разоткривају

богатство односа унутар једног затвореног колектива, чија хомогеност почива на уобичајеним вредностима патријархалог друштва, давно утврђеном моралном кодексу, ауторитету религије и осећању части. Зато се Катнина жалба на иконописца Даскала разматра врло озбиљно, као уосталом и сваки други проблем који може пореметити неки од аспеката правила понашања и прописаних етичких норми. Присуство свештеног лица или калуђера у доношењу одлуке „судбеног већа” подразумева се, јер питања из сфере духовности и верских догми, захтевају „вештачење” из „прве руке”.

*ОТАЦ ГЕРАСИМ: Дјецо моја, што се ви толико сви иза гласа дерете? Не ваља да тако урлате пред вратима црковнијем! Жалости што сте сви тако млади оглунули. Биће да је то од овога вјетра. Залуду говорим, али шта ћу кад ме не чујете! Ово ође није Свети Никола. Ово је некакво ђаче, а Свети Никола је старац, владика!*

*ДАСКАЛЕ: Часни суде, добри оче, благослови, грешан јесам! Оппростите ми најпрвије на множини ријечи! Очи виде, које виде, да ово јес прилика млађег свеца. Но није ни Свети Никола могао остарјети, ни владиковати да није момковао и ђаковао. А између мене и ове жене није било погодбе у које ћу га године писат, но да јој буде лијепа икона, фино обојена, да је милокрвна прилика, а да не пушта уље...*

*СТИЈЕПО: Чуо си дивно оца Герасима: Свети Никола има бити писан са брадом и у одежди!*<sup>92</sup>

Иконописац Даскале носилац је уметничког начела неспутане слободе. Њега не ограничавају црквени канони о начину осликавања светаца, иако је свестан да таквим приступом стваралачком чину угрожава личну егзистенцију. Категорије лепоте и естетике не познају спрегнутост маште, инспирације и имагинације, без обзира на то што „модели исправног и пожељног” произлазе из темељних законитости на којима почива целокупна заједница. Природа уметничког духа непрекидно се бори против догматских категорија

---

<sup>92</sup> Вида Огњеновић, *Кањош Мацедоновић*, у: *Драме*, књига II, Стубови културе, Београд 2001, 15.

духовног или световног порекла. Често је та борба, потпуно неизвесног крајњег исхода, усмерена и ка едукацији и просвећивању најширег слоја друштва. У конкретном случају, израдом иконе светог Николе, као младића, без браде, Даскале нарушава непроменљиве религијско-црквене истине, али и традиционалне представе о верским, националним и митским феноменима из корпуса колективног памћења. Тиме недвосмислено улази у неравноправан сукоб с општим ставовима апсолутне већине, што резултира његовим повлачењем и повиновањем званичном мишљењу. Међутим, доказ да уметничко дело, по правилу, надживи свог ствараоца, и да једину праву верификацију даје непристрасни суд времена, доноси завршна сцена драме, у којој туристичка група с наших простора, у времену садашњем, као посебну атракцију венецијанске туре добија одлазак у цркву „Свети Никола Млади”, где ће се дивити јединственој икони овог свеца, представљеног као младића. Комични ефекат с почетка комада, доживљава снажан значењско-иронијски отклон у конформистичкој атмосфери необавезне „конзумације” уметности.

Други тематски ток прати љубавну епизоду Голубове кћерке Видосаве коју је, уз њену несебичну помоћ, отео и без пристанка оца, оженио Вукац. Да би мелодрамски и духовити контекст био потпун, ту је и Стеван, нимало равнодушан према Видосави. „Судбено веће Суда добрих људи” мора да донесе одлуку о Голубовој тужби, чиме ће, уједно, бити решена судбина младенаца. Током овог сегмента радње, концентрисаног на појашњавање узрока Вукчевог поступка, реконструкције околности и догађаја у вези с отмицом девојке и процене последица унутар заједнице, проблематизована је шира слика историјско-друштвених прилика и положаја појединца у свим сложеностима и условностима једног комплексног колектива. Посебно су акцентовани мушко-женски односи, као примарни за егзистенцију, будућност и општи просперитет, али важни и за процесе социјализације, емотивно-психолошко и физичко сазревање. Радња је подређена статично конструисаној сцени парнице у којој се епско-јуначком мушком погледу на свет супротставља лирско романтично женско начело. Девојке певају песме чији стихови призивају драгог, стварајући на тај начин атмосферу неопходну за успостављање почетне комуникације с „изабраницима срца”, а за испуњење својих снова оне користе обрасце и поступке из фолклорне традиције, као што су свијање венаца од биљака и травки, намењених ритуалима завођења, или остављање личних предмета у близини онога који је мета љубавно-сентименталних маштарења.

*(Видосава свија венац од траве. Ивка држи марамицу са листом олијандра.)*

*ИВКА: Како сад?*

*ВИДОСАВА: Пољуби рубац три пута, окрени се на све четири стране свијета! Пропни се на прсте да даље догледаш, да ти никад не иде с очију, па му лагано спушти рубац поред главе, а вијенац баци према њему испод руке. Ако пане близу, уграбиће те брзо, ако далеко, почекаћеш мало...*

*ИВКА: Ух, како ћу угодит да је што ближе...<sup>93</sup>*

Ивкина пажња усмерена је ка управо приспелом Кањошу, после његовог вишемесечног одсуства због пута у Венецију. Врло је занимљиво како Вида Огњеновић уводи главни лик у ток радње. Уз коментаре неколико чланова скупа, који се одиграва у дворишту манастира Прасквица, ироничним, чак подсмешљивим призвуком наговештава се Кањошев долазак. Истовремено, они истичу главне физичке и карактерне особине насловног јунака комада.

*РАДЕ: Ма, људи, бога ради! Је ли оно Кањош?!*

*(Сви скоче на ноге и загледају у правцу куда Раде показује. Пењу се на подзиде и столице, премештају се да боље виде. Ивка се узврпољила. Попне се на зид, загледа. Затим се залети, загрли Видосаву. Онда се умива и уређује. Крсто загледа пажљиво.)*

*КРСТО: Није, јадан, оно је неко дијете!*

*РАДЕ: Шта би дјетету онолика челенка и мач о пасу?*

*СТИЈЕПО: Ђе видиш мач?*

*КРСТО: Ма баш оно јес Кањош!*

*МИТАР: Није.*

---

<sup>93</sup> Вида Огњеновић, Нав. дело, 29.

*КРСТО: Ја бих по висини реко да јес!*

*РАДЕ: Каквој црној висини! Оћеш рећи по низини!*

*СТИЈЕПО: Јес Кањош!*

*ВУКАЦ: Јес, јес!*

*ГОЛУБ: Ма није, људи!*

*ВУКАЦ: Па баш није!*

*РАДЕ: Ма шта причате ту! Ко би други могло бити онако окретан и живуљаст!  
Ниска струка, а жив и ћеперан, да би се на игли вртио!*

*СТИЈЕПО: Ја бих реко да јес!*

*ОТАЦ ФИЛИМОН: Исто се некако чини да је неко дијете!*

*СТЕВАН: Јес дијете!*

*ВУКАЦ: Е није дијете, него јес Кањош!*

*РАДЕ: Кањош!*

*КРСТО: Кањош, познао бих га у иљаду!*

*СТИЈЕПО: Ако је Кањош, он и јес један у иљаду!*

*КАТНА: Јес, оно Кањош, ако га иђе има!<sup>94</sup>*

Очигледно је да није у питању уобичајена слика херојског лика надљудске снаге, па чак ни јунака чији га стас, лепота и достојанственост издвајају као јединственог и високоплеменитог члана друштва.<sup>95</sup> Иронија и благи сарказам избијају из посредне Кањошеве карактеризације, при чему Крсто, Раде, Стијепо и остали наговештавају да, иако њихов саплеменик не може да се подичи физичким атрибутима, довитљивост,

---

<sup>94</sup> Вида Огњеновић, Нав. дело, 26–27.

<sup>95</sup> Љубиша овако описује Кањоша: „Један дан прољетни на главној скупштини, коју су сазвали суђе и властела на обичном мјесту од правде, да подијели пресушено полуже, дође на искуп у доцније и Кањош Мацедоновић, човјек ниска струка, али жив и ћеперан, да би се на игли вртио” („Кањош Мацедоновић”, у: Стефан Митров Љубиша, *Кањош Мацедоновић*, Политика – Народна књига, Београд 2005, 38). Полазећи од ове реченице, Вида Огњеновић гради гротескну слику јунака.

окретност и вижљастост јесу оно по чему је препознатљив. У наредном делу драме, када паштровски збор мора да донесе одлуку о слању заточника млетачком дужду, који би требало да Венецију спасе од гнева бившег заповедника војног брода, а сада одметника Фурлана, комплетно ће се заокружити портрет виспреног трговца, „ниска струка, опасна корака, а мудра погледа”. Други део комада још је сведенији у погледу активне драмске радње и већим делом обликован у форми Кањошевог приповедања, „раскошно-епског” описивања специфичности Венеције, духовитих опаски на рачун њених становника, обичаја и друштвеног уређења. Посебно аутентично и упечатљиво делује расправа након изношења разлога за сазивање скупа, током којег се, поново с ироничним призвуком, кристалишу прецизна анализа горштакког менталитета, урођени осећај поноса, чојства и јунаштва. Одлука да се у Венецију пошаље Кањош долази као најлогичније решење после анализе свих последица по односе с Млетачком републиком. Уважавање историјско-политичких околности сведочи о рационалном приступу и заштити интереса једне, релативно мале заједнице на „геостратегијској ветрометини” великих сила. Управо у овом сегменту драматуршко-књижевног поступка Вида Огњеновић осећа се суптилно пласирана паралела са савременим друштвеним контекстом, без инсистирања на актуелизацији или критичком ангажману по цену одрицања уметничко-естетских категорија.

*СТИЈЕПО: Има јунаштва и мимо палашине! И памет коју главу обори! Ви мислите мени је Венеција мила? Толико богу! Но видим шта се ради! Падоше силна царства и клонуше страшне војске пред усови азијатском! Запад стење, а истоку се гаси последња свијећа! А шта смо ми? Шака људи на похарици с мора ко и са суха. Да се ми бијемо? Можемо смоквама! С јачијем нема равне погодбе! Ми што можемо, можемо по један, па да се припише свијема, а војска ми нијесмо! Нема нас! Ми се можемо по једноме сви бројати добри, али рат не можемо добити! Малени смо! Но изаберите који ће ићи у Млетке па да се опраштамо!*<sup>96</sup>

---

<sup>96</sup> Вида Огњеновић, Нав. дело, 53.

Стијепине речи делују пророчки и антиципирају догађаје који ће се стварно одиграти у скорој будућности. Узевши у обзир чињеницу да врло слично резонује један од Љубишиних јунака из истоимене приповетке, може се закључити да се, у широко схваћеном традицијском контексту српске књижевности, интертекстуалне релације и модели промишљања о најважнијим друштвеним проблемима, неизоставно прожимају с поетичко-стилским опредељењима већег броја аутора. Када томе прикључимо цео један корпус домаћих драмских текстова, од којих смо само неке поменули у првом делу ове студије, и то као пример уважавања потребе да ти комади буду у дослуху с просторно-временским координатама у чијим оквирима писци стварају, онда је јасно да наша драматургија, и када у први план не поставља актуелне феномене из различитих сфера савременог живота, често садржи уметничко-естетски релевантан, критички ангажман у форми инвентивних метафоричко-аналогичких веза и алузивних паралела.

Кањошев повратак у Венецију и сусрет са Фурланом, заокружују причу у завршном, трећем делу комада. Очекивани двобој „Давида и Голијата” није се десио, јер је глачитељ млетачког дужда, као непливач, окончао живот у мутним водама венецијанских канала.<sup>97</sup> Иронични обрт је у функцији „*deus ex machina*” и разрешава ситуацију која се искомпликовала напрасним пријатељством и обостраним симпатијама између двојица јунака. Наиме, Кањош и Фурлан имају своје разлоге незадовољства осиношћу венецијанске власти, што их збијава и умало претвара у савезнике. Мацедонових стога што она не поштује потписане споразуме о слободној трговини и ниподаштава достојанство његовог братства, а одметнути заповедник брода, јер је лишен могућности да ради оно што најбоље и једино зна – ратује као плаћеник. Комичност сцене упознавања током динамичног, духовитог дијалога испуњеног саосећајним исповедањем о понижавајућем третману и исмевањем Млетака, надограђена је малом менталитетском студијом о приморској виталности, пркосу, неспутаном духу и никада угаслој жељи за слободом и очувањем личног интегритета. Свему је на крају придодата доза мелодраматичности, јер се испоставља да је дуждева кћерка била заљубљена у Фурлана, а уз то и његова вереница. Тиме је употпуњена класична слика о хероју који се бори против

---

<sup>97</sup> Треба се присетити мотива „велике воде” у комаду *Мај нејм из Митар*. И у том остварењу, мутна, дубока вода представљена је као судбоносно и трагично одредиште за оне који плове по њој. Реке, мора, језера, све велике водене површине, још у митолошко-легендарним оквирима и традиционалном поимању имају предзнак оностраног, значе границу преласка у свет мртвих.



нанете му неправде. Он изазива панични страх међу непријатељима, али и романтично-авантуристичка осећања и љубав Ђоване Грације Фоскари. Вида Огњеновић се поиграва општим местима у поступку карактеризације Фурлана, чему ефектан баланс даје лик омаленог, логореичног, спретног и куражног Кањоша. У неконвенционалном и онеобичавајућем духу, изграђен је епilog неodrжаног двобоја. Након што се Фурлан несрећним случајем утопио и своју гробницу пронашао у дубинама мутне воде, а дуждевом заточнику указана почаст, без обзира на изостанак херојског дела, неколико векова касније, туристи са лицима својих предака, у потрази за духовима давно прохујалог времена, откривају релативност победе, пораза, историје, времена и свега постојећег.

### ОБЕЛЕЖЈА ЈЕЗИЧКОГ ИЗРАЗА

Врло препознатљива карактеристика целокупног драмског опуса Вида Огњеновић јесте богат, неретко раскошан, однегован, префињен и промишљен језички израз. То се нарочито односи на све три драме из Паштровића – *Кањош Мацедоновић*, *Јегоров пут*, *Дон Крсто*, али ништа мање и на текстове *Је ли било кнежевe вечере?* и *Милеву Ајништајн*. Комад за који је инспирацију пронашла у прози Стефана Митрова Љубише, подразумевао је темељно проучавање специфичног дијалекатског идиома. За такав ангажман није било довољно задржати се на анализи историјских списа из Будве и Паштровића, или Љубишиних прича. Ауторка је, по сопственом признању, истраживала на терену, у руралним срединама Црне Горе, проналазила осебујну грађу у старим, ретким речницима.<sup>98</sup> Овакав третман језика допринео је стварању неопходне уметничке дистанце, отклоне од заводљиве лепоте архаичног говора, који би у изворном облику постао тешко употребљив и нефункционалан „баласт” у конкретном књижевно-драматуршком

---

<sup>98</sup> „Када сам радила *Кањоша* много сам се бавила језиком, односно највише проблема ми је језик задавао. Увек сам се питала у коју језичку варијанту то да ситуирам. Да ли да се служим модерним језиком или да идем у другу крајност и све те архаизме на извeстан начин употребим и оживим. Направила сам и сопствени речник помоћу оног који је већ постојао у Љубишиним сабраним делима, али сам и долазила у Будву, пре него што сам завршила *Кањоша*, да разговарам са људима, да ослушнем како говоре. Схватила сам да покушај да начиним реконструкцију оне старе варијанте говора неће ничему послужити. То никада не би било сасвим аутентично, ма колико се ја трудила. Говор сматрам језичким напором да се човек тренутно изрази, да употреби језик. Говор је ауторска варијанта језика. Зато сам се определила за једну врсту књижевног језика, осим у ситуацијама када дијалог захтева додатну говорну енергију, напор да неко буде лапидаран, изричит, рецимо у препиркама и свађама” (Вида Огњеновић, „Поднебље руже митова”, у: *Нема више наивних питања*, интервјуи, приредила Радмила Гикић-Петровић, ДОО Дневник – Новине и часописи, Нови Сад 2008, 103–104).

поступку. Јунаци драме *Кањош Мацедоновић*, у складу с „јуначко-епским“ амбијентом и пренаглашеним истицањем дискутабилних сопствених заслуга, нису економични у говору. Иконописац Даскале, отац Филимон, један од судија Стијепо и Кањош, пре свих, развијају мисао, предмет расправе и суштину проблема у краћим, а неретко и дужим монолозима. То узрокује успоренији ток радње, али битно утиче на обликовање упечатљиве атмосфере, прецизну дефиницију односа између ликова, посредну карактеризацију из перспективе саговорника или коментатора одређених ситуација и поступака, као, рецимо Кањоша, приликом доласка у двориште манастира Прасквица, када целокупну физиономију и психолошко-ментални склоп овог јунака отелотворују запажања присутних. Међутим, тек када Мацедоновић, маниром епског песника-приповедача, започне причу о авантурама у Венецији, животност, пластичност и вишедимензионалност сублимирају несвакидашњег протагонисту у уверљив драмски лик, чиме је заокружен и процес непосредне карактеризације говором, то јест језичким изразом.

С друге стране, женско начело и романтичнији поглед на свет, изражени су кроз израз заснован на народној лирској традицији. Ивка и Видосава своје чежње и спутану страственост, ограничене нормама патријархалног друштва, саопштавају у формулативним изразима, стиховима и са уобичајеном стилизацијом, сагласно околностима, статусу и нарави онога коме се директно или посредно обраћају. Песме које певају темеље се на примерима из корпуса усменог стваралаштва и фолклорних образаца, али и ауторске књижевности (Лаза Костић), и уграђене су у драматуршко ткиво, са функцијом прецизног позиционирања женског принципа унутар доминантно мушког устројства колектива.

*(Пристиже Кањош. Сусрећу га младићи, загледају га, помажу му да унесе бисаге.  
Кањош је одевен на млетачки начин. Ивка и Видосава певају.)*

*ИВКА, ВИДОСАВА:*

*Галија се морем љуља,*

*Лака, лагана,*

*Вал је валу надодаје,  
Ветар ветру заокреће,  
Сад ће доље,  
Сад ће горе,  
Лака, лагана...  
Молим ти се, сиње море,  
Молим ти се, плахи вјетре  
И валови бјелогрли,  
Не дајте је морској вили!  
То је вила замамница,  
На дно ће је одмамити,  
Драгог ће ми зачарати,  
Лако, лагано, лако, лагано...*

*(Кањош се са свима поздравио, па седа на понуђену столицу у врху стола. Ивка му приноси боцу са ракијом, плашљиво је спусти поред њега, па стидљиво побегне. Кањош је озбиљан.)<sup>99</sup>*

Очигледно је да на нивоу дијалекатског идиома, локалног жаргона и говора у најширем значењу, Вида Огњеновић успоставља сложене везе и креативне релације с књижевном традицијом. Спорадични архаизми, реченична композиција, истанчан осећај за мелодију језика, само су нека од својстава дијалогско-монолошких структура у драмама ове ауторке. Зато је могуће и на ширем литерарно-естетском плану пронаћи заједничке именитеље који паралелно егзистирају у делима писаца различитих епоха и стилских формација. Овде, дакако, није реч о моделима цитатности или преузимању сужејно-мотивских елемената, већ о оригиналном приступу и аутентичној обради грађе, зависно од временског и историјско-друштвеног контекста и уметничког сензибилитета аутора.

---

<sup>99</sup> Вида Огњеновић, Нав. дело, 27.

Једноставно речено, прича Стефана Митрова Љубише као инспирација драгоцену је и неизоставно полазиште за комад Виде Огњеновић, али креативна драматуршка надградња успоставља сасвим нова значења, односе, ликове, околности, атмосферу и језички израз.

## ВРЕМЕ И ПРОСТОР

Широк временски распон у *Кањошу Мацедоновићу* креће се од 15. века до девете деценије 20. столећа. Унутар тако постављеног временског оквира, постоје мањи сегменти, који се односе на период током првог Кањошевог боравка у Венецији, чије детаље он сликовито реконструише на већању паштровског збора, као и они повезани са судбоносним сусретом са Фурланом након прихватања предлога млетачког дужда. Драматуршке условности и модел развоја радње, условљавају изразиту релативност протока времена. Тако ће се Мацедоновић, готово тренутно, без линеарног односно континуираног развоја временског тока, преместити са „пешчаног жала на обали мора“ на „дугу поплочану обалу испод бедема дуждове палате“. На основу развоја димензије времена могуће је уочити разлике између затворене и отворене драмске форме (којој овај комад припада).<sup>100</sup>

Слично је и с просторним координатама. Радња се одвија у Паштровићима и Венецији, али појединачна места на којима се збивају конкретни догађаји, распоређени су на различитим локалитетима. Тиме се потенцира динамика дејства, промишљања и

---

<sup>100</sup> „За затворену драму, која, у концизном, колико је год могуће континуираном облику нуди искључиво врхунац и крај једног дуготрајног развоја, часови су важни. За отворену драму, не. Како она не износи ни континуирани, непрекинути развој догађаја, ни последњи сегмент и врхунац једног таквог развоја, временски размак како између почетка и краја драме, тако и између појединачних сцена не подлеже никаквој поетолошкој законитости. [...] У оба драмска типа постоји функционални однос између радње и временског распона. Особеност радње у затвореној драми изискује *одређен, кратак* временски распон. Особеност радње у отвореној драми изискује *неодређен, дуг* временски распон. Неодређен: јер је драма пре прве сцене већ почела, јер се не предузима никакво квалитативно раздвајање садашњих догађаја и предисторије. Дуг: јер мноштво и разноликост догађаја и места, као и свет у својству јунаковог контра-актера, траже велики временски простор. [...] Велики временски простор у отвореној драми омогућава да време преузме још једну функцију. Оно постаје самостална делотворна моћ, која утиче на текуће догађаје. У затвореној драми радња га апсорбује као чисту сукцесију. У једносмерном, континуираном току, оно подстиче и гони праву стрелу финалног дуктуса догађања ка крају. Насупрот томе, у временској ширини и слободи отворене драме оно добија прилику да се еманципује од радње и самостално утиче на *dramatis personae*” (Фолкер Клоц, Нав. дело, 92–93).

поступака јунака.<sup>101</sup> Већи део Кањошеве „пикарске авантуре” одвија се у Млетачкој републици, па је сасвим природно што топоними из друге културе, обичаја и језика имају важнију функцију, и не служе само као „статичне кулисе” за илустрацију визуелног амбијента. То се најупечатљивије огледа у домену језичког израза, карактеризације ликова и сучељавања менталитетских особености.

Из епско-митолошке, временско-просторне монументалности и „вавилонске” говорне разноликости *Кањоша Мацедоновића*, следећи комад који ћемо анализирати прелази у форму минималистичког сценског играка и у својој суштини осебујан је омаж неспорној лепоти књижевног језика Стефана Митрова Љубише.

---

<sup>101</sup> „Драмске личности извучене су из заједничког идејног и друштвеног склопа, изоловане и усамљене. Ишчезавање повезаности, које подразумева и напуштање истоврсног језика, истоврсних осећања и вредности, акције и реакције, раздваја и изолује не само просторе из сцене у сцену, него и унутар исте сцене подиже зидове између драмских јунака” (Фолкер Клоц, Нав. дело, 99).

## Трус и трепет

### *Драма у језику или „На слово, на слово...”*

У развоју српске драмске књижевности, од прве половине 19. века до данас, није било експеримената на нивоу драматуршког поступка, какав је примењен у сценском играчку *Трус и трепет*. Заправо, тешко је одредити врсту и жанр овог дела, јер су тематско-идејни слој, композиција и структура заиста врло специфични и крајње неконвенционални и неуобичајени.<sup>102</sup> Играчку почиње као Стефанова (алтер его Стефана Митрова Љубише) исповест, у којој износи детаље из свог детињства и младости.

*СТЕФАН: Родио сам се у Будви, пошљедњег дана мјесеца фебруара, 1824. Чудом сам остао жив. Будући ми оцу мрла дјеца у повоју, градске бабе, гаталице, напуте ми матер, Катку Брдареви из Грбља, да изложи на раскрићу прво мушко дијете, како би му се нашла кума намјерница... Кате послушала бабе и родивши мене, баш кад се раздвајала ноћ од дана, предаде ме, још некрштена, некој примаљи, да ме онако омотана, у сукненијем прњама, изложи на улици...*<sup>103</sup>

Љубишиној причи, у значајној мери преузетој из његове аутобиографије, придодати су фолклорни облици, као песме које пева мајка Ката и аутентични примери из речника аутора, који је у свом прозном делу, у литерарно-естетском смислу, ревитализовао креативни дух народне прошлости, обичаја, веровања, необичних појава у

---

<sup>102</sup> „Овог пута сам се бавила језиком Љубишиних дела и времена. Наиме, још кад сам радила *Кањоша*, уплела сам се била у те кучине. То ми је задало највише муке. Ваљало је да до танчина испитам и проучим говорну фактуру и навику Љубишиних јунака, како бих могла да сачиним језичку подлогу за свој рукопис за дијалог у драми довољно разумљив данас, а опет са натрухом говора поднебља из кога је јунак. Нисам никако хтела да то буду фолклорна ачења и претпоставке, већ да у томе има неког аутентичног, истинског звука. Тада сам уочила да је она прича о Љубишином језику као о варијанти чисто „језгровитог“ и распричаног народног говора, обична критичарска поштапалица. Напротив, у питању је ауторски, тражени начин изражавања, уметнички, Љубишин рукопис. Зато сам се овог пута вратила баш његовом речнику. Стручњаци су његова сабрана дела снабдели одличним речником мање познатих речи. Од тога сам кренула” (Вида Огњеновић, „Интелектуалци су пристали на све”, у: *Нема више наивних питања*, 237).

<sup>103</sup> Вида Огњеновић, *Трус и трепет*, у: Нав. дело, 85.

патријархалном друштву, истовремено исписујући оригиналан књижевни рукопис, на граници између усменог и писаног стваралаштва. Посебно место, што је уосталом био и непосредни повод Види Огњеновић да се упусти у грађење овако необичне драмске форме, јесте Љубишин језик, оплемењен богатством дијалекатских идиома, карактеристичном мелодијом, духовитим досеткама и фразеолошким конструкцијама из корпуса народних умотворина. Тако је добијен речник у маниру сценског играка, с идејом маштовитог поигравања лексичком грађом. Архаизми, давно заборављене речи, али и њихова нова значења у другачијем, условно речено савременијем језичком контексту, уз већ споменуте лирске пасаже и коментаре ликова, изнедрили су јединствену атмосферу ове кратке драмске структуре. Она се може окарактерисати као омаж целокупном делу Стефана Митрова Љубише, али и као невелик, приручни књижевни бедкер кроз традицију народне и ауторске литературе ондашње Црне Горе, њихових специфичних појавних врста, жанрова и стилова.

*ВУК: Слово В!*

*КАТА: Варовница – искра...*

*СТЕФАН: Вук Дојчевић!*

*КАТА: Јес, Вук Дојчевић...*

*СТЕФАН: А био је варовница, из њега је вазда искрило весеље, а пламтјели домишљатост и ум.*

*КАТА: Видовдан – који се може извидати, бољка од које има лијека,*

*вјетру у покос – накосо уз вјетар, прсмице, против вјетра...*

*СТЕФАН: И тако је био Вук Дојчевић. Никад низ вјетар и низ длаку, увијек вјетру у покос!*

*КАТА: Врач – љекар.*

СТЕФАН: *И то је био Вук Дојчевић. Љијечео је људе од трпије и досаде видовном причом.*<sup>104</sup>

Етнографско-филолошки аспект свеprisутан у Љубишиној прози, поготово у „Причањима Вука Дојчевића“<sup>105</sup>, има запажено место и у *Трусу и трепету*. Објашњавајући значења појединих речи, ликови упућују и на одређене појаве из историје, традиције, културе и других друштвених области. Основни тон је комичан, с повременим благим призвукот ироније и сарказма. Континуирано азбучно набрајање појмова, прекида се анегдотским, кратким причама које осветљавају природу живота и менталитетску виталност, домишљатост и упорност појединаца, издвојених из свеукупног колективитета управо захваљујући својим јединственим способностима. Ипак, начела и законитости хомогене заједнице, поимања и доживљај стварности формирани у обрасцима фолклора, традиције и колективног памћења, доминантно установљују значењско-идејни аспект овог драмског играказа.

Већ смо истакли да приступ језичкој грађи и модел њеног пласирања у дијалогско-монолошкој структури, успостављају аутентична обележја *Труса и трепета*. У развоју српске драмске књижевности постоји неколико примера инвентивног и неконвенционалног односа аутора према језику. Још је Јован Стерија Поповић у свом драмском односно комедиографском опусу, промовисао егзотичне дијалекатске идиоме, духовите поштапалице, жаргон малограђанске средине и маштовите језичке конструкције као битне драматуршке елементе и примарна средства карактеризације. У 20. веку, у уметничком смислу најупечатљивије резултате постигао је Александар Поповић, стварајући невероватан „језички конгломерат“ у појединим фарсама и комедијама. На

---

<sup>104</sup> Вида Огњеновић, Нав. дело, 88.

<sup>105</sup> „Љубишина *Причања Вука Дојчевића* су у сталној напетости између уопштавања (пословица) и конкретне ситуације (прича, анегдота): једна ситуација разрјешава се причом о другој ситуацији или се искуство типизира као општа поука примјенљива на другу ситуацију. Прича и пословица добивају један нарочит смисао, својствен усменој култури: одређена ситуација се ставља у традицију као једину норму понашања. На чврсту и општепознату форму (пословица) Љубиша смишља шаљиве кратке приче, као њихове тобожње подлоге. Та схематична генеза *Причања* добила је, међутим, видну тематску разнородност, карактеристичну за епоху и слику свијета којој је њихов аутор припадао: поред пикарске биографије самог Вука Дојчевића тематизује се вјера и вјеровања, хуморно-сатирични однос према празновјерицама, браку, женидби и удаји, често у комичним и гротескним сукобима обичајног права и животних околности; уз то иду циклуси о суђењима, те савремене политичке тенденције и моралне дилеме” (Душан Иванић, „Приповијести и причања Стефана Митрова Љубише”, у: Стефан Митров Љубиша, *Кањош Мацедоновић*).



трагу двојице великих претходника, нашло се неколико значајних следбеника, а међу њима, свакако, Вида Огњеновић. Фонолошка и семантичко-синтаксичка истраживања, проучавање архаичних одјека у савременом језичком регистру, литерарна реконструкција и рестаурација језика Јоакима Вујића, Вука Врчевића, Фрања Долчија или Стефана Митрова Љубише, у драмама ове ауторке вероватно најинтересантнији облик добијају у сценском играказу *Трус и трепет*. Узевши у обзир композицију и структуру комада, очекивано је да су радња, заплет, ситуације и односи између ликова у другом плану, или их, у изворном значењу и функцији, заправо и нема. Све је подређено поигравању речима, њиховим смислом и релацијама са шире постављеним језичким контекстом. Лепота говора чија су епска ширина и лирска осећајност, остали заборављени у временима митске прошлости и традицији усменог памћења јуначких легенди, условно говорећи, добили су атрибуте протагонисте једне зачудне драме у језику. Наредна остварења из будванско-паштровског миљеа, *Јегоров пут* и *Дон Крсто*, како ћемо касније видети, настављају истраживачки метод у домену језичког израза, дијалекта и локалног жаргона, али уз потпуно развијен сложени тематско-мотивски оквир.

## Јегоров пут

### *У ћутању је истина или Време чуда*

Друга драма из „Будванске трилогије“ (*Кањош Мацедоновић, Јегоров пут и Дон Крсто*)<sup>106</sup>, објављена је на самом почетку 21. века, у години када су се десиле крупне друштвено-политичке промене у Србији, што је, сасвим природно, имало одјека и у савременој домаћој драмској књижевности. Вида Огњеновић је поново инспирацију пронашла у историјским догађајима у Будви, овај пут с почетка 19. столећа.<sup>107</sup> Турбулентна политичка и историјска ситуација 1806. године, непосредно пре француске окупације тог града<sup>108</sup>, атмосфера неповерења, непрестани крвави сукоби, урушавање општих моралних начела, раширени потказивање и шпијунирање „свако свакога и свакоме“, остваривали су критички интонирану литерарно-драматуршку паралелу с актуелним дешавањима на преласку из старог у нови миленијум. Ипак, осим почетног импулса, садржаног у кратком запису о руском монаху из породице Строганов, преостали део може се означити као псеудоисторијска прича. Фикционализација и надградња сижеа, убедљива карактеризација ликова и уобичајена стилска дотераност језичког израза, допринели су да *Јегоров пут* нађе место међу антологијским комадима најновије српске драматургије.<sup>109</sup>

---

<sup>106</sup> Поједини театролози и позоришни критичари „Будванској трилогији“ придодају сценски играказ *Трус и трепет*. Чини нам се да овај кратки комад, пре свега, у поетичком смислу, али и примењеним драматуршким поступком, није у толикој мери близак с поменутих остварењима. Ипак, узимајући у разматрање тему и језички израз, ове четири драме сврстаћемо у „Будвански тематски круг“.

<sup>107</sup> „Што се тиче *Јегоровог пута*, пошла сам од записаног историјског податка о монаху из Русије који је дошао овамо заветован на ћутање. Потicao је из велике племићке породице Строганов, која је увелико обележила историју Русије утичући на њен ток. Дошао је овде у један мали манастир и водио испоснички живот правећи пут од мора до манастира Прасквица, а потом од манастира Прасквица до Дуљева. То је кратак историјски запис о њему. Од тога је требало направити драму“ (Вида Огњеновић, „Поднебље руже митова“, у: Нав. дело, 100).

<sup>108</sup> Будва је још од почетка 16. века, када је заузимају Млечани, имала бурну историју. Под млетачком влашћу остаје све до 1797. године, кад потпада под Аустро-угарску. Кратак период 1806–1807. имала је Руско-црногорску управу, а од 1807. до 1813. и Наполеоновог пада, налазила се под влашћу Француске. Након тога основана је Црногорско-бокељска влада, али по наређењу руског цара Александра I, Бока је 1814. уступљена Аустрији на управу.

<sup>109</sup> *Јегоров пут* уврштен је у књигу *Историја и илузија*, Антологија најновије српске драме (1995–2005). За ово остварење добила је Стеријину награду за драмски текст 2001. године. Најзначајније признање за драмско стваралаштво у нашој земљи, добила је и 1991. године за текст *Је ли било кнежевe вечере?*, као и

## МОТИВСКО-ТЕМАТСКА ВИШЕСЛОЈНОСТ ДРАМСКОГ ТЕКСТА

Установили смо да је централна тема овог дела судбина оца Јегора, бившег руског племића Сергеја Павловича Строганова, који се замонашио и почињени грех искупљује заветом на доживотно ћутање и градњом пута између манастира Прасквица и Дуљево. Његов долазак на Црногорско приморје и необичност поступака, изазивају реакцију околине, староседелаца, обичних сељака, свештенства, али и великодостојника из аустријске регионалне управе. Јегорово ћутање, усредсређеност на градњу пута, као метафоре о потрази за самим собом, непристајање на учешће у животним и природним сензацијама које га непосредно окружују, стварају утисак тајанственог, дубоко интимног, духовног промишљања о сопственом бићу. У предвечерје доласка Наполеонове војске у Боку Которску, сваки придошлица изазива подозрење и проузрокује невероватне теорије завере, било да их пласирају руски, аустријски или црногорски извори. Ситуација се посебно компликује случајем оца Јегора, који за аустријског канцелијера представља недокучиву мистерију, управо стога што заветом на ћутање одаје утисак завереника и наговештава потенцијалну опасност за власт. Све поприма још драматичније обресе у светлу припрема за прославу крунисања аустријског цара Франца II за императора. Једна мала средина шароликог етничког састава, с мултикултуралним миљеом и религијском подељеношћу између православног и католичког живља, чине друштвено-историјску стварност Будве и тог дела Црне Горе почетком 19. века.<sup>110</sup> Вида Огњеновић користи ове непобитне факте за уобличавање комплексног политичког амбијента у *Јегоровом путу*. Зачудну атмосферу зачињавају аустријски окупатори, локално свештенство, увек присутни руски авантуристи, симпатизери Француза и бонапартисти, али и представници патријархалне заједнице, чији интереси најчешће не досежу даље од дворишне ограде домаћинства. Изненадна појава скромног духовника, толико различитог од беспоштедног лицемерја средине у којој се обрео, покреће след догађаја, чије ће разрешење и неизбежни

---

Стеријину награду за драматизацију: *Коријен, стабло и епилог* (према мемоарској прози Гојка Николиша, *Коријен, стабло, наветина*), 1984. године.

<sup>110</sup>„Виду Огњеновић у историји као трајању опседа случај неимара, креатора, песника, људи који, и када мало имају, поседују песничко осећање света и живота; Огњеновићеву освајају лепота и ваљаност изворних, простодушних бића, мистерија стварања, вере, душе, луди занос оних који живе верујући у чуда и њихову блиску повезаност са сопственим животима. Наспрам ове лепоте постојања у чуду, насупротив митопоетског света, као у некој врсти типолошке зависности, стоји страна, окупацијска, бестидна и брбљива власт, живот као политика, служба и каријера” (Мухарем Первић, „Похвала ћутњи и мудрости”, у: *Политика*, Београд, 08. новембар 2000).

епилог оставити дубок траг у судбинама свих актера. Но, пре свих тих дешавања, Јегор и његов тајанствени разлог заветног ћутања, и фасцинантна упорност и неограничена посвећеност изградњи каменог пута, скромност и неизречена, али искрена захвалност за сваки добронамерни гест, спокојно стрпљење да саслуша и чује свачију муку, у складу с традиционалним представама утемељеним на религијско-митским тумачењима појава од стране неуког, сиромашног и невољама притиснутог становништва, добија епитете мудрог, праведног и светог човека. Једино још недостаје неко непојмљиво чудо, које ће га уздићи до статуса живог свеца у њиховим очима.

*КАНЦЕЛИЈЕР: Ко још?*

*ЛАЗАР: Нико.*

*КАНЦЕЛИЈЕР: Ко још?*

*ЛАЗАР: Нико.*

*КАНЦЕЛИЈЕР: Ко још?*

*ЛАЗАР: Понеко прође путем, рече: благослови оче, поклони му се и оде за својом работом.*

*КАНЦЕЛИЈЕР: Ко је то понеко?*

*ЛАЗАР: Окле ја знам. У ови крај живи близу триста душа, ће ћу их ја све познават!*

*КАНЦЕЛИЈЕР: Сједне ли кад да предахне, иде ли на ручак у манастир, или му ко доноси јело?*

*ЛАЗАР: Понекад иза подне, кад је велика врућина, пије воде, па сједне мало у какав заладак, пуши, гледа у море, а би чоек лијепо реко да плаче. То му сигур зној лије, па се чини ко да су сузе. Једе комадић љеба, не знам има ли каква смока, а мене је стид да загледам шта једе и шта чини, он је свети човјек.*

*КАНЦЕЛИЈЕР: Доводе ли му још болеснике и дјецу?*

*ЛАЗАР: Доводе. Прочуло се да може створит чудо, па зато.*

*КАНЦЕЛИЈЕР: Шта се прочуло?*

*ЛАЗАР: Кад он изусту прву ријеч послје завјета, то ће бог на његова уста проговорит, и ко се задеси у они час, томе може испунити што зажели, а другијем молбеницима који ту не буду, може услишити само ону молбу коју он запамти. Па људи солазе одсвакле, моле, куме...*<sup>111</sup>

Главни Јегоров опонент је Канцелијер. Опсесивна потреба да разјасни разлоге Јегоровог доласка у Будву, мотиве завета на ћутање, односе са локалним становништвом и последице које, све заједно, могу имати на позицију аустријске регионалне управе, претвара се у бескрупулозну политичку сплетку. Дакле, на једној страни осциони моћник с респектабилном снагом државничко-бирокуратског апарата окупатора, наспрам њега усамљени духовник, самоизганик из света лажних вредности и превртљивих моралних норми. Канцелијерова професионална деформација да у ономе што не разуме или се не уклапа у устаљена правила понашања, препознаје деструктивну антидржавну делатност чији креатори, пре свега, угрожавају његов ауторитет и положај, доводе га у стање повишене психолошке напетости, што на крају, у коначној спознаји бесмислености и гротескне апсурдности сопствених животних начела, води самоубиству. Јегор није једини, можда ни највећи Канцелијеров противник. Тамна сенка реалних, а много више имагинарних, незајажљивих претендената на власт, руских шпијуна и „крвожедних” бонапартиста, константна су претња и узроци патолошког страха.

Други тематско-мотивски ниво садржан је у припремама свечаности за обележавање крунисања цара Франца II за императора. Овде кључну улогу игра Канцелијерова супруга Алма. Привржена мужу, свесна протоколарних обавеза и сложених историјско-политичких околности које заједно проживљавају, њене мисли су ипак чежњиво окренуте у правцу Беча. Носталгија проузрокована сећањем на лагодни и комфорни живот у престоници и заводљиву лепоту раскошности бечке свакодневице, још је више наглашена у сусрету с опором сировошћу Црногорског приморја и, понекад, иритантном једноставношћу његових житеља. Саставни део прославе крунисања је музички програм, за који је Алма предвидела Бетовену симфонију *Ероика* посвећену

---

<sup>111</sup> Вида Огњеновић, *Јегоров пут*, у: Нав. дело, 107.

Наполеону Бонапарти, док се он још није прогласио за цара. У овом односу ствараоца према сопственом делу, Вида Огњеновић проговара о узрочно-последичним везама уметности и политике. Те релације одувек постоје, најчешће у смислу репресије, ограничавања, цензуре, манипулације и злоупотребе власти. Међутим, овде је реч о етичком кодексу аутора. Историјска је чињеница да се Бетовен одрекао посвете Наполеону и променио наслов симфоније<sup>112</sup>, када је овај постао цар, и тиме погазио револуционарно обележје своје борбе. Али, основно питање остаје: Да ли уметник има морално право да мења природу дела, накнадно га прилагођавајући друштвно-политичком контексту? Је ли то у складу с теоријом да су естетске вредности изнад било какве банализације опредмећене у идеолошким, верским или другим друштвеним околностима? У којој мери уметнички чин треба да кореспондира са стварношћу, и да ли има преваходни задатак да едукује и духовно оплемени човека? Сличне дилеме проблематизовали су домаћи драмски писци, од Јоакима Вујића, преко Јована Христића и Борислава Пекића, до Небојше Ромчевића и аутора најмлађе генерације. У драмском опусу Вида Огњеновић, стваралаштво, било да је естетски релевантно, научно утемељено или је реч о градитељском подухвату, као што је Јегоров пут, редовно наилази на неразумевање најближе околине. Уметник, слободни мислилац, историчар, песник, композитор, сви су они у сталној и аутентичној побуни против конвенција и ограничења друштва којем припадају.

Трећи тематско-мотивски план залази у интимније области односа међу ликовима. Распричана и осећајна Маре ишчекује вереника, поморца Луку, покушавајући да избегне удају за „старца-ђувегију”. Савезника и исповедника проналази у оцу Јегору, чије је ћутање уверава у исправност изнуђених одлука и поступака. Лукин повратак с мора неће донети остварење Мариних снова, али ће је нагнати на преиспитивање моралних, исконских људских начела и понудити алтернативни животни пут. Још једна романтична епизода у најави између локалног момка Лазара и Јегорове кћерке Ане Сергејевне, која тек у завршници комада открива идентитет, скидајући маску младог руског свештеника Алексеја, и објашњавајући стварне разлоге очевог испосништва, тек у обрисима наговештава мелодрамску ноту у *Јегоровом путу*. Лазар одлучује да решење за бољу егзистенцију потражи у неизвесној нади која га води далеко од мора и Аниних

---

<sup>112</sup> У оригиналном манускрипту наслов Бетовенове симфоније је *Simfonia Grande Napoleon Bonaparte*.

нескривених симпатија, док она остаје привржена оцу и следи га у његовој намери да окаје све грехе претходног живота.

Свакако врло занимљива сцена, уметнута као готово засебна прича, у тематске оквира комада, јесте сусрет дон Антуна и опата Долчија у подруму манастира Стањевићи, где је Долчи утамничен под оптужбом да је сарађивао с бонапартистима. Наиме, Канцелијер по сваку цену жели сазнати Јегорову предисторију у Русији, те стога шаље дон Антуна у Стањевиће. Овде је опет на делу један од омиљених књижевно-драматуршких поступака Вида Огњеновић, када она историјске чињенице делимично фикционализује и додаје им елементе креативне маштовитости. Фрањо Долчи, католички свештеник родом из Дубровника, био је човек од поверења и секретар Петра I Петровића Његоша и у том својству путовао с њим, између осталог, и у Русију. Током аустријске окупације Боке Которске, тадашње власти сматрале су га најодговорнијим за побуну словенског становништва на том подручју, па су га, као симпатизера Бонапарте, пријавили Русима. Осуђен је на доживотну робију и утамничен у манастиру Стањевићи, где је под неразјашњеним околностим умро 1805. године. Антун Којовић такође је историјска личност, познат пре свега као аутор *Будванских анала*. Клаустрофобична атмосфера Долчијеве ћелије, у „романсираној драматизацији” сусрета две аутентичне и стварне личности, открива дубину бестијалности политичких сплетки и окрутност у обрачуна с неистомишљеницима.

*ДОЛЧИ: Ма, знам ја добро њихову захвалност! Сви су они исти! Па што не помогну овоме доброме старцу на кога је зинула и ала и врана! И они су радили против Владике. Чудан је ови свијет. Толике хуље живе у миру и обиљу, а тога свеца на земљи сви криво гледају. Турци би га најрадије на колац, Руси су га увијек сумњичили да је човек Беча, а исти тај помпезни Беч му никад није помогао да уреди државу, јер су га сматрали десном руком Русије. Млеци су до јуче хтјели да му отму приморске манастире, а Гувернудури да га смијене. И све то тај свети човек издурава. А ево ја...*<sup>113</sup>

---

<sup>113</sup> Вида Огњеновић, Нав. дело, 145.

Чак ће и површни читалац *Јегоровог пута* приметити да поменута епизода нема превише утицаја на главни ток дешавања, делује као „накалемљена“ слика, која успорава логичан развој радње. Заправо, такав утисак може да стекне само онај ко не познаје драматуршку поетику Виде Огњеновић. Она се редовно усредсређује на унутрашњу, психолошку димензију ликова, не инсистира на поступцима, већ на стањима и суштини изговореног, те последицама које мишљења и речи имају по судбине протагониста. То је блиско Метерлинковој теорији о „Свакодневном трагичном”.<sup>114</sup>

### ЈЕЗИК У ФУНКЦИЈИ КАРАКТЕРИЗАЦИЈЕ

Ако смо у претходном делу ове студије констатовали у неколико наврата, и то илустровали конкретним примерима, да је језички израз примарни елемент у поступку карактеризације, онда се у случају оца Јегора сусрећемо са сасвим другачијим феноменом. Завет на ћутање због испаштања греха, чини лик бившег руског племића веома комплексним кроз грађење његовог емотивно-психолошког склопа, али и успостављање односа с другим јунацима комада. Наравно, најједноставнији метод за дефинисање Јегорових карактерних особина јесте посредним путем, кроз коментаре и запажање ликова из најближег окружења. Тако, већ у првој сцени Канцелијеровог ислеђивања Лазара и његових шкртих, помало немушних одговора, сазнајемо битне црте нарави овог монаха, шта су његови приоритети, каква је природа односа са локалним становницима. Али, непознанице о мотивима одлуке о необичном испосништву, градњи пута и разлозима доласка у Будву, остају прикривени. Канцелијеров говор, као уосталом и Алмин, разликује

---

<sup>114</sup> „Постоји свакодневно трагично које је много реалније, много дубље и много ближе нашем истинском бићу него трагично великих подухвата [...] Не у поступцима, већ у речима лежи лепота и узвишеност лепих и великих трагедија. Налазе ли се оне само у речима које прате и објашњавају поступке? Не; треба још нешто да постоји осим уобичајеног нужног дијалога. Једино речи које се најпре чине непотребним имају значаја за дело. У њима се налази душа дела. Поред неизбежног дијалога постоји скоро увек један други дијалог који се чини сувишним. Посматрајте пажљиво и видећете да душа једино њега пажљиво ослушкује, јер јој се једино он обраћа. Схватићете, такође, да су у њему садржани и значај и својства дела. Извесно је да у просечним драмама неизбежан дијалог никако не одговара стварности; и да се оно што чини тајанствену лепоту великих трагедија управо налази у речима које се говоре мимо строге и видљиве истине. Она се налази у речима које одговарају једној много дубљој истини, истини неупоредиво ближеј невидљивој души на којој почива драма. Може се чак тврдити да се дело ближи узвишеној лепоти и истини у оној мери у којој се лишава речи што објашњавају поступке и замењује их речима које објашњавају не оно што се назива 'душевним стањем', већ и сам не знам каква невидљива и стална стремљења ка њиховој лепоти и њиховој истини. У тој се мери оно ближи и истинском животу” (Морис Метерлинк, „Свакодневно трагично”, у: *Драма*, прир. Мирјана Миоциновић, Нолит, Београд 1975, 89–90).



се од Лазаревог и Мариног специфичног дијалекатског идиома. Представници аустријске власти исказују посебност, не само статусним симболима, нивоом образовања, познавањем културе, музике, књижевности већ и изразом који има епитете књижевног језика. С друге стране, Лазар, Маре и Лука говоре језиком Црногорског приморја, засићеног локализмима и жаргонским конструкцијама. Дух медитеранског поднебља, традиционалне вредности патријархалног друштва и моралне норме на којима почива заједница, избијају из непосредне вербалне, али и невербалне комуникације, поготово кад је реч о покушајима упорне, логореичне Маре да у ћутању оца Јегора добије потврду за своје недоумице и дилеме. Управо у монолошкој структури целе друге сцене, насловљене са „Они који ћуте и они који причају”, током које девојка емотивно разапета између осећања према Луки и обавезе да поступи у складу са хијерархијским законитостима и уда се, не због љубави, него из много прагматичнијих разлога, приповеда тужну судбину монаху, делимично се, у мозаичкој структури, чија ће се целина тек на самом крају комада у потпуности приказати, откривају значајни делови Јегоровог карактера.

Поред ликова из канцеларије аустријске регионалне управе и будванских староседелаца, чији их менталитет, вредносни систем, али и говор постављају у оштар опозициони однос, негде између ове две крајности налазе се носиоци религијског погледа на свет и стварност: дон Антун, опат Долчи и отац Јован. Док се за утамниченог Долчија може рећи да симболизује судбину сваког слободоумног бунтовника против репресивног државног апарата и безочних политичких манипулација, дотле су ликови оца Јована, а нарочито дон Антуна, изграђени као рационални резонери, умногоме налик неким јунцима у остварењима српске драматургије од Јована Стерије Поповића до данас. Стеријин Гавриловић из *Родољубаца*, Славољуб Медаковић у Селенићевом *Ружењу народа у два дела*, Иларион Руварац у драми *Је ли било кнежеве вечере?* представљају протагонисте који настоје да одмереним поступцима и снагом аргумената едукују национално, верски или идеолошки острашћено окружење. Упркос томе што је такав ангажман унапред осуђен на неуспех, јер је друштвено-политичка патологија контаминирала све области функционисања заједнице, њихова доследност и истинска вера у могућност преваге племенитих и просперитетних идеја, оцртавају оптимистичке трагове у песимистичкој пројекцији света. Они нису револуционари, не бирају олако страну и не подлежу неодмереним емоцијама и еуфорији. Њихово главно оружје јесу снага речи и

језик чињеница. Стога је очекивано да говор ликова-резонера буде софистициран, стилски дотеран и језгровит. Тако обликован језички израз заокружује примарна карактерна обележја лика.

## КОМПОЗИЦИЈА И ДРАМАТУРШКА СТРУКТУРА

Кључни догађај за развој радње и остварење драмског сукоба одиграо се пре свих дешавања у *Јегоровом путу*. Наполеоново крунисање за цара пресудно детерминише поступке појединих ликова, Канцелијера пре свих, и ситуације које се развијају у комаду. Атмосфера неповерења и интрига, као последица великих промена на геополитичкој мапи Европе на почетку 19. века, упечатљиво се осликава и на Црногорском приморју, где се интереси великих сила сучељавају на малом, турбулентном простору. Историја бокоцоторског залива обележена је непрестаним сукобима, освајачким и хегемонистичким побудама, али и респектабилном виталношћу идеја за остваривањем слободе и независности. Све то чини позадину и „кулисе”, испред којих се одиграва меланхолична прича о вери, нади, носталгији љубави, издаји, греху и праштању. У драматуршкој архитектоници постоје разноврсни елементи, од континуираног развоја приче, са епизодама дигресивно-коментаторског карактера, као што је већ поменута сцена с опатом Долчијем у подруму манастира Стањевићи, посредни и непосредни модели карактеризације, чија је основа језички израз, све до коришћења мотива прерушавања, чија је функција усмерена на формирање паралелних токова радње. Јегорова кћерка Ана Сергејевна прерушена је у свештеника Алексеја, да је отац не би препознао, што тај поступак ставља у позицију подржавања главног тематског тока, а истовремено омогућава мелодрамски интонирану драмску секвенцу, чије се потпуно значење открива на самом крају, када Лазар одлази, спречавајући неговештено буђење узајамних симпатија, и оставља Ану да прати Јегора на његовом испосничком путу. За разлику од неких других остварења Виде Огњеновић, као што су *Како засмејати господара* и *Је ли било кнежевске вечере?*, у којима постоји и вербално прерушавање<sup>115</sup>, у овој драми тога нема, бар не у

---

<sup>115</sup> Један од често коришћених поступака у драматуршко-комедиографској техници, још од античких трагедија, преко Шекспира, Молијера, па до савремене драмске књижевности, у српској драматургији су најдоследније и, у уметничком погледу, најкреативније применили Јован Стерија Поповић, Бранислав Нушић и Александар Поповић.

експлицитном облику. Условно речено, заветно ћутање бившег руског племића јесте један вид маске јунака, његов избор да своју прошлост и почињени грех потисне дубоко у себе. Он то не чини да би обмануо друге, већ да сачува властити нарушени морални интегритет и дигнитет.

Раније смо истакли важност Бетовенове *Ероике* и импликације у вези с односом на релацији политика – уметност. За радњу, заплет и композицију *Јегоровог пута* музика и њен третман имају битан утицај. Прослава проглашења Франца II за императора, као сижејна окосница комада, захтева избор и увежбавање прикладних композиција, а с обзиром на епско-митолошки „кôд” и фолклорну традицију, неизоставно садржане у свима аспектима друштвеног и културног живота заједнице, егзотични конгломерат ритам-темпа и осећања из домена класичне музике и стихова народних епова, производе аутентичан амбијент овог зачудног простора. Епилог у три става, налик музичком облику Бетовенове композиције, у финалном разоткривању мотива и поступака ликова, ипак не даје коначне одговоре. Канцелијерово самоубиство, након сазнања да су Французи ушли у Беч, долази као једина опција острашћене и деструктивне опсесије. Али, с друге стране, живот се наставља по непредвидивим нотама судбине, које ретко бивају компоноване у истом тоналитету. Овако креиран меланхолично-носталгични штимунг *Јегоровог пута* још ће израженији бити у последњој драми из „Будванског тематског круга”.

## Дон Крсто

### *Између две обале или Путовање накрај ноћи*

Фасцинираност историјом, легендама и митовима Будве и њене живописне околине, али и личностима које су обележиле динамичну прошлост тог дела Црне Горе, Вида Огњеновић заокружила је драмом о Крсту Ивановићу, учитељу, песнику, свештенику, историчару, заљубљенику у музику и позориште, аутору *Љетописа Будве* из 1650. године.<sup>116</sup> Иако је протагониста комада историјска личност, *Дон Крсто* није биографска драма. На основу штурих података и непотпуних записа, ауторка је, постављајући у центар збивања оперског либретисту и каноника базилике Светог Марка у Венецији, проблематизовала и драматуршки обрадила нека од комплексних питања из домена уметности, музике, позоришта, породичних односа, пријатељства, оданости и љубави. Поред тога, у носталгичном призвуку кроз цео ток драме провлачи се тема потраге за местом на коме је могуће победити исконску отуђеност, која је верни пратилац мислилаца, стваралаца, уметника, оних ретких појединаца, чији их ангажман и дело неумитно постављају у незавидну улогу духовних, креативних и интелектуалних усамљеника. Њихова друштвено-јавна експонираност, служење идеалима оплемењивања,

---

<sup>116</sup> „Спремајући се за драму *Кањош Мацедоновић*, о књижевном и митском јунаку овога поднебља, доста сам истраживала културну историју овога краја. У њој видно место припада Крсту Ивановићу, песнику, историчару, оперском либретисти и свештенику, рођеном у племићкој будванској породици. Привукли су ме његови одлично преведени сонети, затим записи и коментари о венецијанском позоришту његова доба, историјски списи, песме. О његовом животу се мало зна, но не знам да ли због тога треба жалити, јер му је дело много речитије но што би био списак неких штурих биографских података. Добру, литерарно вредну биографску књигу о Крсту Ивановићу могао би да напише само лично Крсто Ивановић. Зато су његове песме, историјски записи и либрета најбољи извор података о њему. [...] Ишла ми је наруку чињеница да ме нису ограничавали биографски подаци о писцу, јер их нема. Пошто сам избегла ту замку симулиране документарности, слободно сам се препустила сопственој имагинацији. Као што сам већ рекла, његово дело је управо једна врста правог отиска његове личности. Оно га исказује много боље но што би листа чињеница типа рођен ту и ту, путовао тамо и тамо, дружио се с тим и тим. То су уосталом општа места која сваки животопис чине плошним и незанимљивим. Истина, сачуван је део његове преписке, нека његова писма су и преведена, али ни ту њега заправо нема. Она веома мало сведоче о интими пошљаоца. Из њих видимо само да је писмен и да је супериорно савладао захтеве китњасте барокне епистоларне вештине. Зато се из сонета могу ишчитати његова аутентична, мада поетски закринкана осећања, па сам у њима потражила обресе његове личности и чиниоце његова светоназора. Остало сам нашла по драматуршкој замисли” (Вида Огњеновић, „Редитељ је врста демијурга који ствара тродимензионални живот”, у: Нав. дело, 23–24).

едукације и културне надградње заједнице, најдиректније су одговорни за дубоку интимно-емотивну неоствареност.

## ТЕМА, ЛИКОВИ И РАЗВОЈ РАДЊЕ

Констатовали смо да је ауторка као инспирацију за ову драму искористила оскудне биографске податке о Крсту Ивановићу. Они су послужили као сижејни костур, на који је потом фикционалном надградњом конструисан читав тематско-идејни план комада, оживљени врло пластични, упечатљиви ликови и компактне драмске ситуације. У средишту приче је дон Крсто, вишеструко талентован свештеник, уметник и научник. Дуализам његове личности створио је претпоставке за развој радње утемељен на неколико мотивских тачака. Овај романтични каноник осећа спутаност у малој Будви, у којој не може да доживи праву верификацију, или било какву врсту сатисфакције за песнички опус, којим изражава најинтимнију страну личности. Традиционална, патријархална средина и свештенички позив увелико умањују поље његове слободе, те стихове заогрће метафоричким плаштом, како би прикрио есенцију емоција, неприкладних статусу католичког свештеника. Поврх тога, окренутост науци, књигама чије теме подривају религиозне догме, узалуд спутаване симпатије и љубав према локалној лепотици Луцији, али и жеља за уметничким доказивањем у већој и релевантној културној средини, напосто га терају да уточиште потражи на неким другим обалама.<sup>117</sup>

*КРСТО: Све је све! Уско ми је ође, Трипко, реко сам ти толико пута досле. Тијесно се ође живи, плахо, највише бригамо да су топови наредни да се уздигну на сваки јачи бруј с мора. Није само што ми очи бјеже уз пучину, но ми је душа утекла тражећи ће је мирно и слободно. Праве дружбе, осим тебе, ође немам, иако свакога знам у главу и у пето кољено уназад. Немам друга, почем изван цркве, људи се ође вазда од нешта бране. Ова ми је сура самоћа издубила оволику шкrapу у утроби и памети. Кријем и заборављам и оно што знам, а некамоли да што ново*

---

<sup>117</sup> „У драми *Дон Крсто* препознајемо Виду Огњеновић драмског писца на граници комедиографије, каква је била кад је писала и постављала своје комаде *Мај нејм из Митар*, *Како засмејати господара* или *Је ли било кнежевине вечере?*” (Јован Тирилов, „Било му је тесно сопствено место”, у: *Политика*, Београд, 25. август 2007).

*научим, докле ми је ође много и ово знање. Дотужило ми је да живим ће сам сам себи разговор. Ово је мјесто, скровито за ко држи фамилију, уредно празнује празнике, подиже дјецу, а не за ме. Ја сам ти, ко што знаш, угасник. Обреко сам се цркви и књизи, а промисли само шта је књига тамо преко мора печатано, а да ја за њиг не знам. Хтио бих да учим праву музику, мимо овога што ти и ја тамбурамо, ако ће ми показат. Ође ме све за чим жудим доцкан налази.*<sup>118</sup>

Као нека врста контрапункта, постављен је лик Трипа, брата близанца дон Крста. Иако њега не спутавају било какве норме црквеног понашања, управо Трипо саветима и рационалним ставом покушава да утиче на радознали, маштовити и поетски дух свога брата. Он је тај који истраживачком, авантуристичком и песничком карактеру дон Крста супротставља идеје света и стварности блиске реалном, нимало романтично-идеалистичком поимању живота. Али, чак и он није једнодимензионалан лик једноставног ментално-психолошког и емотивног склопа. Колико год у односу с братом показује одлике неострашћеног резонера с аргументацијим лишеном сувишних реторичко-стилских и мисаоних улепшавања, толико открива инфантилну наивност у намерама да испуни лични сан о подизању винограда на кршевитој, безводној земљи, за коју Бруно, човек са хиљаду лица и занимања, самозвани рашљар који својим невероватним слухом открива подземне водене токове, тврди да је идеална за такву делатност. Лик Трипа има функцију да нагласи поменути дуализам, противречности и контрадикторности карактерних особина и моралних начела дон Крста. Обојица имају неистоветно утемељене системе вредности и свест о животним приоритетима. Иако сваки сусрет почиње готово ритуалним рвањем, које симболише исконску братску присност и носталгично присећање на безбрижност и слободу неповратног детињства, блага сенка неспокоја, зачињена неспојивом различитошћу зацртаних идеала, постепено и сигурно међусобно их удаљава. Главна тачка размимоилажења близанаца јесте Крстова судбински предодређена жеља за одласком у неки далеки, већи, непознати свет, у којем ће несметано испољавати и проверити све таленте, знање и афинитете. Истовремено, био би то бег од самога себе и неприличних емоција према Луцији, у контексту опредељења служењу вери и католичкој

---

<sup>118</sup> Вида Огњеновић, *Дон Крсто*, рукопис, Библиотека рукописних драмских дела Југословенског драмског позоришта, Београд, бр. 368, 7–8.

цркви. Чињеница да он зна да ни Трипо није остао имун на лепоту, шарм и заводљивост младе Луције, чини га још одлучнијим у намери да се отисне у неизвесност, али и у духовни спокој странствовања. Мотив напуштања завичаја и коначног одласка повезан је с креативним сензибилитетом дон Крста. Заправо, истраживање физичких и духовних граница познатог, као и прекорачење тих искуствених оквира, представљају једну од најважнијих компоненти стваралаштва. Досегнути одговор на питања о сопственом припадању одређеном амбијенту, заједници или уметничко-естетској формацији, то јест дистанци и отуђености од тако постављеног контекста, можда нису пресудно важна, али свакако омогућују превазилажење бар дела недоумица и дилема о суштини и значењу уметничког ангажмана. Будва као мала средина, с недовољно изграђеном научно-културном сценом и свешћу о значају разумевања историјских, друштвених, социјалних, политичких и економских околности у просторно-временским егзистенцијалним координатама Црногорског приморја 15. века, делује више него депримирајуће на интелектуалну свест једног ствараоца и мислиоца, какав је Крсто. Венеција, културно и научно средиште, град позоришта, песника и филозофа, са свим претпостављеним слободама, постаће његово уточиште. Али, свака средина, ма како просперитетна, отворена и гостољубива била, има своја правила и норме пожељног понашања. Људске сујете, антагонизми, љубомора и завист попримају у таквом амбијенту одлике провинцијализма и примитивизма, од којих стваралац ретко може да побегне. Дон Крсто ће убрзо схватити да неопходност подилажења укусу најшире венецијанске публике није ни близу његовој визији о естетској димензији поезије и театра, усмереној ка оплемењивању, едукацији и духовној надградњи потенцијалних читалаца и гледалаца.

*МИКАЕЛА: Смисао остаје исти, ништа се не мијења...*

*КРСТО: Како се не мијења, па то је пјесма о љубави између човјека и жене, а Амор је божанство, велика је разлика...*

*МИКАЕЛА: Јесте, али маестро Цијани је мало преуредио крај. Ја ћу се на крају појавити у женском обличју...*

*КРСТО: Које су то неумне приче, гдје је маестро Цијани... Ко каже да се драма смије преуређивати како коме дође на ум...*

*ЛУИЋИ: Не, ништа се не мијења у стиховима, то је музичка промјена, боље ће звучати тај дует, то је све...*

*КРСТО: Ма који дует?*

*ЛУИЋИ: Видјећете на премијери који, у журби смо, почиње нам проба. То је због публике, она, знате, негодует кад гласови шкрипе.*

*КРСТО: Публика, публика, а пјесник! И ја сам публика и то она која познаје драму, па ћу да негодует што се драма тако прекраја...*

*ЛУИЋИ: Па, Реверендисиме, и ваш је посао ко и наш да нам публика одушевљено пљеска на крају, је ли овако, је ли, реците...*

*КРСТО: Јес, ма има нешто светије од тога што ће рећ публика, ми морамо...*

*МИКАЕЛА: Јес, ми морамо на пробу, хвала вам и добра ноћ, Дон Кристофоро, све смо се лијепо договорили... До премијере...<sup>119</sup>*

Борба уметника за афирмацију и уважавање његовог дела, не произлази само из потребе ваљаног вредновања остварења као последице дубоко личног, интимног испољавања креативности, маште и талента, већ као неопходност формирања истинског система вредности, чије тековине јесу темељи развоја целокупне заједнице. Нешто раније истакли смо да проблем валоризације позоришног чина, уметничког стваралаштва уопште, има важно место у тематским оквирима појединих комада Вида Огњеновић, али и неколико других домаћих драмских аутора. Било да је реч о настојању да уметник утиче на непосредно окружење у циљу едукације публике и истицања елементарних естетских категорија или промовисању општих идеја слободе изражавања, критичког сагледавања цивилизацијских и друштвено-историјских феномена, права на изношење личног става, повратне реакције су ретко добронамерне, а резултати таквог ангажмана углавном поражавајући. Овакав став тешко се уклапа у концепцију „најбољег од свих могућих светова”, и пре се може довести у везу с песимистичким или рационалним, објективним погледом на стварност. Меланхолична и носталгична осећања редовни су пратиоци залудне борбе, која појединца неизоставно поставља у неравноправан положај, јер против

<sup>119</sup> Вида Огњеновић, Нав. дело, 24.



себе увек има мишљење већине. Појединац постаје апатрид, очајни самоизгнаник, јер не успева нигде да се уклопи и оствари своје идеале. Неразумевање, потцењивање и понижавање свакодневица су сваког уметника с критичком свешћу о друштвеним околностима и времену у којем живи. Стога је мотив одласка односно путовања, метафора вечне потраге за суштином постојања, за одговорима на питања идентитета и припадности. Ту више није само реч о судбини уметника, него о човеку уопште. Са истом зебњом и неизвесношћу, на далеки пут у непознато отиснули су се неписмени горштаки из комедије *Мај нејм из Митар*, као и Крсто у потрази са самим собом у „меандрима венецијанских позоришних канала”. Мотиви, наравно, нису исти. Једни су егзистенцијалистичке, материјалне природе, а други из сфере духовности и људске интимае. Међутим, епилог изнуђених авантура недвосмислено је идентичан у неумољивости срушених илузија.

Дон Крсто у Венецији добија признања најшире јавности, његова либрета се постављају у операма, али чињеница да је приморан да својеврсном аутоцензуром прилагођава стихове укусу публике скромних естетских искустава, не чини га испуњеним ни у ком смислу. Зато је и носталгична нота у присећањима на будванске дане потпуно разумљива. Она се вишеструко појачава кад након петнаест година у лику Виторија ди Катара, композитора на Бечком двору, препознаје вишеструко талентованог опсенара, авантуристу, особењака, уметника и варалицу Бруна. Спасивши га у прошлости од потере разјарених Будвана јер није пронашао воду у огољеним врлетима Тудоровића, дон Крсто у овом „продавцу књига, читачу воде, путнику и бјегунцу из раја” препознаје део сопствене неостварене личности, као што и Бруно у канонику будванске цркве види обресе свог многоструког идентитета. Веза између њих постаје нераскидива и очекивано судбинска. Након поновног сусрета, испоставља се да ће за Крстову драму у стиховима, Бруно компоновати музику за свечано извођење у Бечкој дворској опери. Круг започет сусретом у сигурности таме завичајне цркве, симболично ће бити затворен у блештавом сјају престоничке дворане. Па, ипак, потрага за личним идентитетом ни тада није завршена. Стојећи један наспрам другог, као искривљена слика у огледалу, Крсто и Бруно неће видети сопствени одраз, већ замагљена лица залудних трагалаца.

*КРСТО: Тако ти бога, Бруно, ево сад ћемо имат заједнички рад, а и одмакли смо у животу, немој ме више лагат, но ми право реци ко си ти.*

*БРУНО: Дон Крсто мој, ни ја ти више то не знам. Хтио бих да сам свечовјек, јер то је начин да се са свачим спредам. Волијо бих да сам твој двојник, али немам за то чисте врлине, нијесам ни Бруно, као што нијесам ни Виторио ди Катаро. То сам име узео због Котора и задржаћу га до смртне уре. Тамо ћу поћ да умрем.<sup>120</sup>*

У идејно-тематски контекст ове драме унет је и проблем односа стварности и уметности. Дон Крсто у другом делу комада присуствује пробама опере „Амор као ратник” по његовом либрету. Игром случаја постаје сведок љубавног троугла између глумаца Анђеле, Микаеле и Луиђија, који у опери тумаче, такође емотивно умрежене ликове Олимпије, Селеука и Амора. Анђелина љубомора због зближавања Микаеле и Луиђија добија сложене конотације приликом сценске реализације дон Крстовог либрета. Она покушава да наговори аутора на интервенције у делу, којима би се променили смисао и основна порука, али истовремено и успостављени односи међу ликовима, што би јој пружио сатисфакцију у стварности. У том сегменту јасно се отварају питања прожимања материјалног, реалног света и измаштаног, фиктивног уметничког дела. Чињеница је да стваралац на основу личног искуства и доживљаја бројних природних и друштвених сензација отелотворује бескрајне просторе уметничке имагинације. Тако је и у случају дон Крста. Обриси интимне приче чији су протагонисти Трипо, Луција и он, налазе се у стиховима које неуморно пише. Наравно, погрешно би било закључити да је реч о песничкој интерпретацији ранијих догађаја. И да не постоји недвосмислени дуализам личности, интелектуални и уметнички сензибилитет дон Крста тако нешто не би допустио. Двојност, специфични его и алтер его, чији је физички аспект опредмећен у Трипу, а онај суптилнији, психолошки, у сталним преиспитивањима сопствених начела, усмерава га ка истраживању порозних граница реалног и имагинарног. Радознали дух песника, учитеља и авантуриста снажно вуче у правцу неистражених естетских и ониричких предела, док мисао свештеника, научника и историчара настоји да нађе сигурност у емпиријским сферама рационалног. Права драма је у дубокој подељености

---

<sup>120</sup> Вида Огњеновић, Нав. дело, 31.

Крстовог лика, а потрага за сопственим „ја” остаје заробљена у процепу између носталгичног присећања на будванске звездане ноћи и мутног одсјаја звезда у каналима Венеције.

### ЈЕЗИЧКИ ИЗРАЗ

Драмом *Дон Крсто* Вида Огњеновић затвара „Будвански тематски круг”, али и писање драма једним аутентичним језиком, тачније речено дијалекатским идиомом, који садржи привлачну звучност архаизама, заводљиву лепоту фолклорно-формулативних израза и конструкција из традиције народног усменог стваралаштва и духовите досетке као илустрацију менталитетско-карактерних одлика. Проучавања започета на терену, уз консултације с архивском грађом, ретким сачуваним књижевним делима од 15. до 19. века и историјским документима, допринели су да ауторка верно реконструише говор минулих времена на подручју Црногорског приморја. Изворна обележја тога језика обогаћена су делимичним преузимањем појединих нестандардизованих облика и израза, чије се порекло може тражити у митолошко-легендарним причама из богатог усменог предања и књижевне традиције. За *Дон Крста* овај поступак захтевао је још деликатније промишљање о обликовању језика ликова, јер се ради о протагонистима чији је говор у блиској корелацији с њиховим друштвеним статусом, социјалним и културним миљеом периода о коме нема довољно релевантних података. Очигледна намера Вида Огњеновић била је да што верније дочара управо тај јединствени временско-просторни контекст. Карактеризација ликова и у овом комаду доминантно проистиче из језичког израза, што је с обзиром на Крстову вишеструку даровитост и завидну образованост, захтевало озбиљна прилагођавања на синтаксичко-семантичком нивоу, како би његов израз био веродостојан, истовремено и разумљив савременом читаоцу и гледаоцу. У сличном језичком кључу решени су и остали ликови. Бруно, путник, страствени читалац Галилеја и Ђордана Бруна, неконвенционални слободни мислилац, говори сасвим другачије од скромно образоване Луције, невеште у обичној комуникацији, а камоли у интелектуално захтевнијој форми дијалога. Његов израз разликује се и од говора дон Крста, па је и у овом домену, уз супротстављене моралне и опште животне принципе, Бруно изграђен као антипод главном лику драме.

## ПРОСТОР И ВРЕМЕ

Видели смо већ у *Кањошу Мацедоновићу* да су просторни и временски оквири врло широко постављени. Понавља се то и у *Дон Крсту*. Први део драме одиграва се у Будви и њеној најближој околини. Познати топоними из претходних комада ситуирани унутар приморског места с бурном историјом, тајанственим митовима и узбудљивим легендама, детерминишу нарочит амбијент и осебујну атмосферу. Има у архитектури града и околној живописној природи нечега заиста упечатљивог и књижевно-драматуршки потентног, па није изненађење што је Будва са својим етнолошким колоритом присутна у многобројним литерарним делима. За Виду Огњеновић тај је крај инспиративно „поднебље руже митова”. Преплитање истинитих догађаја, стварних личности и њихових судбина, усменог предања и фантазмагоричних приповести, проналазе природно „уточиште” у драмском свету наше ауторке. Други део радње смештен је у Венецији, која у историји Црне Горе игра врло важну улогу у политичком, економском и културном погледу. Тај град је за ликове Виде Огњеновић метафора слободе, афирмације, бега из учмалости и ригидних ограничења провинције, али и симбол стране доминације, неслободе и потчињености. Контрадикторности проистичу из вишевековних променљивих околности и сложених односа с Млетачком републиком.

Временски план у уској је вези с просторним координатама. Прича се одвија у распону од петнаест година, током 15. века. Уметност, наука и друштво у овој су епохи доживели многе трансформације. Драматичне или умерене последице имало је то и на поједине судбине уметника и научника. Један од таквих био је и Крсто Ивановић, чије је занимљив животни пут послужио као непосредна инспирација за драму *Дон Крсто*.<sup>121</sup> Протицање времена у комаду у директној је корелацији са стваралачким импулсима главног лика, који га терају на сталну потрагу. Све што је безуспешно тражио у Будви, након петнаест година само делимично налази у Венецији, али без задовољења исконских разлога одласка из завичаја. Парадоксално, оно што га је спутавало и због чега је заувек напустио Будву, тек сада га духом враћа у носталгичне сновиђајне пределе младости.

---

<sup>121</sup> Видети: Крсто Ивановић, *Драме и тисма*, прир. Милош Милошевић и Мирослав Лукетић, „Обод”, Цетиње 1996.

„Будвански тематски круг” Виде Огњеновић, закључно с драмом *Дон Крсто*, донео је у корпус савремене српске драматургије, уз још неколико остварења, пре свих Стевана Копривице, низ особености заснованих на легендама Црногорског приморја, упечатљивом дијалекатском идиому и нарочитом карактеролошко-менталном склопу стварних личности и имагинарних ликова из књижевне традиције. У *Кањошу Мацедоновићу*, *Трусу и трепету*, *Јегоровом путу* и *Дон Крсту*, ауторка проблематизује локалне теме и јунаке и самосвојним драматуршким поступком, уз најчешће суптилан иронијски отклон, дискретно прелази у сфере универзалних општељудских, етичких и естетских категорија. Не покушавајући да превасходно буде критички ангажована и актуелна, у смислу метафоричко-алегоријског повезивања догађаја и феномена из прошлости и њихових рефлексија на савремени политичко-идеолошки тренутак, Вида Огњеновић проговара о оним суштинским цивилизацијским тековинама у темељима једне заједнице, без обзира у којој епохи егзистирала. Историју не доживљава као цикличну, него као константу, чији ефекте и последице неумољиво обликују целокупно друштво и све његове димензије. Упоредо с истраживањем и проучавањем историјске, митске и књижевне прошлости Будве, што ће као резултат имати уметнички релевантне драме, ауторка је пажњу и списатељску енергију усмеравала ка поетско и литерарно другачијим инспиративним изворима. Тако ће у осамдесетим и деведесетим годинама претходног века настати *Мефисто* (по истоименом роману Клауса Мана), *Милева Ајнштајн* и *Сеобе* (драматизација романа Милоша Црњанског). Тематско-мотивска структура ових текстова увелико превазилази локалне оквире, а на идејно-значењском нивоу, природно се надовезују на друга остварења из драмског опуса Вида Огњеновић.

## Мефисто

### *Уметност као огледало друштва или Уговор са ђаволом*

Политика и идеологија као цивилизацијске тековине на којима почивају сложени друштвени односи честе су теме савремене српске драматургије. Поједини аутори, на пример Биљана Србљановић, критички ангажман усмеравају на детектовање деструктивних идеолошко-политичких појава и разоткривање њихових разарајућих последица за појединце или читаве генерације, што постаје доминантно обележје промишљања и књижевно-драматуршког поступка. С друге стране, у драмама Јована Христића, Велимира Лукића, Борислава Михајловића Михиза, Александра Поповића, Љубомира Симовића, Душана Ковачевића, присутна је суптилнија контекстуализација поменутих друштвено-историјских феномена. Ироничним, а неретко и саркастичним отклоном, успостављена је „стилска дистанца” у односу на стварност и актуелне догађаје. Индиректне или нешто конкретније алузије на поражавајућу реалност света и заједнице у којима егзистирамо, ослањање на искуства литерарне традиције, аутентична креативност и особени драматуршки инстинкт, граде упечатљива остварења универзалног значења. У драмским текстовима Виде Огњеновић дневнополитичке актуелности нема. И када говори о нашем времену и тренутним околностима, увек је то учињено с неопходном уметничком дистанцом. Када је реч о комадима *Је ли било кнежевине вечере?*, *Коријен, стабло и епилог* или *Мефисто*, естетско-етички релевантна проблематизација политичко-идеолошке манипулације, репресивног система владавине и злоупотребе националних осећања, захтевала је да тематско-идејни аспект ових дела буде грађен и уз важан искуствено-историјски, нестрашћен, рационалан поглед на прошлост. Драма у два дела, *Мефисто*, настала је према истоименом роману Клауса Мана.<sup>122</sup> Задржавши се у оквирима Манове

---

<sup>122</sup> Клаус Ман, син славног немачког нобеловца Томаса Мана, рођен је 1906. у Минхену. Средином двадесетих година започео је књижевно стваралаштво. Иако је написао десетак дела, међу којима је најзначајнији роман *Мефисто* (1936), остао је у сенци свога оца. Након што се декларисао као хомосексуалац у роману *Побожни плес* из 1925. године, отац га се јавно одрекао. Клаус Ман је 1933. напустио Немачку због нацизма и емигрирао у Сједињене Америчке Државе. Извршио је самоубиство у Кану 1949. године. Према роману *Мефисто* мађарски редитељ Иштван Сабо написао је сценарио и 1981. режирао истоимени филм са Клаусом Маријом Брандауером у главној улози. За ово остварење добио је Златну палму у Кану за сценарио и Оскара за најбољи страни филм.

приче, Вида Огњеновић посебну пажњу посвећује моралној димензији појединаца и њиховом пристајању на колаборацију са најекстремнијом идеологијом у историји човечанства, али и побуни против пошести једноумља. Примерено основним намерама, дата је дискретна анализа узрока бујања нацизма чији су корени, у великој мери, у економско-социјалним сферама немачког друштва, осећању неправде најсиромашнијег слоја становништва које је најподложније перфидној манипулацији владајуће политичко-интересне олигархије. Национална нетрпељивост, ксенофобија, ирационална мржња према сваком облику различитости нашле су погодно тло у тридесетим годинама 20. века у Немачкој, разореној и исфрустрираној последицама Првог светског рата и ефектима глобалне светске кризе. Када се такве деградирајуће страсти и модел промишљања увуку у интелектуалне и уметничке кругове, блиска катастрофа је сасвим извесна.

*ХАНС МИКЛАС: Јеврејске глумице, не немачке, чифутске, разумете ли, жидовске глумице.*

*ХЕДА фон ХЕРЦФЕЛД: Па добро је ли то нешто неморално, зар Дора Мартин крије да је Јеврејка...*

*ХАНС МИКЛАС: Ускоро ће морати да крије, али неће моћи да сакрије, то је оно. На немачким сценама ће морати да се говори и глуми немачким језиком. Пун нам је куфер овог чифутског мјаукања. Искварили нам језик. Ако смо им већ дозволили да на овом језику пишу и читају и да на њему живе, биће им забрањено да га скрнавe. Мораће да плате за то...*

*ОТО УЛРИХС: Ханс, ти си пијан...*

*ХАНС МИКЛАС: Нисам ја пијан! А знаш ли зашто нисам? Зато што немам пара. А знаш ли зашто немам? Зато што је у овој земљи сав новац у јеврејским рукама. Ото, ова је жидовска глумица вечерас изуњкала више лове него што ја зарадим за три месеца као глумац Хамбуричког уметничког. Попио бих бунар пива од беса, а позајмио сам од Розе и за ове две кригле... Немачка мора да се врати Немцима, и то ће бити...<sup>123</sup>*

---

<sup>123</sup> Вида Огњеновић, *Мефисто*, у: *Драме III*, Стубови културе, Београд 2002, 21.

*Мефисто*, између осталог, отвара питање односа политике и уметности. Те релације никада нису биле једносмерне, и погрешно је тврдити да су уметници неизоставно изложени притисцима политичара. Понекад је жеља за афирмацијом и признањем по сваку цену, јача од моралних начела, што урушава темељне људске, естетске и етичке норме. На тај начин, креативни стваралац постаје наличје једне идеологије и најчешће њен опскурни гласноговорник.

### ТЕМАТСКО-МОТИВСКИ ОКВИР

У средишту радње је Хендрик Хефген, глумац Хамбуршког уметничког позоришта. Пратећи његов пут и моралну трансформацију, од левичарског заноса и рада на малој сцени револуционарног кабареа „Црвени пламен”, до Берлинског државног позоришта и ангажмана у служби нацистичке идеологије, Вида Огњеновић разоткрива трагичну слику немачког друштва у праскозорје доласка Хитлера на власт. Хефгенов случај је парадигматски, гледе свих околности које су узроковале светску катаклизму у Другом светском рату. Значајан део немачке интелектуалне и културне елите тридесетих година отворено је подржавао или благонаклоно гледао на идеје националсоцијализма. Национална фрустрација и економски суноврат проузроковани одредбама Версајског уговора, одмах по окончању Великог рата, по коме је Немачка проглашена јединим кривцем за рат, те су јој одузете све колоније, уз обавезу да плаћа изузетно високе репарације, доживели су врхунац током 1923. године и рекордно високе инфлације, која је уништила грађански сталеж и средњу класу. Светска криза 1929. само је убрзала јачање екстремног политичког покрета и идеологије, чији су креатори искористили широко незадовољство и разочарање целокупног народа и освојили апсолутну власт 1933. године. То је амбијент унутар кога се одвија прича о позоришним уметницима оштро супротстављених политичких ставова, различитих погледа о улози театра и културе уопште у специфичном и комплексном друштвено-историјском тренутку, неприкривеним сујетама и патолошким љубоморама. Необузdana глумачка страст и потреба за сталним доказивањем пред публиком и свеприсутним медијима, условљавају екстремна психолошко-емотивна стања и у великој мери обликују ситуације и ликове. Задимљени,



мрачни, стешњени позоришни клубови где се одвијају сусрети након одиграних представа постају клаустрофобично негостољубиви лагуми уништених амбиција, заувек заробљених у измаглици алкохолних испарења. Хендрик Хефген умногоме је сличан својим колегама. Искрена убеђења и чврсто етичко начело нису сувише релевантне и пожељне категорије у настојању да се испуни сан о општем признању њихових талената и уметничких аспирација. Стога је разумљиво што ће Ханс Миклас, најгласнији присталица идеја нацизма и теорије о вишој, аријевској раси, након грубо осујећених планова о игрању улоге Мефиста, доживети својеврсно духовно прочишћење, краткотрајно буђење савести, кад схвата праву природу тоталитаристичког друштва и крутих друштвених конвенција, што ће га коштати живота. С друге стране, Ото Улрихс, непоколебљиви левичар, редовни учесник пројеката револуционарних кабареа „Црвени пламен” и „Буревесник”, до самог краја доследан је у својим ставовима. Али, за истинско суочавање с димензијама и противречностима човековог морала, акценат мора бити управо на оним карактерима који показују самодеградирајуће форме непринципијелности и одсуство елементарне људскости и емпатије. Зато су ликови позоришних критичара Макса Ирига, промотера хуманих начела пролетаријата и комунистичке идеологије, а касније страшног симпатизера нациста, као и Цезара фон Мука, декларисаног обожаваоца Хитлерове доктрине, изражених манира кукавице и бестидног улизице, што га и устоличује на место управника Државног позоришта у Берлину, врло интригантни за књижевно-драматуршку вивисекцију етичко-естетских категорија у самим темељима западне културе и цивилизације. Хендрик Хефген је у том смислу изузетно занимљив јунак. Пре свега, он је глумац и уметник. Помало наивно покушава да за личну промоцију искористи драматичне политичке околности, не увиђајући да у неком тренутку прелази границу после које више нема повратка. Међутим, сцена је за Хендрика једина реалност и смисао живота, а све што долази из актуелне стварности и окружења, не импресионира га и нема утицаја на његову перцепцију и свест.

*ХЕНДРИК ХЕФГЕН: Видиш, а ја јесам, и то много, много пута, али никад на сцени. Чак и кад играм најгори комад од свих комада на свету, ја се док сам на сцени не стидим, разумеш ли? Зато што сам ја на сцени моћан, ја са сцене могу*

*све! Ти се никад ниси стидела и зато не би за Офелију нити сирће пила нити крокодиле јела, видиш, а ја бих...*

*БАРБАРА БРУКНЕР ХЕФГЕН: Господе, Хендрик, ти говориш као да си ван сцене мртав...*

*ХЕНДРИК ХЕФГЕН: Ван сцене јесам жив, али сам само на сцени узвишен, барем ја тако мислим. Ја сам на сцени лепши и бољи и паметнији и снажнији него што ћу икада игде другде бити. Теби је, Барбара, лако, ти си кћи саветника Брукнера, а ја сам свој сопствени син, и ничији више! Ја сам сам себе родио! Кад твоје име прочитају у новинама, рећи ће: о, је ли она кћи оног Брукнера, што... а кад моје име прочитају, онда читају даље шта пише, ништа не питају, ја их подсећам само на себе...<sup>124</sup>*

Хендрика ништа не спречава да испуни амбиције. Чак и на интимном плану, вуче прорачунате потезе, не би ли што лакше постигао зацртани циљ. Брак с Барбаром Брукнер, кћерком богаташа и угледног члана немачког друштва, пре је резултат калкулација и прорачуна него емоција или страсти. Брзи развод, такође није последица чињенице да је Барбарина мајка Јеврејка, већ Хефгеновог осећаја да га останак у том браку може само онемогућити у испуњењу самозадате позоришне мисије, у чијој је основи фатална нарцисоидност. Након доласка у Берлин, режије Вагнерове опере и насловне улоге у *Мефисту*, сва врата политичких и културних институција Трећег рајха широм су отворена. Хендриков првобитни револуционарни занос и својевремену подршку левичарској идеологији, државни естаблишмент тумачи као хир необуздане младости, и у име промоције и афирмације велике германске нације и уметности, бивају неповратно опроштени и заборављени. Ипак, цена коју мора да плати много је виша од затворске или било које друге казне. Хендрик се у дубини бића суочава са самим собом. Једини начин да се избори с грижом савести јесте негирање свега онога што он у својој суштини јесте, симболичко покопавање прошлости и одрицање од идеала који су били смисао његовог постојања. Мефисто престаје да буде улога коју интерпретира и дословно преузима

---

<sup>124</sup> Вида Огњеновић, Нав. дело, 65–66.

Хефгенов идентитет, а једном потписан угор с Ђаволом заувек заробљава и запоседа душу грешника.

*МАКС ИРИГ: Опростите! Прича се да ће вас примити Фирер лично.*

*ХЕНДРИК ХЕФГЕН: Примео ме у понедељак од три до три и тридест пет.*

*МАКС ИРИГ: Више од пола сата, да ли је могуће, па ви сте стварно његов љубимац.*

*ХЕНДРИК ХЕФГЕН: Ја сам његов свештеник, он је натприродна појава за мене. Дакле...*<sup>125</sup>

Овакав или сличан однос уметности и идеологије екстреман је пример пораза естетских и хуманистичких закона. Култура, стваралаштво и слободна мисао по дефиницији имају потребу за критиком сваког облика власти и њихова субверзивна природа једноставно се подразумева. Наравно, није занемарив ни број оних уметника који здушно подржавају владајућу друштвену олигархију, нити се због таквог става аутоматски могу оспорити вредност и квалитет дела створених као државни, политички пројекти. Такве појаве познате су у историји развоја савремене цивилизације. Међутим, када креативна стваралачка енергија бива искоришћена у служби ауторитарних, тоталитаристичких, расистичких, дискриминаторских облика уређења и заједница које почивају на злочину, угњетавању и кршењу основних људских права, онда етичка начела дефинитивно односе превагу над естетским критеријумима. Зато Хендрик не представља злоупотребљеног глумца и позоришног редитеља, сањара и идеалисту, наивног Галијиног следбеника, чији је највећи грех то што није умео да сагледа, појми и раздвоји свет илузије и маште од сурове реалности свакодневице. Истина, Хендрик у почетку не показује било какве предрасуде, мржњу или нетрпељивост изазване идеолошком, верском и националном припадношћу. Једино што жели јесте испуњење глумачких амбиција и задовољење дубоко укорене уметничке сујете. Свестан је да то захтева декларативну верификацију од стране стручне и најшире јавности. Постепено, на зацртаном путу,

---

<sup>125</sup> Вида Огњеновић, Нав. дело, 104.

заборавља и занемарује, на крају и потпуно игнорише морална начела. Неизбежни епилог донеће му само привид славе и признања, а заправо апсолутну негацију себе као људског бића.

### ОДЛИКЕ ДРАМАТУРШКОГ ПОСТУПКА

*Мефисто* је за Виду Огњеновић значио искорак из традицијског кода српске књижевности, у чијим је поетичким, језичким, тематским и мотивским круговима проналазила инспирацију и успоставила особен литерарно-драматуршки дијалог с претходницима и уметничким узорима. Поред већ неколико пута споменутих, јасних и нескривених интертекстуалних веза с појединим домаћим ауторима и делима, од Јоакима Вујића и Јована Стерије Поповића, преко Стефана Митрова Љубише, до Милоша Црњанског и Иве Андрића, ауторка је промовисала и аутентичан однос према широј културној, друштвено-политичкој, историјској, али и митско-легендарној прошлости овог географског поднебља. Посебан третман добили су менталитетске карактеристике јунака дефинисане, између осталог, просторно-временским координатама, те специфични дијалекатски идиоми. Локална димензија тема и мотива није била препрека за остварење универзалних идејно-значењских аспеката њених драма. Пре би се могло закључити да су такве релације изнедриле ситуације и ликове који детерминишу опште појаве из најразличитијих животних сфера, дилеме, контроверзе и проблеме савременог света. Роман Клауса Мана се у том смислу наметнуо као интригантан предложак за драмско уобличење приче о исконској природи ауторитарног, крајње дехуманизованог режима и улози уметника у креирању застрашујућег амбијента деструктивно-патолошке мржње. Наративни слој Мановог антинацистичког прозног дела обилује мноштвом ликова из позоришних, књижевних и уметничких кругова, али и оних из миљеа високе политике, епизодама и дигресијама везаним за Хендриков брачни живот и љубавне афере, идеолошким расправама и злокобном атмосфером незаустављивог јачања националсоцијализма у Немачкој тридесетих година. Комад Виду Огњеновић написан према мотивима Мановог романа не може се означити као драматизација, него остварење инспирисано вечно актуелном темом о моралном паду човека разапетог између трагичног историјског тренутка и нескромне личне амбиције. Осим Хефгеновог лика и неколико

осталих актера, њихових међусобних односа и хронотопа, остали драматуршки елементи су оригинални и отелотворују целокупну тематско-идејну раван и амбијент драме у два дела, *Мефисто*. Акцент је на процесу Хендрикове трансформације, од позоришног глумца, боема и хедонисте, симпатизера пролетаријата, али суштински незаинтересованог за политичко-идеолошке острашћености, као и за све сензације из реалног света које не утичу на задовољење његових стремљења и страсти, до високорангираног заслужног уметника Трећег рајха, лишеног осећаја стида и емпатије за дојучерашње пријатеље и најближе сараднике. Буђење демонске, тамне, психопатолошке стране личности, како то неумољиво доказују бројни примери из историје развоја људског друштва, најчешће су повезани с околностима у којима појединци доспевају у позицију непосредних властодржаца, или ментално стање испуњено привидним, самообмањујућим, опијајућим утиском о предодређености да одлучују о судбинама других. Хендрикова трагична двојност испољава се у истовременој улози жртве сопственог незајажљивог, нескромног, сујетног, самодопадљивог, на моменте инфантилног психолошко-емотивног склопа унутрашњег бића, и безосећајног, прорачунатог, бескрупулозног манипулатора. Такву карактеролошку контроверзу лика било је могуће постићи смештањем у комплексно осмишљене односе с преосталим актерима комада, чија се вишедимензионалност такође подразумева и неопходна је.

На плану композиције и структуре дела, Вида Огњеновић остаје у доменама класичне драмске форме, развијене приче, уз поштовање каузалности, то јест узрочно-последичних релација, широко постављеног просторно-временског оквира, доследно спроведене карактеризације и оптималног, функционалног, на моменте раскошног језичког израза. Као и у већини њених остварења, дидаскалије попримају својства кратких прозних цртица, о чему је било речи нешто раније. Епитетима драме несумњивих литерарних вредности, или краће речено, „комаду за читање”, свакако се мора придодати и више него наглашен сценски потенцијал, коју метафора о продаји заблуделе уметничке душе ђаволу сублимира и уздиже на пиједестал универзалних категорија.

## Милева Ајнштајн

### *Љубавна проблемска прича или У сенци генија*

Прву верзију овог комад, Вида Огњеновић написала је почетком седамдесетих година прошлог века, као драматизацију биографије Милеве Марић — „У сенци Алберта Ајнштајна“ Десанке Ђурић-Трбуховић. У питању је, заправо, телевизијски предлојак, који ће, након озбиљног истраживачког рада, коначан драмски облик добити две деценије касније. Иако је већина догађаја заснована на историјским чињеницама, а јунаци стварне личности с краја 19. и прве половине 20. столећа, *Милева Ајнштајн* није ни биографска, нити историјска драма. Она има и такве одлике, али се према начину обраде теме, фокусирању на анализу крајње неуобичајеног односа двоје људи, које је спојила страст према природним наукама, а касније неповратно раздвојиле непомирљиве разлике у схватању брака, породице и животних приоритета, много више приближава љубавној проблемској причи. Тужна, интригантна, помало тајанствена судбина Милеве Марић-Ајнштајн, тек је у претходних тридесетак година почела озбиљније да заокупља пажњу историчара, књижевника, али и најшире јавности.<sup>126</sup> Оскудни биографски подаци, делови сачуване преписке између Милеве и Алберта Ајнштајна, његово очигледно игнорисање и симптоматично прикривање првог брака, само су подгрејали машту о стварној Милевиној улози у двадесетогодишњем заједничком животу. Вида Огњеновић се у свом комаду мање бавила спекулацијама о доприносу надарене математичарке и физичарке научним достигнућима творца теорије релативитета. Окосница ове драме јесу несебична љубав скромне, талентоване жене према једном генију и трауматичне последице опсесивне привржености.

---

<sup>126</sup> О појединостима сложеног односа супружника Ајнштајн видети: Радмила Милентијевић, *Милева Марић Ајнштајн – живот са Албертом Ајнштајном*, Просвета, Београд 2012.

## ТЕМАТСКО-ИДЕЈНИ ОКВИР ДРАМЕ

Након почетне слике у којој Милевини родитељи и психички оболела сестра Зорка у Каћу очекују писмо из Цириха о резултатима њеног пријемног испита на Политехници, следи динамична, духовито интонирана сцена између двоје елоквентних саговорника, супротстављених ставова о научном, културолошком и социјалном положају образованих жена ондашњег друштва. На позицији заговорника традиционалних, у великој мери конзервативних теза о томе да женска психа, карактер и ментални склоп нису добра претпоставка за озбиљан приступ природним наукама, поготово физици, стоји доктор Вебер. Хладна рационалност не успева до краја да сакрије одређену дозу симпатија према кандидаткињи чији га промишљени, на практичним примерима утемељени аргументи, интелектуално провоцирају и не допуштају да олако одбије Милеву, иако се то коси с његовим принципијелним уверењима.

*ВЕБЕР: Госпођице, ја предајем законе природе, која је женска бића саздала тако да нису у стању да појме срж егзактне науке. За узврат им је даровала лепши део света: грацију, љупкост, материнство и равнотежа је постигнута. Дакле, нисам ја тај који вам брани да се упишете на Политехнику и учите физику, то је одређено давно пре мене, на дан нашег постојања!*

*МИЛЕВА: Не, то је дозвољено давно пре вас! Девојке овде имају једнака права на упис већ више од тридесет година! То је закон!*

*ВЕБЕР: Свако тело потопљено у течност губи привидно од своје тежине за онолико колико тежи истиснута текућина! Знате ли то?*

*МИЛЕВА: Знам. То је Архимедов закон.*

*ВЕБЕР: Е, видите! Пред тим законом смо неумољиво једнаки ви и ја, и миш који овуда пројури, и ваш кишобран, и свака ствар и сваки створ, трунчић и балван! Зашто? Зато што је то природа удесила да буде без мане и изузетка! Ово пак што ми петљамо и називамо законима, климаво је и пуно слабости као што смо и сами!*

*МИЛЕВА: Ако допустите, људски закони су такође природни! Подједнако они које је човек открио изучавањем природе, као и они које је сам створио по узору на њу, да би је допунио и укротио. Архимедов закон није ништа природнији од овог који мени данас даје право да пред вама полажем пријемни испит...*

*ВЕБЕР: Идите ви лепо на философију! То је наука за даме! Дуга коса је врло важна за тај студиј, јер индукује електрицитет, који загрева мозак и ствара коло струује, што помаже енергију мишљења! Права дамска наука!*

*МИЛЕВА: Значи, за студиј физике није потребна енергија мишљења, па можемо мирно пустити мозак да се хлади...*<sup>127</sup>

Еманципација образоване жене, безусловни пријем у признате научне кругове, поштовање шире заједнице, само су неке од тешко савладивих препрека, на путу суштинске родне равноправности. Јунакиња Виде Огњеновић истрајна је у тој борби, иако савршено свесна снаге предрасуда појединаца, али и друштва у целини. Размеђе 19. и 20. века нарочито је обележено настојањима жена да се у пуном капацитету остваре у свим сферама живота: од образовне, економско-социјалне, преко политичке, до научне и културне димензије. Пут Милеве Марић ка тим циљевима био је још компликованији, јер потиче из једне мале, сеоске средине, чији су је провинцијски дух и конзервативни модел размишљања додатно спутавали. Међутим, у драматуршкој поставци наше ауторке, Милевино порекло, недвосмислена, безрезервна, несебична подршка породице и у много чему ограничавајуће околности средине из које долази у велики град, постају њене компаративне предности. До пријемног испита на циришкој Политехници већ је савладала многа искушења, укључујући рано напуштање родитељског дома, неизбежно осамостаљивање, изнуђено превремено ментално сазревање. Стога не изненађује храбри, помало дрски наступ пред ауторитативним професором Вебером. Но, да ствари нису тако једноставне када је реч о емотивно-психолошком нивоу Милевиног лика, што произлази и из чињеница о њеном животу, постаје јасно већ током првог описаног сусрета с Албертом Ајнштајном у Веберовом кабинету. Фатална привлачност коју је осетила према непосредном, духовитом, саркастичном особењаку и инфантилном, нарцисоидном генију,

---

<sup>127</sup> Виде Огњеновић, *Милева Ајнштајн*, у. Нав. дело, 115–116.



трајно ће је запосести и одредити будућност. Наравно, Албертове карактерне особине нису одмах испливале на површину, а љубавна заслепљеност свакако их је потиснула у други план. Рационална Милевина природа, заснована на хладној прецизности математичких и физичких закона, потпуно се распада у „нематеријалном хаосу емотивних флуида”. Интимна страна односа двоје младих научника постепено разоткрива тамну димензију мушко-женских релација, рађање деструктивних страсти, незаустављив раст патолошке љубоморе, што ће на концу довести до дефинитивног краха њиховог брака. Пре драматичног окончања љубавне приче, која није имала превише наде за срећан исход, дешавају се многе промене на личном животном плану свих актера, али и у домену глобалних светских догађаја. Алберт од проблематичног студента, постаје професор и добитник Нобелове награде за физику, Милева напушта студије из принципијелних, али и емотивних разлога, јер је Вебер одбио да прими Ајнштајна као асистента. Потпуно се посвећује породици и подизању двојице синова, њена болесна сестра Зорка умире у лудници, поједини заједнички пријатељи из студентских дана заувек их напуштају или одлазе у сусрет неизвесним судбинама, док нови век доноси разарања и ратне страхоте, запретивши уништењу цивилизације. У том времену опште пометње, пакленом „веку Мефистофелеса“, једна наизглед мала прича двоје људи добија обресе врло важног дела симболичке слагалице о дехуманизованом друштву, која наговештава урушавање базичних људских законитости, између осталог заснованих на породичним вредностима. Милевино свесно повлачење у привидну сигурност положаја мајке Албертових синова и његове понизне супруге, одрицање од научне каријере, спутавање младалачких амбиција, самоискључење из најближег окружења пријатеља, изазива специфичан облик интровертности, неумољиво је удаљавајући од света реалности. Психолошки окидач за такво стање је тренутак када дају на усвојење своје прво дете, тек рођену кћерку Лизику, што Милева никада неће прежалити. Касније Ајнштајново игнорантско прећуткивање кћерке коју никад није ни видео, продубиће непремостиви јаз међу њима.

*МИЛЕВА: А хоћемо ли имати храбрости да му једног дана признамо да је имао сестру, коју смо му ми одузели! Фини родитељи, нема шта! Биће поносан, моћи ће да има поверење у нас...*

*АЛБЕРТ: Ти добро знаш да је тако морало бити, јер у том тренутку нисмо имали услова за њу! Није ми јасно о чему ти сада говориш?*

*МИЛЕВА: О томе како си је хладно прецртао у својој свести и успеваш да никад не помислиш на њу!*

*АЛБЕРТ: Па ја то дете никад нисам ни видео!*

*МИЛЕВА: О томе и говорим! Како си могао да издржиш да је не видиш?<sup>128</sup>*

Питање савести отвара се као једно од круцијалних за разумевање односа супружника Ајнштајн. Реч је о два крајностима у поимању одговорности према ближњима и самом себи. Милева се жртвује за оно што сматра немерљиво драгоценим смислом живота од научног истраживања, без обзира што резултати таквог ангажмана могу допринети општем бољитку. Њен интимни космос јесу муж и двојица синова. Све оно што долази споља, било добронамерни савети блиских пријатеља или реакције стручне јавности на Албертов рад, она доживљава као љубомору, сујету, од чега жели да заштити своју визију савршенства. Наравно, реч је о утопији, болном самообмањивању, чега ће убрзо постати свесна, али то је неће обесхрабрити у испуњавању задате мисије. С друге стране, Алберт је прагматични, нарцисоидни, саможиви геније, имун на осећање гриже савести. Вођен искључиво импулсивним нагоном да савлада све препреке ка афирмацији сопствених идеја, односно научних претпоставки, Ајнштајну је Милева била неопходан ослонац у неизвесном периоду пробијања. Када је промовисан у једног од највећих умова у историји, таква подршка му више није била потребна. Засићен Милевиним нескривеним обожавањем, готово идолопоклонством, окренуће се млађој Елзи, а мајку своје деце оставити сенима заборавља.

Занимљив тематско-мотивски слој садржан је у свеprisутном феномену музике у *Милеви Ајнштајн*. Већина ликова су изразито музикални. Милева свира клавир, као и њен син Едуард, сетра Зорка, пријатељица Милана и факултетски колега Ерат, док је Ајнштајн спретан с виолином. То није нимало случајно. Музика је, наиме, устројена на сличним законитостима као математика или физика. Звук који инструменти производе понаша се у

---

<sup>128</sup> Вида Огњеновић, Нав. дело, 184.

складу са законима о ширењу таласа, а нотни системи нису ништа друго него математички записи. Онда је очекивано што у драми о животним и професионалним искушењима врхунских физичара, музика има особито значење. Она долази из неких виших духовних сфера, не допуштајући да буде у потпуности објашњена формулама, аксиомима или теоријама. Зато се у музицирању претапају искуства рационалних нотних образаца и неухватљиве виртуозности, талента, маште, инвентивности, што све заједно чини саставне елементе свих научних вештина. Музика је за Милеву једна врста психотерапије, уједно и бег од баналне свакодневице. Приметили смо да и у другим драмама Виде Огњеновић један од начина изражавања ликова јесте кроз уметност, а у овом случају музика је одређена врста комуникације, испољавања неизречених емоција, дилема, осећања. Ни површном читаоцу неће промаћи чињеница да свирањем на клавиру Милева, њен син Едуард и сестра Зорка, надомештају хендикеп отежаног споразумевања с најближом околином. Код Зорке и Едуарда реч је о психичком обољењу, које их затвара у властити свет имагинације. Музика тако преузима функцију лакшег споразумевања, али и могућност да уместо речи изрази узнемиреност, негодовање или задовољство. Милевина потреба за свирањем има другачије узроке и повезани су с дубоко усађеном исконском тугом због порушених илузија о идиличном животу с Албертом. Исхитрено би се, на основу свега претходно реченог, могао извести закључак да је живот Милеве Марић промашен. Он можда није био довољно успешан, бар из визуре неутралног посматрача. То сугерише и тематско-значењска димензија овог комада. И поред великог талента, Милева се није доказала као научник. Напустивши студије физике она је затворила значајно поглавље свога живота. Али, с друге стране, у судбински важним тренуцима, чврсто је стајала уз свог супруга, пружајући му безрезервну подршку. Само захваљујући сопственој пожртвованости и одрицању подигла је два сина и сачувала лично достојанство. Довољно за тврдњу о животу испуњеном патњом, али не и за тезу о бесмислу постојања једног бића.

Однос на релацији Милева – Алберт креће се од почетне романтичне складности, спонтане љубавне приче, једностране опчињености, преко брачне рутине до Милевине апсолутне потчињености и Ајнштајнове злоупотребе њене искрене љубави. Пристајање на понижавајуће услове супруга да се сачува бар привид нормалне породице ради очувања грађанског угледа у очима јавности, показује поражавајућу слику лажног морала. У

таквим условима, Милева успева да задржи есенцију људскости, као и знатан део етичког интегритета.

*(Алберт излази. Гросман се не помера. Мишел се наслони на зид. Ерат разгледа папир који је Алберт заборавио на столу. Почне да чита.)*

*ЕРАТ (чита): А. Ти ћеш водити рачуна о следећем: 1. Да моја одећа увек буде у реду. 2. Да ми сваког дана уредно послужи три obroка, и то у мојој соби. 3. Да моја спаваћа и радна соба буду увек чисте, намештене и да на мом радном столу нико не сме ништа да дира. Б. Ти ћеш...*

*МИШЕЛ: Доста, Јакобе, не могу то да слушам...*

*ЕРАТ: Б. Ти ћеш се одрећи свих личних односа са мном, осим кад то налажу друштвене обавезе. Нарочито не смеи захтевати: 1. Да ја седим с тобом код куће. 2. Да излазим с тобом или да заједно путујемо. Ц. У свим контактима са мном мораи се придржавати следећег: 1. Ти нећеш очекивати никакву моју наклоност. 2. Мораи без поговора да напустиш моју собу кад ја то кажем. 3. Мораи ми обећати да ме пред децом нећеш оцрњивати...*

*(Тишина.)*<sup>129</sup>

Питање које се свакако намеће, јесте где су границе трпљења и шта представља коначни праг толеранције. Милева није неинтелигентна или необразована особа, нити је склона томе да постане жртва манипулације, што је упечатљиво доказало њено супротстављање ригидним ставовима професора Вебера. Како је онда могуће да пристане на сурово срочени ултиматум свога мужа? Очигледно да је њен систем вредности заснован на постулатима оданости, хипнотичке љубави, истинског дивљења Ајнштајновој неупитној генијалности, заштитничког односа према деци. Из тих елемената она црпи животну енергију и у њима проналази егзистенцијални смисао.

---

<sup>129</sup> Вида Огњеновић, Нав. дело, 199–200.

## КОМПОЗИЦИЈА И СТРУКТУРА КОМАДА

*Милева Ајнштајн* је драма у два дела с епилогом. У четрнаест сцена, радња се одвија континуирано, уз поштовање каузалности, детаљно развијене приче. Ситуације<sup>130</sup> се развијају као логичне последице односа између ликова, њихових карактера и менталитетских одлика. Уводне слике у функцији су позиционирања актера, зависно од улоге у грађењу заплета, са прецизним дефинисањем просторно-временских координата. Истакли смо да у погледу жанра овај текст има одлике проблемске драме, док делимично постоје облици карактеристични за биографски и историјски комад, а у назнакама могу се уочити мелодрамске црте. То се, пре свега, односи на епизоду с кћерком Лизиком, емоционалне и моралистичке нијансе, али и на саму композицију.<sup>131</sup> Поједине сцене насловљене су сугестивно, друге с ироничним призвукотом, у дослуху са ситуацијом која следи: *Иде поштар*, *Педагошки приступ*, *Почиње век Мефистофелеса*, *Све три жеље испуњене*, најбоље илуструју тај поступак означавања. Упоредо с главним током радње, одвија се неколико паралелних тематских епизода-рукаваца, чији је основни задатак да заокруже целовитост приче и употпуне психолошку карактеризацију ликова. Без непосредних сазнања о правој природи односа Алберта и Елзе, датих тек као унутрашњи монолог или, прецизније, Ајнштајнову мисаону дигресију у тренутку када води разговор с Миланом на имању Марићевих у Каћу, његови поступци не би били довољно јасно мотивисани. Слично је с епизодама које илуструју прилике у Милевином родитељском дому, атмосфера ишчекивања вести о резултатима пријемног испита на циришкој Политехници, или коментари догађаја из перспективе психички оболеле Зорке, као и њени узалудни покушаји да се активно укључи у све аспекте свакодневног породичног живота.

---

<sup>130</sup> „Драмска ситуација је, као што смо видели, посебан облик међуљудске и микросмичке напетости у одређеном сценском тренутку” (Етјен Сурио, *Двеста хиљада драмских ситуација*, Нолит, Београд 1982, 38).

<sup>131</sup> „Придајући посебан значај завршетку, у коме се стичу све сижејне линије и где основне теме комада добијају сижејну или говорну формулацију, мелодрама се каткада завршава чином са издвојеном завршном фазом — епилогом, чија је одвојеност од фазе главне радње наглашена временском удаљеношћу. Али, и поред тога, за композицију мелодраме није карактеристично издвајање завршне ситуације, у виду изолованог епилога, већ таква обрада завршетка комада, у последњим сценама последњег чина, да главна фабула, и уопште, све сижејне линије које је прате буду исцрпно заокружене. Тиме се мора објашњавати посебна изражајна моћ, сижејна и драмска, завршног чина у мелодрамаи” (Сергеј Балухати, „Према поетици мелодраме”, у: *Модерна теорија драме*, приредила: Мирјана Миочиновић, Нолит, Београд 1981, 438–439).

## ПРОСТОР И ВРЕМЕ

Радња драме *Милева Ајнштајн* одвија се у релативно разуђеном просторно-временском оквиру. Каћ, Цирих и Берн су места дешавања приче, крајем 19. па све до четрдесетих година прошлог века. С обзиром на то да је намера Виде Огњеновић била да, биографским подацима о Милеви Марић-Ајнштајн што веродостојније реконструише њену судбину, без амбиције да то буде историјска или документарна драма, већ књижевно-естетски уверљиво дело о искреној љубави и несебичној оданости жене према једном великом генију, не изненађује одлука о широко постављеним „топонимским кулисама” у вишедеценијском протоку времена. Овакво опредељење у креирању радње омогућава успоренији ритам приче, чиме се истичу детаљи из комплексног односа брачног пара Ајнштајн и врло студиозно постављени карактери ликова. Период студирања, судбоносно упознавање Милеве и Алберта, рађање узајамне привлачности, која постепено прераста у једнострану љубав, трауматична искуства коначног разлаза – све су то делови велике драмске приче, чији се значењски домети не досежу у облику кратке, огољене форме. Нема у *Милеви Ајнштајн* брзе промене ситуација, нити драматичних догађаја који у само једном тренутку изазивају слом на личном или глобалном плану. Све се, уосталом као и у стварном свету, дешава у апсолутној релативности времена и простора, где појединац са својим сновима, жељама, надама, страстима, амбицијама, дилемама, визијама и страховима, постаје жртва сопствених илузија. Милевин животни круг коначно се затвара у имагинарном спокоју са сенима најмилијих, у бескрајним измаглицама сновиђења.

## Сеобе

### *Одавде до вечности или Бескрајни плави круг*

Анализом *Коријена, стабла и епилога*, драматизације мемоарске прозе Гојка Николиша, закључили смо да је Вида Огњеновић показала завидан ниво умећа у транспоновању „несценичне и недраматичне“ форме у узбудљив комад. Искуство позоришног редитеља, који слике, појаве, карактере, ситуације, атмосферу и значења из литерарног облика претвара у визуелно-сценски израз, савладавајући суштинске и формалне различитости књижевности и театра, надомештено ауторским рукописом драмског писца, пружало је предуслове да остварења инспирисана делима из домаће, али и светске књижевне традиције, класичне драматизације и сасвим аутономна остварења, досежу до високих уметничко-естетских домета, истовремено показујући релевантан сценски набој. Потребно је много талента, истраживачког рада, предзнања из историје, али и креативне дрскости, да се један од најзначајнијих романа у историји српске књижевности, као што су *Сеобе* Милоша Црњанског, сведе на драмски текст, а да при томе не буду доведени у питање вишеслојност, мотивско богатство, вредности језичког израза, мисаоност, жанровско-стилска хетерогеност и општа литерарна монументалност овог ремек-дела.<sup>132</sup> Вида Огњеновић је драматизовала Другу књигу *Сеоба*, настојећи да главни тематски ток не буде презасићен већим бројем дигресија и епизода, које би примарну замисао о сценској реализацији у знатној мери отежале.

### ТЕМАТСКО-МОТИВСКЕ СТРУКТУРЕ

Славонско-подоунавски пук аустријске војске, чији су припадници, међу осталим Србима с подручја Војводине, браћа Исаковичи, смештен је у Темишвару. Година је 1752. Павле, Трифун, Ђурђе и Петар намеравају да се породично иселе у Русију, јер је стигла наредба из Беча о распуштању њихове јединице. Бечки депутат Гарсули стиже у Темишвар да спречи најављену побуну, истовремено и осујети селидбу српских официра и војника у Русију. Командант темишварске тврђаве Енгелсхофен, прозван „српском

---

<sup>132</sup> Видети: *Књига о Црњанском*, прир. Мило Ломпар, Српска књижевна задруга, Београд 2005.

мајком“, показује нескривене симпатије према целом етничком корпусу који је након Велике сеобе уточиште пронашао у просторствима јужне Панонске низије. То, ипак, није довољно да спречи емисаре из аустријске престонице да утамниче Павла, као означеног идејног вођу и највећег заговорника исељавања у Русију, јер се такво поступање, упркос одлуци о демобилизацији Славонско-подунавског пука, сматра дезертерством и издајом интереса Аустријске царевине. Остали Исаковичи треба да се по Гарсулијевим наредбама распореде на друге дужности.

*ГАРСУЛИ: Господине бароне, на посао. Нисам ја дошао овамо надмудривања ради. Разумем вашу осетљивост, та дуго сте међу њима. У Бечу је, дакле, одлучено да се сви Срби раселе по селима Хунгарије и да пригрле католичку цркву према хунгарским камералним законима. Ова подунавска ландмилиција која још живи са својим овцама, свињама и женама по колибама и земунцима, има да иде у камералне територије. Речено је мора! И ја то кажем: МОРА! Живот овде има да отпочне према закону!*

*ЕНГЕЛСХОФЕН: Најважнији војни закон је не бити мртав...*

*ГАРСУЛИ: Беч је засигурно утврдио да турских ратова више неће бити! У војене сврхе они више нису потребни, шлус! Овде се мора једаред живети по памети и реду који у цркви влада. Ношење отворених мртвачких сандука кроз село, не смеју више цмакати своје мртве у уста, разумете ли, то је забрањено. Наша црква тражи поштовање, а не као њихова шизматичка, стално весеље. Уосталом, са чуђењем примећујем, да ваше високоблагородство нема у кући распело нашег Господина Исукрста!*

*ЕНГЕЛСХОФЕН (мирно облачи капут): Нисам ја фратар, него сам хусар.<sup>133</sup>*

План Беча није само увођење реда у југоисточним деловима царевине. То је перфидан изговор за много озбиљније намере покрштавања православних верника,

---

<sup>133</sup> Вида Огњеновић, *Сеобе*, рукопис, Библиотека Српског народног позоришта, Нови Сад, сигнатура 3455, инвентарни бр. 27239, 10.



искорењивања једне традиције и начина живота, покретање процеса асимилације, ради стварања новог етничког, верског и геостратегијског контекста. Све су то разлози што се већина српских војника и официра на служби у аустријској војсци одлучила на нову сеобу. Незадовољство изазвано понижавајућим статусом, након доприноса српског живља јачању војних позиција царства на југоисточној граници према Турској, кулминира и изазива оправдан гнев. Околностима из сфере политичке, економске и социјалне стварности, појачаним осећањем угрожености националног и верског идентитета, али и физичке егзистенције, неопходно је придодати једнако важне компоненте из сфере емотивног, менталитетског бића, то јест помало ирационално-утопијског, номадског нагона за даљином, неспутаном жељом за проналажење бољег места за живот. Тај романтичарско-идеалистички занос најизраженији је код Павла Исаковича. Удовац, чија је млада жена Катинка умрла током порођаја, дисциплинован војник, с једне, али занесени сањар, с друге стране, напосто је предодређен да се нађе на челу разочараних сународника у жељи да остваре давнашњи сан о окончању сеоба и новом почетку. Постоји ту судбинска, готово трагичка контроверза. Исаковичи упорно следе своје неукротиве импULSE не би ли стигли до идеалне земље која је само плод њихове уобразиље. На тај начин, изражавају протест због положаја у аустријској војсци. Тешко им падају дуготрајне битке, раздвојеност од породица, потцењивање улоге српских официра у извојеваним победама. Али, када добију наредбу о распуштању Славонско-подунавског пука, активно се укључују у побуну, по сваку цену желећи да одбране војнички статус.

Иако *Сеобе* Милоша Црњанског, самим тим и драматизација Виде Огњеновић, нису историјски или првенствено не припадају том књижевном жанру, фактографске чињенице нису небитне, јер дочаравају ширу слику једне епохе. Средином и у другој половини 18. века дешавају се крупне промене у Европи. Турска империја више није реална опасност по западну цивилизацију, док Срби већином живе на територијама које она контролише. Назван столећем просветитељства, што би требало да донесе превласт рација над емоцијом, турбулентни догађаји нису сведочили у прилог овој тези. Вишегодишњи ратови, у којима су учествовали Пруска, Француска, Аустрија, Холандија, Енглеска, те нешто каснија, Француска грађанска (буржоаска) револуција, обликовали су сложене друштвено-политичке и етничке односе у Европи. Занимљиво је да се у време радње *Сеоба* на престолу двеју великих царевина, аустријској и руској, налазе жене –

Марија Терезија и Јелисавета Петровна. Након Велике сеобе Срби се у већем броју насељавају на територију Војводине, што Беч користи тако што од овог становништва формира војне јединице, као заштиту од Отоманске империје, али и за друге фронтове. Срби тада немају своју државу и налазе се у процепу између лојалности Аустрији, која им је пружила какве-такве могућности за живот, и емотивног односа према Русији, са којом деле веру и сличну културу.

*ЕНГЕЛСХОФЕН: Исто вас то и тамо чека!*

*ПАВЛЕ: Никада! Тамо ћемо барем у војсци бити поштовани и сигурни!*

*ЕНГЕЛСХОФЕН: Вас из војске ни овде нико није терао!*

*ПАВЛЕ: Јесте! Наши су пукови распуштени, а нас официре сте задржали да будемо њихови профози, да их у затворе спроводимо. Ми смо преварени!*

*ЕНГЕЛСХОФЕН: Чудан сте ви народ! Лакоми на почасти, волите медаље, одани туђину, али сте стално на опрези од некакве преваре. Ви сами себе више варате но што вас ико други вара!*

*ПАВЛЕ: У Турској нас је варао башибозук, овде нас варају највиши, вара нас Двор!*

*ЕНГЕЛСХОФЕН: На нашем двору јесу све сама дупета, али и ви сте луди и несретни, ако мислите да ће за вама у Бечу неко зажалити. Кад остану дуж Дунава и у Славонији празне оне лепе равнице, населиће ту Алзашане и Лотарингијце, као да вас никад ни било није. Ни трага никаквога од вас остати неће. Црква ће најзад овде завладати једна, а то је Аустрија одавно хтела. Москаљски посланик јој ево у томе чини услугу. Ви се селите, као да Гарсулија слушате. То хоћу да вам кажем, луди, преки народе, а ви не умете да слушате...*

*ПАВЛЕ: Русија ће нас заштитити...*

*ЕНГЕЛСХОФЕН: Оће, оће, видећете како. А шта раде оне лепе жене ваше? Како су?*

*ПАВЛЕ: Добро су. Хтео сам још да вас...*

*ЕНГЕЛСХОФЕН: Идите у ту своју несретну Русију. Желим вам тамо сваку срећу. Поздравите свога поочима потполковника Вука Исаковича и реците му да је људска глупост успела да ми смрт омили. Реците му да га чекам негде на другом свету у каквом добром војном поретку... А ви ћете се тамо покајати, то знам, али се вратити нећете и то знам. Зато су те сеобе жалосне, јер повратка нема...*<sup>134</sup>

Пут до Русије води преко Беча. Павле се након бега из Темишвара и кратког задржавања у Пешти, запутио у аустријску престоницу, заједно са сународником, мајором Божичем, његовом супругом Евдокијом и кћерком Теклом. Евдокијина страсна опчињеност Павлом, али и Теклина инфантилна заљубљеност, закомпликоваће намере капетана Исаковича за добијање неопходних докумената од руског посланика у Бечу, грофа Кајзерлинга, ради селидбе у „обећану земљу”. Већ први сусрет с представницима будуће домовине, побудиће искру сумње да речи Енгелсхофена нису само злослутна нагађања. Хладан пријем, неповерење и нимало братска резервисаност, то дочекује Павла у посланству царевине од које ишчекује спас, шансу за судбоносни национални преображај и нову наду. Амбијент у Бечу пресликава политичку ситуацију у Европи. У њему се сучељавају хегемонистички планови великих сила, стремљења појединих нација за доминацијом, црквено-религијски интереси, сумњиве економско-трговачке спекулације, завереничке уроте и фаталне љубавне афере. Далеко од тога да је капетан Исакович наиван, али ни спреман за такву врсту изазова које носи једна од, по Србе не баш најгостољубивијих, европских престоница ондашњег времена. Част официра, лични интегритет и морални кодекс не допуштају да прихвати улогу уходе. Међутим, Павле је и човек супротности. Иста та начела не спречавају га да уђе у везу с Евдокијом. Исакович јесте заклет на вечну оданост својој покојној супрузи Катинки, али он је и мушкарац преплављен емоцијама и неспутаним страстима. У Евдокијином загрљају он тражи задовољење еротских нагона који су саставни део његовог бића. Искрена осећања резервисана су искључиво за Катинку. Овде срећемо мотив мртве драге, чест у многим делима светске и српске књижевности, од Дантеа, Петрарке, Поа, Бодлера, Костића, све до Миљковића. Пре свега, заступљен у песничким формама, нашао је место у *Сеобама*,

---

<sup>134</sup> Вида Огњеновић, Нав. дело, 66–67.

дајући особен печат Павловом карактеру. У ониричким сценама присећања на тренутке првог сусрета с Катинком, у Исаковичу проговара дух лирског песника, надахнутог бескрајном љубављу. Тај песник је заробљен у војничку униформу, спутан строгим законитостима официрске службе. Он поштује војну вештину као неутуђиви део животних начела. Коначни долазак у Кијев, упознавање обичаја руске ратне школе, разочаравајући сусрет са стварношћу, која је у суштој супротности с идиличном сликом о новој отаџбини, у Павлу изазива сукоб двају страна личности. Осећања насупрот правилима, идеја о поновном рађању једне нације у руским просторствима разорена реалношћу друштвено-политичког контекста царске Русије 18. века, инстинкт интелигентног познаваоца историјских чињеница у односу на идолопоклоничко обожавање краљице Јелисавете Петровне. Превише противречности у једном карактеру, чија га сновиђења не одвајају од болних успомена на покојну супругу. Поставши жртва неслане шале, када клечећи пред лажном руском царицом, предочавајући део патњи свог намученог народа, напослетку увиди да је изманипулисан и грубо преварен, Павле се коначно слама под теретом сопствених илузија.

### ОДЛИКЕ ПОСТУПКА ДРАМАТИЗАЦИЈЕ

Претходно наведена сцена између Енгелсхофена и Павла Исаковича врло добро илуструје основне одлике поступка драматизације романа Милоша Црњанског. Требало је изградити драмску радњу транспонованем наративних и дескриптивних пасажа на најмању могућу меру, истовремено водећи рачуна о томе да носиоци приче у дијалогској форми не изгубе на уверљивости, емотивно-психолошкој вишеслојности, менталитетским карактеристикама и међусобним односима. Вида Огњеновић нарочиту пажњу обраћа на језички израз, трудећи се да за лепоту и многозначност реченице Црњанског нађе одговарајући еквивалент у сведенијем, концизнијем облику, прилагођеном условностима драмског текста. Сусрет Енгелсхофена и Исаковича код Црњанског се одвија у XII поглављу, под насловом „Остаће само гробови”. Ова сцена дата је као Павлова реминисценција на догађаје из Темишвара, пред одлазак у Русију. Он препричава браћи свој последњи разговор с остарелим бароном, фелдмаршалом аустријске војске. Присећање дато уз временску дистанцу и непријатно искуство боравка у „обећаној

земљи”, прожето је носталгичном, на моменте меланхоличном нотом у Павловом исповедном казивању. У почетку разговора којем присуствују још два аустријска официра, атмосфера је помало мучна, а Енгелсхофен показује неразумевање за идеју о одласку браће Исакович и осталих Срба у Русију. Црњански маестрално осликава амбијент, с посебним осећањем за детаље у опису психолошког стања саговорника. Пошто аустријски официри напусте просторију, мења се тон конверзације. То сада постаје добронамерно упозорење искуснијег пријатеља оном млађем о погубним последицама одлуке донете на основу емоција, а не рационалног промишљања. У драматизацији Виде Огњеновић, ова сцена сажета је на свега две странице, али је значењски ниво из романа Црњанског успешно пренет и заоденут у дијалошку форму. Павлове речи упућене аустријском барону јасно сведоче о захвалности на подршци, разумевању и благонаклоности према српским војницима, њиховим породицама, страдалништву, несрећама, неправдама. Енгелсхофенове нескривене симпатије и очински савети ипак су недовољни да промене чврсту намеру о поновном избеглиштву. Пророчки срочене реченице на крају опроштајног сусрета, о тужној судбини бескрајних сеоба, обистиниће се доласком браће Исакович у Кијев.

У драматизацији *Сеоба* налазе се и стихови из песама Милоша Црњанског: „Прича” и „Молитва”. Њихова функција првенствено се огледа у карактеризацији лика Павла Исаковича. Лирски импулси, осећајност, снажне емоције према заувек изгубљеној љубави живота, покојној супрузи Катинки, суптилно су потцртани стиховима из ових песама, које Павле изговара у тренуцима интимне запитаности о смислу своје вечите потраге.

*ЕЛИСАВЕТА ПЕТРОВНА: Мора да вам је жена била лепа, кад је још и мртву љубите?*

*(Павле ћути)*

*ВОРОНЦОВ: Отвечајте!*

*ПАВЛЕ: Не сећам се.*

*ЕЛИСАВЕТА ПЕТРОВНА: Па шта онда волите кад се не сећате?*

*ПАВЛЕ: Сећам се само да је била*

*невина и танка*

*и да јој је коса била*

*топла, као црна свила*

*у недрима голим.*

*И да је...*

*ЕЛИСАВЕТА ПЕТРОВНА: И?*

*ПАВЛЕ: И да је у нама пре уранка*

*замирисао багрем бео*

*Случајно се сетих невесео,*

*Јер волим:*

*да склопим очи и ћутим.*

*ЕЛИСАВЕТА ПЕТРОВНА: И шта још?*

*ПАВЛЕ: Ништа. Кад догодине багрем замирише,*

*ко зна где ћу бити.*

*У тишини слутим*

*да јој се имена не могу сетити*

*никад више...*

*ЕЛИСАВЕТА ПЕТРОВНА: Јесте ли ви књаз?<sup>135</sup>*

Жанровско-стилска хетерогеност капиталног дела српске књижевности, обједињује појавне облике симболизма, психолошког, поетског и историјског романа. Преобликовање у драмски текст искључује реалну могућност да се разноврсне литерарно-језичке бравуре, обимни, мисаоно згуснути наративни пасажии, временско-просторна разуђеност и

---

<sup>135</sup> Вида Огњеновић, Нав. дело, 118–119.

многоструко испреплетене судбине великог броја ликова, у свом пуном капацитету пренесу у квантитативно скромнију форму, чије драматуршке законитости подразумевају тематско-мотивску и композицијско-структурну „економичност”. Једна од карактеристика драматизације Виде Огњеновић јесте фокусирање на појединца, издвојеног из националног колективитета, чије најрелевантније особине укрштене с трагичним усудом целог једног народа, граде значајан део идејног нивоа комада. Пратећи Павла Исаковича на утопијском, бесконачном путовању, чија крајња дестинација заувек измиче у избледелим сновима о новом почетку, ауторка открива читав сплет политичких манипулација, свет испуњен лицемерјем великих сила, сујетама малих људи, поразну истину о релативности вредносног система на коме почивају цела друштва и прескупу цену историјских заблуда.

Сеобе, избеглиштво, напуштања домовине у потрази за бољим животом на неким другим, далеким обалама, сталне су теме драма Виде Огњеновић. Као последњи покушај егзистенцијалног избављења, облик личне побуне против друштвених, политичких, идеолошких или социјално-економских норми, неукротиве жеље за афирмацијом, трагања за сопственим идентитетом, незауостављиви номадски импулс тера јунаке комада *Мај нејм из Митар*, *Девојка модре косе*, *Коријен*, *стабло и епилог*, *Кањош Мацедоновић*, *Јегоров пут*, *Дон Крсто*, *Милева Ајништајн*, *Сеобе* на никад завршена лутања. Овај тематско-мотивски опсег доминира и у преостала два текста из драматуршког опуса ауторке: *Виза* и *Оставите поруку или Бегунци*. Реч је о делима која, у односу на остале, своје исходиште имају у актуелној стварности. У њима нема значајне историјско-временске дистанце, јер се проблематизују друштвени феномени сложених околности распада Југославије, ратних страхота деведесетих година прошлог века и траума изазваних трагичном судбином земље.

## Виза

### *Иза затворених врата или До краја света*

Написана за потребе дипломског испита студената глуме на Академији уметности у Новом Саду, класа Виде Огњеновић (1997–2001), драмска акција *Виза* више је имала практичну намену него што је тежила постизању високих уметничко-естетских вредности. Познавајући глумачки потенцијал својих студената, њихове позоришно-драмске афинитете и интерпретативне могућности, ауторка је искорачила из особеног поетичког, књижевно-драматуршког окружења, залазећи у простор критички интонираног друштвено-литерарно-театарског ангажмана. Крај деведесетих година прошлог века, донео је завршни чин крваве балканске трагедије. Тадашња земља, исцрпљена претходним ратовима, економским санкцијама, процватом криминала, потпуним колапсом вредносног система, постала је бесперспективна за генерације образованих, амбициозних, младих људи. За многе је излаз из депримирајуће изолације било дефинитивно напуштање домовине и одлазак у обећавајућу неизвесност исељеништва. Последња, често непремостива препрека био је понижавајући поступак добијања визе у некој од амбасада „обећаних” земаља. Сеобе, као вечита национална судбина, поново су узеле свој данак, суморно отелотворујући нежељено наслеђе предака.

Прича кратког комада *Виза* крајње је једноставна и сведена. Осморо пријатеља, дипломираних студената, покушавају да добију канадске, новозеландске, аустралијске визе, како би заувек напустили своју земљу и пронашли егзистенцијалну сигурност далеко од катастрофалних последица ратова. Осећајући се као да су осуђени да најбоље године проведу „иза затворених врата”, лишени елементарних услова за професионално напредовање, заснивање породице, достојанствен живот без превеликих одрицања, они немају алтернативу. Останак значи пристајање на личну деградацију, потонуће у сивило баналне свакодневице, становање у родитељском дому, мизерне плате или немогућност запослења. Ипак, и у таквим околностима, понеко од њих ни даље није спреман да се одважи на пут без повратка. Породичне везе, несигурност у властити избор, страх од непознатог, све су то разлози због којих црв сумње нагриза одлучност и решеност да се нешто промени.



*МИЛИЦА: Је л'? (Проба да га загризе, па се као стресе од љутине.) Ууух! Не, озбиљно ти кажем, сад је право време да се затражи виза и да се добије. Раније су били затрпани избеглицама, знаш, просто нису имали места. Зато су нас онда одбили и они и Канађани. Једноставно нису хтели да слушају никакву причу осим избегличке, схваташ. Сад је све другачије. Ради и неки млађи свет. Оно, слушају, бележе, чак се помало и нашале, имам утисак да им је чак стало да нас привуку... Видећеш, уосталом.*

*ГОРАН: И ти, Мики, палиш на Њу Зеланду. Боли те дупе. Пасош визиран, матори обавештени, смирени, Јелена и Дане те чекају, још неки прегледи, да промениш пар пломби, резервација карте, паковање, опроштајно вече код Шомија и бај-бај Белгрејд, гуд морнинг Оукланд!*

*МИЛИЦА: Горане, прекини!*

*ГОРАН: Мени прво стиже разгледница у боји. Ђао, Гоги, све је у реду. Јави се мојима и реци да сам добро, треба да им пишем дугачко писмо, али немам времена, па чекам викенд. Поздрави све. Љуби те, Мики... Онда е-mail: Човече, овде је све супер. Већ сам нашла посао, мада то још није оно право, али на трагу сам. Имам заказано десет интервјуа. Сви ми се обраћају са докторка Поповић... Сад сам се већ навикла, па се и сама себи тако обраћам...*

*МИЛИЦА: Марш, бре, кретену један!<sup>136</sup>*

Одлазак на други крај света, истовремено значи раскид с дотадашњим начином живота, који, ма каква искушења стављао пред јунаке овог комада и био опоро туробан, чини део њихове „безбрижне” младости. Оптимизам сећања често доноси парадокс у виду идеализација најружнијих догађаја из прошлости, изазивајући носталгичне емоције и тамо где им свакако није природно место.

Тематски оквир комада подразумева да је у питању генерацијска прича, употпуњена родитељским начелима, у чијим је основама константна брига о будућности

---

<sup>136</sup> Вида Огњеновић, *Виза*, у: *Драме III*, Стубови културе, Београд 2002, 224–225.

деце. Миличини и Дејанови мајке и очеви изграђени су типски, без инсистирања на емотивно-психолошкој карактеризацији. Они илуструју савремене, урбане родитеље, дубоко свесне стварности и потреба њихових наследника. Нема, дакле, генерацијског сукоба, јер је модел размишљања о неопходним поступцима и одлучном узимању судбине у своје руке, идентичан и код једних и код других. Електроинжењер Дејан, компјутерски стручњак Горан, доктор стоматологије Милица и остали ликови у својим касним двадесетим годинама, након завршеног школовања, нашли су се на прекретници. Свако од њих понаособ има визију сопствене будућности, различитог су темперамента и професионалних усмерења. Али, деле врло сличне вредносне ставове о ситуацији у којој се сви налазе. Као индивидуе дефинишу их различите стратегије у начину решавања проблема, степен толеранције, енергичност, упорност да се остваре жељени циљеви. Миличин психолошки профил представља бескомпромисну, храбру, самосвесну младу особу, репрезента целе генерације, суочене с изазовима времена и простора унутар којих се одвија борба за голу егзистенцију. Она је спремна, без обзира на ризике, да иде и до краја света, ако ће то донети испуњење снова о нормалном животу, далеко од патолошких појава постратног друштва. Некритичка идеализација свега што је ван искуствених доживљаја повезаних с најближим окружењем, вероватно ће донети болно отржење у додиру с обичајима и традицијом заједнице устројене на другачијим законитостима и друштвеним приоритетима. Својевољно изгнанство, чији објективни узроци нису нимало наивни, стварају апатриде, људе у процепу између емотивно-менталитетске припадности земљи рођења, детињства и младости, и професионалне остварености, економске ситуације, те сигурности у извесну, мање трауматичну сутрашњицу. Овако постављени ликови из урбаног милеа, њихова стремљења и унутрашње сумње, развијају се у ситуације и међусобне односе, уз коришћење аутентичног језичког израза. То је огољени, генерацијски жаргон велеграда, који у *Визи* има двојаку функцију. Потенцира динамичност и духовитост дијалога, те обликује основне карактерне црте јунака. Као непретенциозна драмска форма, *Виза* осликава почетак дугог путовања у непознато, чија ће се крајња дестинација наслутити у драми *Оставите поруку или Бегунци*.

## Оставите поруку или Бегунци

### *Између два света*

Према мотивима из романа *У старини, име му беше Хемус* Борислава Чичовачког из 2006. године, Вида Огњеновић написала је драму *Оставите поруку или Бегунци*. Део прозе Чичовачког који је ауторки послужио као инспирација, заснован је на аутентичним снимцима са телефонске „секретарице” трагично преминулог композитора Жељка Авдаловића. Он је почетком деведесетих година најпре одишао у Амстердам, а потом емигрирао у Јоханесбург, поневши са собом аудио-траку с порукама пријатеља, родбине, колега са новосадске Академије уметности, као успомену на део живота и школовања у родном граду. На тридесетак страница романа, коришћењем тонских записа и занимљивом фикционализацијом, у специфичном дијалогу невидљивих или, прецизније речено, физички „нематеријализованих“ саговорника, изнета је потресна прича о избијању рата у Југославији, масовном егзодусу из ратом захваћене земље и судбинама младих људи у емиграцији. Марко Селимовски, јунак овог поглавља романа Борислава Чичовачког, у великој мери изграђен је на Авдаловићевој биографији.

Вида Огњеновић искористила је сиже приче, дајући лица гласовима са телефонске „секретарице”. Тако су створени упечатљиви актери, чији поступци и успостављени међусобни односи чине темеље драматуршке архитектонике комада *Оставите поруку или Бегунци*. Радња је смештена у Јоханесбургу, где Марко и његова супруга, балерина Ана, након драматичног напуштања домовине настављају заједнички живот, окренут уметности, музици и позоришту. Са заједничким пријатељима, такође избеглицама из Југославије, преслишавају снимке телефонских позива, забележених на Марковим тракама, које треба да послуже као либрето за његову оперу. Суочење с болним траговима недавне прошлости, подсећање на непријатну атмосферу у предвечерје избијања сукоба у сада већ бившој отаџбини, моралне дилеме о напуштању родитељског дома и блиских људи у данима урушавања свега што је чинило њихов дотадашњи свет, узрокује снажне емотивне реакције.

*МАРКО: озбиљно ти кажем. То су снимљене поруке с мог кућног телефона у Новом Саду, последњих годину и по пре но што сам запалио овамо. Мој пртљаг од куће, још мало па једини.*

*АНА: Наш пртљаг, Маки, наш пртљаг од куће.*

*МАРКО: Ма, да, али ти си изашла скоро легално, с нормалним пртљагом, а ја сам бегунац. Дезертер. Е ово је мој дезерт после сваког исељеничког ручка. Причао сам вам да сам се два и по месеца крио код тетка-Босе док сам коначно средио папире и збрисао. Понео сам само ручни пртљаг, шатро идем у Беч на два дана, да полажем пријемни на Конзерваторијуму. Тамо ме чекала карта коју је Ана одавде уплатила да ме неко не провали. Схваташ. Ово је све што имам од родне груде. Ма зезам се, понео сам ову касету због бројева телефона, а и да се сећам гласова...*

*НАТАША: Па ово је невероватно. Слушаш поруке од пре две године и чини ти се као да си код куће.*

*МАРКО: Добро, да ставим сад неку свирку.*

*ЈАСНА: Ма ово ти је супер фора. Ја бих то слушала сваки дан и ноћ. Ујутро пре доручка и увече пре спавања. Недељом цео дан... Ово те зачас пренесе преко океана, одједном се осећаш као да си тамо...*

*АНА: Марко има с тим неке занимљиве планове, знаш, хоће од тога да прави оперу. Баш то сад ради.*

*МАРКО: Анчи!*

*АНА: Добро, ајде, нисам ништа рекла. Ајде људи да слушамо неки мјуз, Јаки од овог ћеш још више да се зарозаш. Боље нам пусти нешто весело, неки весели евергрин...*

*ЈАСНА: Јеботе, шта давиш, весело, весело, шта ми овде може бити весело! Ово је наш евергрин. Дај, Маки, да чујемо те поруке, даље.<sup>137</sup>*

---

<sup>137</sup> Вида Огњеновић, *Оставите поруку или Бегунци*, рукопис, Библиотека Српског народног позоришта, Нови Сад, сигнатура 3570, инвентарни бр. 27908, 19–20.

Прве снимљене поруке, које слуша Марково друштво, тек наслућују скоре трагичне догађаје. Постепеном градацијом садржаја, од уобичајених проблема мирнодопског живота, обавештавања о заборављеној чековној књижици Маркове мајке у фризерају, терминима испита на Академији уметности, закључавању врата Српског народног позоришта у режији тадашњег управника, организовању концерта Марковог оркестра у Београду, преко информација о изборној кампањи у Србији, заштравању друштвено-политичке ситуације, буђењу националистичких страсти на подручју целокупне Југославије, па све до размењивања шифрованих порука о скривању пред мобилизацијом и почецима рата у Словенији, касније и у Хрватској, *Оставите поруку или Бегунци* добија контуре особите драмске хронике о судбини једне земље. Њени грађани постају заточеници шовинистичког лудила, економског колапса и потпуног распада државног система. У свеопштем хаосу, Марко са својим оркестром успева да гостује у Загребу и Сарајеву, али не и у Београду, у чему их спречавају деветомартовске демонстрације из 1991. Поновно проживљавање тих догађаја за Марка, Ану, Јасну, Наташу, образоване младе људе, који бежећи од ирационалног, бесмисленог, окрутног грађанског рата налазе уточиште у Јужноафричкој Републици, отвара емотивно-носталгичну димензију у покушају схватања сопственог положаја. Док сукоби у бившој домовини и даље несмањеном жестином трају, сејући смрт на сваком кораку, они траже начине превазилажења снажне повезаности с простором њихове заувек изгубљене слободе и неостварених младалачких снова. Илузија о проналажењу среће у земљи туђег језика, другачије културе и непознатих обичаја, показате своје окрутне наличје. Након што Маркова мајка прода стан у Београду и крене за сином у изгнанство, оно што је требало да значи нови почетак претвара се у породичну трагедију. Мајка и син гину у саобраћајној несрећи на путу од аеродрома до стана Селимовских. Ана и пријатељи остају неми слушајући последњу поруку с телефонске „секретарице”, коју саопштава хладни, безосећајни глас службеника јоханесбуршке полиције. Круг је затворен. Сеобе се настављају. А, смрт је, ипак, одувек ту.

## КАРАКТЕРИЗАЦИЈА И ЛИКОВИ

Како је форма комада прилично неконвенционална и већи део дијалога дат у писаном облику претходно снимљеног тонског записа, поступак карактеризације и грађења ликова захтевао је посебан приступ. У сценама када брачни пар Селимовски с пријатељима слушају гласове из недавне прошлости, Вида Огњеновић их материјализује и претвара у дејствујуће драмске ликове.<sup>138</sup> Дакле, они поседују физичке и емотивно-психолошке елементе, чиме престају да буду превасходно необични „звучни ехо”, како је то ефектно постигнуто у роману-предлошку Борислава Чичовачког. Љиљана Шумиловић, секретарица из Деканата Академије уметности, тетка Ољга, пријатељи Боле и Мики, рођак Перо, тетка Боса, сви добијају јасне карактерне контуре, израњајући из својих гласова, налик сенкама из прошлости. Паралелно с развијањем радње текста *Оставите поруку или Бегунци*, они се из сфере Маркових сећања обликују пред његовим очима, чиме се остварује књижевно-драматуршка реконструкција ликова, ситуација и догађаја. Вида Огњеновић се духовито поиграва с општим местима у поступку карактеризације актера, па је Перо, дошљак из провинције, ситни трговац свим и свачим, од свежих пилића до, сходно времену дешавања, витално важним девизама. Професор Текунац, Марков ментор на музичкој академији, одише помало уштогљеним достојанством новосадског интелектуалца старе школе. Пријатељ Мики типични је представник једне од многих изгубљених генерација у ратном вихору деведестих година. Противник Милошевићевог режима, „урбани анархиста”, темпераментни и снажљиви авантуриста, скривајући се од мобилизације „код тетке у Бечу”, ипак не успева да побегне од зле судбине и доспева у ровове око Вуковара. Неки од ликова, рецимо композитор Рудолф Бручи, стварне су личности из културног миљеа Новог Сада. Бручи, аутор познате опере *Гилгамеш*, професор универзитета, Хрват по националности, својим професионалним и животним опредељењем илуструје све апсурде грађанског рата у бившој Југославији. Пошто му није дозвољено да се пресели у Загреб, завршава у скромној кућици на периферији Новог Сада. Увођење личности и догађаја из ондашњег времена и њихово вешто преплитање са

---

<sup>138</sup> „Драмски лик већ као жива, динамична и 'скулптура' која говори или као 'реална предметност', како то назива Ингарден, тачно одређен простор увек замењује и одређује својом говорном итд. активношћу и физичком присутношћу” (Андреј Инкрет, *Предмет и принцип драматургије*, Стеријино позорје, Нови Сад 1987, 96).

фиктивном надградњом, доприносе стварању атмосфере катарзичне напетости. На другој страни су ликови избеглица у Јоханесбургу. Они су у емотивном процепу, јер више не припадају земљи из које су побегли, али ни оној где тренутно бораве. У њој су само наизглед пронашли сигурно уточиште. Међутим, носталгична осећања и суштинско неприпадање новој средини не допуштају им да пронађу толико жељени мир.

*ДЕЈАН: Пре свега живот је добитак, Јасна. И неки јébени, макар привремени, макар усрани и никакв мир као овај за мене је добитак. Јесте, играм фудбал у клубовима из треће лиге, јер коме овде треба магистар етнологије. Јесте, добро да сам се и сетио фудбала, иначе бих још прао мртваце код тебе на клиници... И све је то усрано, знам, али бар нисам мртав упуцан тамо негде у некој вукојébини коју је требало да отимам од неког чија је дедовина. И добитак је за мене што сам успео да збришем... А ти само кукаш, а радиш у својој струци, плаћају ти специјализацију... И сад, не ваља ти Јужна Африка, па јеби се, знаш...*

*АНА: Ма људи, шта се дешава, свађамо се, а сви знамо да је нама боље овде него онима који су остали, милион пута боље и шта хоћемо више који мој!*

*ДЕЈАН: Само Јасни фали Морава, јеби га, хистерична је незадовољна...*

*ЈАСНА: Ајде сад, она фали ми кисели купус, ти фали ми Морава, као ја сам дибидус сељанка, а ви сте светски људи. Ма носите су у пич...*

*НАТАША: Ма, није Јаки, све нас је ово зарозало, а ти запела кући, па кући. Није време за носталгију, Јацо, бре. Треба да се притајимо ту где су нас примили и да то чувамо... Уосталом, ако мене питаш, носталгија је кич...*

*ЈАСНА: Ооо, кич, је ли, а што онда возиш сат и по да нађеш ајвар, интелектуалко, то није кич, то је нешто космополитски модерно. До јаја! Добро, јеби га, па смем ваљда да кажем да ме нешто спопало, шта сте сви зинули ко але... Јебала вас Јужна Африка и јебо вас овај мир који сте овде нашли...<sup>139</sup>*

---

<sup>139</sup> Вида Огњеновић, Нав. дело, 48.

Изгнанство као избор, или неминовна судбина, често се поставља пред јунаке драма Виде Огњеновић. Ова тематско-мотивска компонента резултат је, између осталог, аутентичне побуне ликова против сваке врсте ограничења, било политичко-идеолошког, економско-социјалног, културолошког или друштвено-историјског порекла. Борба за своја основна, људска, егзистенцијална права доводе се у везу с општим моралним начелима. Непристајање Марка, Ане и осталих да буду беспомоћни посматрачи, или, у најцрњем сценарију, саучесници у бестијалним злочинима, опредељује их на очајнички потез одласка.

### ЗНАЧЕЊСКО-ИДЕЈНИ ПЛАН

На самом почетку анализе драмског опуса Виде Огњеновић истакли смо да комади ове ауторке нису писани тако да по сваку цену кореспондирају с актуелном друштвеном стварношћу. Најчешће је бирала теме и мотиве из националне историје, митова, легенди и књижевне традиције, у њиховом најширем значењу. Такав начин промишљања у уметничком стваралаштву познат је још из античких времена. Наравно, не ради се о пуком преузимању сижеа или једноставном драмском уобличењу прича познатих из историјске и митске прошлости. Реч је о сложеним интертекстуалним релацијама, тражењу универзалних појава у свима областима живота, које су биле подједнако важне пре неколико векова, као што и данас утичу на функционисање једне заједнице, студиозном, истраживачком, критичком односу према идеолошко-политичким нормама, естетско-етичким феноменима и осталим тековинама људске цивилизације. Њен најновији драмски текст, заснован на мотивима из романа Борислава Чичовачког, проблематизује нека од суштинских питања човековог битисања – рат, патриотизам, уметност, егзил, право на живот. Но, упркос томе што су крвави сукоби у Југославији главни узрочник свих осталих догађаја у овом комаду, они нису у првом плану. Акценат је на емотивним последицама свега што су актери доживели у кратком периоду од злослутних најави предстојеће катаклизме до бега и настањивања у Јоханесбургу. Сав политички контекст, распламсавање шовинистичких страсти, прве жртве међунационалних трвења, представљају трагичан амбијент унутар кога се одвија прича о појединцима као највећим жртвама. Управо тај сегмент драматуршког поступка основни је квалитет текста. Вида



Огњеновић не упада у замку спуштања на ниво дневнополитичког ангажмана, чиме би комад *Оставите поруку или Бегунци* залутао на неминовну странпутицу баналности. Чињеница је да су домаћи аутори у последњој деценији претходног и првом десетлећу овога века често имали тешко објашњиву потребу да буду актуелни, што је за резултат давало, благо речено, неуверљива и у естетском смислу безначајна остварења.

Слично као и у неколико претходних драма, ликови Виде Огњеновић своје унутрашње биће изражавају путем уметничког стваралаштва. Марко је композитор, његова супруга Ана балерина. Настојање да се музиком изразе најскривенији делови менталног склопа, омогућава завршно обликовање емотивно-психолошког карактера главног лика. Музика илуструје и другачији поглед на свет и окрућну стварност. Машта уметника успева да обезбеди дистанцирање од проблема свакодневице, неку врсту трансценденталне пројекције у сферу имагинације. Пошто сваки повратак у реалност изазива стање шока, отуда је сасвим разумљива суптилна рањивост ових својеврсних „кротитеља снова”. Судбина се углавном неправедно поиграва с њима, па је и Марка Селимовског спречила да оконча своје капитално дело – оперу чији би либрето оживео успомене на далеке људе и земљу које више нема.

Драмски опус Виде Огњеновић завршава се – за сада – текстом *Оставите поруку или Бегунци*. Посматран у поетичком контексту њених ранијих драма, тематских преокупација, те односа према традицији, у питању је излет у подручје другачијег и новог. Да ли ће наставити у правцу истраживања неиспитаних предела инспирације садржаних у савремености, или ће се вратити одавно провереној формули креативног дијалога с литерарним узорима из прошлости, показаће већ први следећи комад.

## Књижевна традиција као креативна инспирација

У настојању да ситуирамо драмско стваралаштво Виде Огњеновић у шири контекст савремене српске драматургије, у првом делу рада означен је примарни параметар за књижевно-поетички координатни систем у којем су као референтне тачке приказана карактеристична дела друге половине 20. века. Временско одређење (остварења настала након Другог светског рата) за појам „савремена” преузето је од Слободана Селенића, из његове *Антологије савремене српске драме*.<sup>140</sup> Свако нормирање када се говори о књижевности, треба разумевати уз одређене условности. Оно по чему је могуће груписати ауторе и њихово дело превасходно је повезано с поетичким и жанровско-стилским одликама, односом према литерарној традицији, анализом појава из комплексних друштвено-историјских, политичких, социјалних, културних сфера живота, језичким изразом, сличним моделом промишљања о проблемима менталитета, етичким нормама и темељним вредностима заједнице. Иако није реч о лако мерљивим параметрима, споменути координатни систем ипак се показао функционалним. На његовој другој оси налази се књижевна традиција. Приступ овој културној баштини не треба тумачити као непроменљиву, већ као динамичну категорију.<sup>141</sup> Управо је Вида Огњеновић у особитом креативно-критичком дијалогу с ауторском литерарном традицијом, али и оном из домена усменог стваралаштва, показала значај постојања свести о припадању ширем корпусу српске књижевности, чији корени сежу столећима уназад. Релације које је успостављала с

---

<sup>140</sup> „За савремену драму, дакле, сматрали бисмо ону која је написана после ослобођења Југославије, по завршетку Другог светског рата. Издавач и приређивач антологије одлучили су се за послератни период стога што је у њему драмско стваралаштво било довољно плодно и разноврсно да омогућује прављење угледног избора, и стога што драмска књижевност, створена у последњих тридесетак година, представља природну заокружену целину” (Слободан Селенић, Предговор, у: Нав. дело, VII).

<sup>141</sup> „Ипак, могло би се рећи да један од важнијих подстицаја за ново читање традиције треба потражити у битно другачијем (другачијем у односу на традиционално, код нас још увек владајуће) поимање књижевне историографије, поимање по којем проучавање језичко-уметничке баштине не представља, пре свега, 'објективно' регистровање, тј. описивање контекстуалних и текстуалних чињеница, те њихово промишљање из једне тога ванвременске (или у горем случају искључиво оновремене) перспективе, него такво ново читање треба да представља креативно, откривалачко трагање по литерарној прошлости, којем је основни циљ да – респектујући и становиште минуле књижевне праксе управо ту праксу осветли кроз призму савремене литерарне свести и тако премости јаз између некадашње и актуелне књижевности. На крају крајева, та 'субјективно-савремена' перспектива уистину се и не може избећи, ма каквој се 'објективности' тежило, јер ниједно озбиљно читање дела из прошлости не може сасвим елиминисати садашње литерарно искуство читаоца, стручног или обичног, свеједно, као стварног духовног представника сопствене епохе” (Сава Дамјанов, *Нова читања традиције*, Службени гласник, Београд 2012, 9).

естетско-литерарним претходницима не исцрпљују се само у јаким интертекстуалним везама. Сходно свом књижевном опредељењу, заснованом на неговању језичког израза, инсистирању на развијеној причи, прецизном, детаљном грађењу карактера, успостављању узрочно-последичних односа, ауторкин опус се може сврстати у класичну драматургију. Олако изнете оцене да су комади *Кањош Мацедоновић*, *Јегоров пут* или *Милева Ајништајн* – посматрани у контексту стилских истраживања с краја 20. века, појаве новог европског брутализма<sup>142</sup>, односно постдрамског театра<sup>143</sup>, чији су се ефекти одразили и на српску драму – сувише традиционалистички, па чак и конзервативни, апсолутно су нетачне. Постоји низ савремених аутора који су остали далеко од актуелних дешавања у драмском стваралаштву на размеђу векова, одолевајући модерним тенденцијама, или квазисавременим књижевним поступцима. Кроз више од два миленијума развоја ове литерарне врсте, искристалисали су се бројни жанровски, стилски, тематски и концептуални правци, али класично драмско писмо, са свим својим појавним облицима, остало је константа. То, наравно, не значи да није било нужних прилагођавања, у складу с простором, временом и другим естетским, историјским и друштвеним околностима. Исто тако, неспорне су чињенице о припадности значајног дела савремене ауторске праксе уметничко-естетској традицији као директној или индиректној исходишној тачки.

---

<sup>142</sup> „У Србији су од друге половине деведестих година извођени текстови Биљане Србљановић (*Београдска трилогија*, режија Горан Марковић, ЈДП, 1997, *Породичне приче*, режија Јагош Марковић, Атеље 212, 1998), као и Милене Марковић (*Пављони*, режија Алиса Стојановић, ЈДП, 2001), по структури и стилу референтни необрутализму у осталим европским земљама. Ови текстови су тематски били још специфичнији због локалних особености, имајући у виду прилично поремећено стање у српском друштву деведестих година, детерминисано ратовима, катастрофалним економским условима, ерозијом вредности, корупцијом, насиљем, криминалом, који су се увукли у све друштвене поре, те који су у тој сурово огољеној, фрагментарној драмској форми добили веома адекватан начин израза” (Ана Тасић, *Отворене ране*, Чигоја штампа, Београд 2009, 19).

<sup>143</sup> Видети: Ханс Тис Леман, *Постдрамско казалиште*, Центар за драмску умјетност, Загреб, Центар за теорију и праксу извођачких уметности, Београд 2004.

## Јоаким Вујић

Упркос различитим тумачењима о оригиналности његових комада, неупитно је да се на самим почецима српске драме налази Јоаким Вујић.<sup>144</sup> Његов непосредни значај био је много драгоценији за установљавање позоришта<sup>145</sup>, афирмацију глумачке уметности и анимацију театарске публике, али и драматуршки рад као битан стваралачки предуслов за будуће писце. Пре свега, промовисао је нарочит приступ у преводима, обради и посрбљивању иностраних дела, посебно Аугуста Коцебуа. Више пажње обраћао је на пријем инсценације комада које је неуморно преводио и адаптирао, а неупоредиво мање на њихове књижевне вредности. Вујић је апсолутно посвећен мисији приближавања позоришне уметности недовољно просвећеној и едукованој публици. То не значи да треба занемарити литерарни ангажман „оца српског театра”. У релевантној литератури о необичном животу и инспиративном делу Јоакима Вујића, углавном се истиче његов комедиографски рад, при чему су у другом плану остала, жанровски разноврсна остварења.<sup>146</sup> Било да су у питању сентименталне драме или комедије, Вујић је, поштујући драматуршке конструкције оригинала, максимално поједностављивао ионако прилично упрошћену радњу, свдећи је на заплет прилагођен ондашњој публици. У такав тематски слој комада уносио је дидактичке елементе, поруке из домена етичких и општих животних начела. Ликовима је редовно додавао локалне менталитетске карактеристике, што је његове текстове прожимало духом средине којој су се обраћали. Вујићев језик био је

---

<sup>144</sup> „Одмах на почетку треба нагласити — публика, и она позоришна, и она књижевна, представља неприкосновену светињу и центар комплетног и комплексног стваралачког света Јоакима Вујића. Све што је он урадио у разним аспектима наше културне, пре свега позоришне прошлости, а чега свакако није мало, морало је бити — 'вразумително', 'полезно', 'поучително', 'увеселително' и 'наравоучително' његовој публици. Упркос свим оспоравањима, ова необична, помало трагикомична, па и гротескна личност трасирала је и у великој мери развила пут српске театарске културе, извршивши велики утицај на развој домаће драмске књижевности. Чини се да су томе у највећој мери допринела управо ова, кључна настојања његовог књижевног и позоришног програма, од којих није одступао никада, плаћајући почесто превисоке цене које су му одређивали и савременици и потомци” (Исидора Поповић, у: Нав. дело, 161).

<sup>145</sup> „Врхунац позоришне каријере Јоакима Вујића било је оснивање српског националног позоришта. Књажеско-српски театар био је, условно се може рећи, прво државно позориште у обновљеној Кнежевини Србији” (Петар Марјановић, *Мала историја српског позоришта*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2005, 179).

<sup>146</sup> „За Јоакимом иде фама да је претежно комедиограф, неки додају чак и лакрдијаш. Ако погледамо списак његових драмских радова, запазићемо да само седам од њих има поднаслов 'весела игра', а то је тачно четвртина његових драма. Њих је двадест осам, ако им не додамо још и три дела у дијалогу, али без других карактеристика драмског рода. Па ни ових седам драма нису пунокрвне комедије. Основни драмски жанр Јоакима Вујића је сентиментална драма, 'поучителна', са доста мелодрамских заплета и са типичним црно-белим грађењем ликова” (Божидар Ковачек, Предговор, у: Јоаким Вујић, *Изабране драме*, Нолит, Београд 1987, 12).

близак народном, упркос чињеници да је био противник Вука, јер је само на тај начин могао да се приближи обичном гледаоцу, односно читаоцу свога времена. Вујић је несумњиво успоставио традицијски низ у српској драмској књижевности, не само као писац већ и упорни заговорник театарске уметности и њеног значаја за друштво у целини. Упорност, одрицање и компромиси обележили су Јоакимов професионални пут, на коме је било сувише невоља, омаловажавања и подсмеха. Ови контрасти затим, крајње необичан однос с Милошем Обреновићем, оснивање позоришта у Крагујевцу, тадашњој престоници Србије, као и многе контроверзе о Вујићевом уметничком ангажману и приватном животу, произвеле су га у јунака драма Добривоја Илића и Виде Огњеновић, о чему је већ било речи.

### *Јован Стерија Поповић*

Ако у нашем књижевном координатном систему Јоакима Вујића означимо једном од почетних тачака у развоју домаће драматургије<sup>147</sup>, онда је Јован Стерија Поповић кључна константа без које није могуће успостављати било какве релације у вези с континуитетом у два века трајања српске драме.<sup>148</sup> Аутор „жалостних” и „веселих позорија”, прозе и поезије, данас је широј читалачкој и гледалачкој публици познат, пре

---

<sup>147</sup> Значајно место у развоју српске драматургије има и Лазар Лазаревић старији, аутор комада *Пријатељи*.

<sup>148</sup> „Име Јована Стерије Поповића стоји на почетку стварања српске драме и српског позоришта. Но оно не изазива само неки облигатни пијетет као заслужно име у историји српске књижевности, оно није ознака неке музеалне вредности. Стеријино дело, које је блеснуло на почетку једног развитка, није изгубило у току тог развитка, у оцени је чак и добило. Стерија није само велика историска појава за своје скучено доба, он није само први модерни српски литерат у правом смислу те речи, како га је назвао Скерлић. Он је преживео многе историске перипетије, и жив је, актуелан писац у размерама свих народа Југославије, па у извесном смислу и у европским размерама. Но површно би било сматрати да је остао жив захваљујући самим својим темама. Понеке од његових тема, додуше, имају извесну актуелност — јер остаци неких друштвених појава, које је он приказао, постоје још и данас, у измењеним историским условима. Али већина његових тема врло је конкретно одређена једном ужом друштвеном средином и историским моментом. Нити су ту у питању неке 'вечне људске особине', нити још увек актуелне алузије на тврдичлук, покондиреност, лажно родољубље, хошптаплерство итд. И сама обрада тема је ограничена хоризонтима једног доба, искристалисана из хрпе високопарно неспретних шишатовачких и из поплаве сладуњавих романтичних излива измишљеног ритерства, у доба када се водила борба између одушевљених ученика новатора Вука и бранилаца старог књижевног језика. Стерија је жив управо по томе што је изразио ту средину у то доба, понирући својим талентом и својим обимним знањем у односе свог друштва, и дајући у типичним условима тако типичне карактере, да су они надживели и писца и његово доба, прешавши рампу позорнице, ушавши у живот и прекорачивши временске међе. Стерија је, дакле, жив по своме реалистичком методу тумачења стварности, и по томе што је, упркос своме конзервативизму и разочараном скептицизму, био веран тумач збивања у коме је учествовао, тако да га као друштвеног сатиричара на позорници до данас још нико у српској, па ни у југословенској књижевности није превазишао, ни достигао” (Јован Поповић, „Стерија и почеци српске драме”, у: *Књига о Стерији*, Српска књижевна задруга, Београд 1956, 80–81).

свега, као изузетан комедиограф, иако је уметничке врхунце подједнако досегао у поезији и *Роману без романа*. За природу ове студије, најзначајнији сегмент из Стеријиног богатог опуса јесу комедије. Оне су одиграле пресудну улогу у формирању драматуршко-комедиографског модела чије су рефлексије видљиве у делима савремених домаћих писаца, од Александра Поповића, Душана Ковачевића, Слободана Селенића, Виде Огњеновић<sup>149</sup> до Милене Марковић и њеног *Находа Симеона*, сасвим неконвенционалне, оригиналне и инвентивне драме-омажа Стеријиним истоименом „жалостном позорију”. Анализом *Лаже и паралаже*, *Покондирене тикве*, *Тврдице*, *Зле жене*, *Родољубаца*, више од век и по након њиховог настанка, гледе историјских, друштвених и политичких прилика у којима су написане, немогуће је не приметити многоструку актуелност ових комедија и у првој деценији новог миленијума.<sup>150</sup> У чему је тајна недвосмислене савремености Стеријиних комада? Да би се бар делимично одговорило на ово питање неопходно је указати на неколико компоненти његове комедиографске технике. Најпре, реч је о писцу који је антиципирао неке од најважнијих одлика савремене драмске књижевности. Кренимо од жанровско-стилских особености. И када ствара дела означена као „весело позорије” (*Лажа и паралажа*), „весело позориште у три дјејства“ (*Покондирена тиква*), „шаљиво позориште у три дјејства” (*Тврдица*), „весело позорије у пет дјејствија” (*Родољупци*), ствари нису тако једноставне како се чини на први поглед. Већ у *Лажу и паралажу* Стерија одступа од битног обележја комедије – изостављање веселог завршетка – што није било уобичајено за класицистичку поетику и жанровске конвенције. Преузевши сиже из Молијерових *Смешних прециоза*, комичну радњу своди на линеарну, елиминише ситуацијски хумор, приближавајући овај текст комедији карактера. Последња слика у *Лажу и паралажу*, што се односи и на остала, претходно споменута остварења, како то примећује Хуго Клајн, „обојена је неком сетом, у завршном акорду има редовно и један дисонантан тон”.<sup>151</sup> Стерија у свом првом „веселом позорију” промовише важно обележје целокупног комедиографског опуса – детектовање патолошких

---

<sup>149</sup> Видети: Мирослав Мики Радоњић, Нав. дело

<sup>150</sup> „Говорити о Јовану Ст. Поповићу као беспопштеном критичару негативних друштвених појава и неразумног понашања кроз комедију обичаја или карактера јесте тачно, али помало превазиђено. Оно што је данас остало од Поповићевог просветитељског циља много је мање занимљиво, а театарски потпуно неупотребљиво, за разлику од његове слике света и човека који се исказује кроз његово целокупно стваралаштво, па и комедиографију” (Небојша Ромчевић, *Ране комедије Јована Стерије Поповића*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2004, 264).

<sup>151</sup> Хуго Клајн, „Стеријин хумор”, у.: *Књига о Стерији*, 239.

друштвених појава у најближем окружењу, њихово критичко сагледавање, уз приметну дозу ироније, сатире, неретко и сарказма. *Покондирена тиква* остварује још већи отклон од утврђених жанровских правила. С једне стране доноси слику света чије вредности почивају на крајње релативним аспектима материјалне природе и обесмишљених статусних категорија, а с друге, ефектним ироничним призвуком гради комично-драмску анализу менталитетских екстрема и самодеструктивне опсесије. Ако је у причи о опанчарици Феми само делимично покренуо питања феномена новца и материјалног богатства, онда је у *Тврдици* та фаталистичка страст људске цивилизације постављена у идејно-значањски центар комада. Нимало случајно, наслов је преузео од једног од својих литерарних узора, Молијера, вероватно желећи да на тај начин, у самоироничном дискурсу одговори на прозивке о степену оригиналности дотадашњег стваралаштва. Истовремено, био је то пример односа спрам књижевне традиције, која је теме тврдичлука, себичности и острашћености третирао од Плаута, преко Шекспира па све до Молијера. У односу на великог француског комедиографа, чија су дела писана према обрасцима класицизма, Стерија превазилази поетичке одреднице овог стилског правца. Између осталог, изостаје мотив о закопаном благу, заплет се концентрише на судбину главног лика, без епизода везаних за љубавне сплетке и друге комичне ситуације. Класични завршетак, коначно разоткривање, уз срећан завршетак љубавне романсе младих и кажњавање тврдице, такође је модификован. Тестаментарно драмско дело родоначелника оригиналне српске драме, *Родољупци*, у жанровско-стилском, али и тематско-идејном погледу, далеко је испред свога времена. Оно у пуном капацитету обједињује јединствен комедиографски поступак и промишљање о актуелном друштвено-историјском тренутку, сажимајући у себи књижевну, стилску, искуствену, антрополошку свест о просторно-временском егзистенцијалном оквиру. У жанровском смислу реч је о хетерогеном, комплексном делу. Формално, *Родољупци*, немају много везе с класицистичким конвенцијама. То није класична комедија нарави, нити савремена друштвена драма, још мање историјски комад, али садржи њихове фрагменте. Комични елементи, уз значајну дозу сатиричног, прожимају се трагичним, тачније, типичним драмским ситуацијама.

Друга особеност Стеријиног комедиографског модела јесте поступак карактеризације, поготово у домену ментално-психолошких одлика, што се одражава и на

плану жанра. Фема, Ружичић, кир Јања, Жутилов, Шербулић, Зеленићка засновани су на неким општим карактерним цртама и архетипским коренима, што их не издваја као аутентичне, индивидуалне ликове. Стерија, међутим, има потребу да открије слојеве унутрашњег бића својих јунака. Он отелотворује њихове интимне страхове, дилеме, предрасуде, амбиције, наде, разочарања и тако ствара „психолошке портрете”. Примарно средство карактеризације је језички израз, који не илуструје само статусни положај, ниво образовања, етнички идентитет, већ изражава јединствене нијансе нарави, емоције и менталитета. Фема и Ружичић својим говором постижу ефекат маскирања, трансформације у циљу испуњења амбиција о припадању вишем друштвеном сталежу. Комични ефекат произлази из спољашње сензације, карикираниог говорног израза, док права природа њихових личности избија у тренуцима скидања „језичких маски”. Лик Кир-Јање устројен је на другачијим основама. Он је дошљак у средину којој се неминовно прилагођава, али донекле задржава и део менталитетског кода завичаја. Томе се морају придодати и његове пословичне карактерне особине, конзервативан доживљај света и специфичан лични вредносни систем. Кир-Јањин говор није у функцији прикривања стварне природе лика, попут Феме и Ружичића. Егзотичним језичким конгломератом исказује своје истинско „ја”. Тиме је трагикомични ефекат уверљивији и приближава се гротескном врхунцу.

*КИР ЈАЊА: Пан метрон аристон, красно грчко мудрост. Све сос мера, све сос мера, па ћиши доћиши до велика слава. Ама проклето садашње свет оћи све високо: оћи мамузу, оћи бал, оћи кафана, оћи свилена кадифа. О тис анангис! Оћиши мода! Камо аспри? Гледиши на барон, гледиши на господа? Кајмено! Не знајши да ћи да пропадни свет? Нема шпекулација, нема трговина. Пошто тифтику? Бађава; пошто памвук? Бађава. Сад је дошло време да човек иди без чизму.<sup>152</sup>*

Духовитост неконвенционалног језика, обојеног провинцијским жаргоном и дијалекатским идиомом војвођанске средине, присутна је у свим Стеријиним комадима.

---

<sup>152</sup> *Тврдица*, у: Јован Стерија Поповић, *Сабрана драмска дела. Весела позорја*, прир. Зорица Несторовић, Стеријино позорје, Нови Сад 2014, 59.



Писац студиозно промишља начин изражавања ликова, чиме антиципира савремене моделе карактеризације путем језика, у чему су нарочите домете показали Александар Поповић, Душан Ковачевић, Љубомир Симовић, Вида Огњеновић и Милена Марковић, у зрелијој стваралачкој фази. Без икакве задршке, може се закључити да претеча таквог приступа језичком изразу своје корене има у Стеријиним комедијама, посебно у *Тврдици*. Но, ту није крај у детектовању савремених одлика опуса овог аутора. С тим у вези, поменућемо још један аспект лика вршачког Цинцарина. Кир Јања има проблем да се снађе и пронађе у новом времену. Свет коме је неутуђиво припадао почиње да нестаје, угрожавајући његов идентитет. Стерија се најпре дискретно, потом све експлицитније дотиче тема чија ће озбиљнија драматуршка проблематизовања донети тек почетак 20. века, док ће их савремени аутори редовно уграђивати у тематско-мотивску структуру својих дела. Реч је о појавама отуђености, неприпадања, потраге за персоналним идентитетом у контексту великих друштвено-историјских промена које се одражавају и на микроплану, урушавању традиционалне патријархалне заједнице. У најзрелијем комаду, *Родољупци*, разоткрива погубне механизме политичке, националне и верске манипулације, злоупотребе историјског и митског наслеђа у циљу остваривања привилегија за уски, интересни круг владајуће олигархије. Тек то су теме које ће максимално заокупити драмске писце друге половине 20. века. *Родољупци* су фасцинантна студија нарави и моралних начела. Лажни патриотизам који промовише појединац своје упориште проналази у дубоко поремећеној етичкој вертикали. Жутилов, Шербулић, Смрдић, Лепршић спремни су на најбестијалније поступке не би ли сачували ничим заслужене привилегије. Позивајући се на сени цара Душана и Милоша Обилића, када осећају шансу да на таласима националне еуфорије испуне себичне интересе, врло лако мењају ставове, у складу с проценом ситуације.

*СМРДИЋ: Ја не знам: ми се хвалимо како смо тукли Турке и друге народе, па све ми пропадали.*

*НАЂ: И мора тако бити кад немате разбора и кад сваки о својој глави ради.*

*ШЕРБУЛИЋ: Јест, српски је народ луд народ.*

*ЖУТИЛОВ: Ја не знам шта су ти граничари наумили. Нама је свима отечество Маџарска, зато се и зове Маџарорсаг.*

*ШЕРБУЛИЋ: Тако је; кад људи млади и луди управљају народом, онда мора наопако ићи.*

*НАЂ: Знате ли шта карактеристику Србаља најбоље показује? Ваше свадбе. Пре венчања и о венчању „иху, ху; иху, ху!”, а после „јао и леле!”*

*СМРДИЋ: Тако је. Српски је народ непромотрен.*

*ЖУТИЛОВ: Српски је народ луд.*

*ШЕРБУЛИЋ: Бре, српски је народ покварен. Узмите ви фибирове и солгабирове које смо имали, Србљи су увек били најгори.*

*НАЂ: Колико ја српски народ познајем, он је добар, особито прост; слуша своје старије и даје се навести и на зло и на добро; али ваши учени, ваше надрикњиге, трговчићи и гдикоји мајсторчићи, то су такви људи какве ја нисам видио. Ништа не зна, а [’]оће све да зна, размеће се, виче и рад је да се сви окрећу по његовој глави. – Кад сте ви јошт видели да Србљи поклоне поверење једном човеку, који је иначе разуман и поштен, него како се ко подигне, сви гледају да га оборе.*

*ЛЕПРШИЋ: Ту имате право. Ја кад сам прве стихове издао, пет је критика наједанпут изишло. Сад је ли вредно да човек што напише?*

*НАЂ: Свуда се пишу и читају књиге да се народ поучи; код вас, мислим, да је то парада. У вашој историји друго нема него колико је ко људи посеко и потуко, а гди је народ погрешно, чега треба да се клони, о том слабо бринете.*

*СМРДИЋ: Зато и напредујемо тако.<sup>153</sup>*

Очигледно је да су узроци друштвене девијације садржани у свести представника бирократског, ситнодржавничког апарата, који бестидно користи пометњу и усложњавање међунационалних односа у Војводини током и непосредно након револуције 1848. године. Бујање шовинистичких идеја, инструментализација широког народног незадовољства,

---

<sup>153</sup> Јован Стерија Поповић, *Родолупци*, у: Нав. дело, 395–396.

економско-социјална криза, распад општих вредносних норми, идеална су прилика да појединци своје личне фрустрације подмире перфидним злоупотребама ионако компликованих политичко-идеолошких околности. Стерија врло промишљено и на уметнички релевантан начин користи искуство актуелног учесника догађаја из 1848. године. У драмско ткиво *Родољубаца* уграђује делове аутентичних историјских тренутака, као и последице деловања неколико значајних личности тадашњег Новог Сада и Војводине. Захваљујући неспорном књижевном умећу, фактографија остаје у другом плану „приватне повеснице српског покрета”. Она доприноси целокупном амбијенту и напетост атмосфери, не оптерећујући развојну линију радње. Заправо, Стерија на основу те грађе осмишља готово анегдотске епизоде, које доприносе уверљивој карактеризацији и динамичности приче. Жутилов, Лепршић и остали, условно говорећи, постају колективни лик, гласоговорници и чланови интересне групације, без икаквих скрупула и емпатије према било коме. Моралној изопачености родољубаца супротстављена је неострашћена рационалност резонера Гавриловића. Исход таквог сукоба, нажалост, увек је изван. Сатирички набој Стеријиног критичког ангажмана не допушта опцију освешћивања манипулатора. Гушење сваког гласа разума у несношљивој буци квазипатриотских јуначких песама и ратних добоша, макар он одјекивао као залудни ехо, завршава трагичним поразом.

На овом месту, за боље разумевање односа Виде Огњеновић према литерарној традицији, неопходно је присетити се неких чињеница у вези с њеном антологијском драмом *Је ли било кнежевине вечере?* Ако оставимо по страни вануметничке детаље, попут необичних подударности у историјско-политичком контексту, иако између настанка *Родољубаца* и текста Виде Огњеновић постоји временска дистанца од сто педесет година, те да је место дешавања обе приче Нови Сад, одређене интертекстуалне и друге суштинске везе између два врхунска књижевна остварења видљива су и важна за уочавање континуитета у развоју домаће драматургије. Када се компарирају промишљања о трауматичним збивањима у нестабилним, смутним временима, у освит оружаних сукоба, с акцентом на националне острашћености и призивање успомена на митолошко-епске хоризонте колективног памћења српског народа, јасно је да се из сфера историје, идеологије и политике прелази на терен емоција и менталитета. Док Стерија средином 19. века пише изузетно актуелно дело, оно што бисмо данас означили бескомпромисним

друштвено-критичким ангажманом, Вида Огњеновић почетком последње деценије претходног столећа, бавећи се савременим тренутком, помера радњу своје драме стотину година уназад, и уместо прославе 600-годишњице Косовског боја, њени јунаци организују обележавање пет векова судбоносне битке за будућност српског народа. Овај поступак вишезначан је из неколико разлога. На идејно-значањском нивоу демистификује тезу о историји као „учитељици живота”. Затим, разоткривају се универзални механизми злоупотребе осећања националне припадности, недопустиво прекрајање прошлости ради интереса владајућег режима и безочна експлоатација романсираних, митско-легендарних „истина”. Све то, уз споменуту временску дистанцу, делује упечатљивије, а иронично-сатирична оштрица критике усмерена је на праву адресу. Још интересантније изгледају подударности у студијама менталитета и етичким принципима јунака двеју драма. Довољно је, рецимо, обратити пажњу на женска „патриотска начела” и установити непромењивост гротескне моралне деградације самопрозваних заштитника „темељних” вредности заједнице.

*ЗЕЛЕНИЋКА: Сад је највећа мода, драга моја, родољубије. И која се српска кћи сме тога одрицати? Ја би['] сама узела на себе неколико баталиона женске војске организовати, да се није друга идеја у мени породила. Ми морамо, драга моја, да оснујемо „Одбор родољупкиња” којег ће циљ бити: распростирати народност. Ја сам већ три дана на штатутима радила, и бићу ови['] дана готова.*

*НАНЧИКА: То је лепо. Но мислим да ће бити опасно док су овде Маџари.*

*ЗЕЛЕНИЋКА: Шта, ми да се бојимо? Без жртве не може бити. И ми треба да покажемо свету како Српкиња погинути уме за своју народност... Међутим, ми умемо и предострожне бити, да нико не примети, куд се наша намера клони, а за бољи успех позваћемо у наше друштво по гдику од официра, који су млађи, јер ови мање праве примјечанија о политици, и тако можемо наше благодетелно заведеније умотати невиношћу соареа.<sup>154</sup>*

---

<sup>154</sup> Јован Стерија Поповић, Нав. дело, 400–401.

*ГОСПОБА АМАЛИЈА: Драге сестре чланице! Мораћу вас невољно растужити. Продаја марамица-корисница, убруса и столњљака, здраво је слабо ишла. Зарада танка и мршава, слабашим и незнатним ће наш прилог учинити. А, ево шта нам румски Одбор за Прославу Пет Векова Косовске Битке пише! (Чита писмо.) „Миле сестре! Свако јутро освићемо за дан ближи великом нашем празнику, Видовдану. Ускорите, зато, часа, прегните свом снагом, не жалите љупкост своју, учините роду глас, те журно прикупљајте прилоге за прославе трошкове. С овом мајушином свотом коју сад имамо, не можемо како доликује овај светли празник дочекати. Миле сестре, мајке и љубовце, не жалите труда, ни времена. Косовски вас витезови зову! Тешко свуда своме без својега!”*

*(Госпођица Зеремска зајеца.)*

*ГОСПОБИЦА ЗЕРЕМСКИ: Баш је жалостивно срочено.<sup>155</sup>*

Искључивост и острашћеност обележавају јунаке искирикираних родољубивих осећања. Она су нарочито изражена код „патриоткиња”, у њиховом патетичном ламентирању над тужном националном судбином. Истовремено, не заборављају привлачне могућности опуштеног дружења с младим официрима, без обзира што су они припадници „омражене” стране војске. Непринципијелност и изузетна прилагодљивост новонасталим ситуацијама, одбрана сопствених интереса без обзира на последице по заједницу, само су неке од доминантних особина представница „Одбора родољубица” и Добротворне задруге Српкиња Новосаткиња. Ангажман ових дама далеко је од искрених намера да се помогне у оправданој борби за национална или верска права свога народа. Лицемерје, похлепа, себичност, саморекламерство, помодарство, провинцијализам и други облици комплекса и патолошких стања свести, сталне су карактерне црте манипуланата у настојањима да задовоље сујету и обезбеде личну корист. Тај усуд, нажалост, постаје историјска тековина, чији поражавајући резултати израстају у својеврсни друштвени лајтмотив. Оно што се, изразитим иронијским отклоном и сатиричним призвуком, у форми виспрених комедиографских поступака, разоткрива у *Родољупцима* и *Је ли било кнежевине вечере?*, јесте забрињавајуће лако груписање носилаца деструктивних идеја по

---

<sup>155</sup> Вида Огњеновић, Нав. дело, 157.

опстанак целокупне заједнице и узалудност супротстављања ретких појединаца овом разарајућем процесу. Покушаји едукације и освешћивања колективне психозе неумољиво бивају осујећени, а они који се успротиве већинском мишљењу, одстрањују се као опасност по интересе колектива. Аналитичко сагледавање неких историјских процеса, рационално тумачење и разграничење легендарних представа о прошлости од стварних догађаја и афирмација темељних вредности друштва – нису пожељни. Промовишу се површност, незнање или медиокритетство, у најбољем случају. Слобода мишљења и критичко тумачење стварности маргинализују се или потпуно гуше. Зато ни Стеријин Гавриловић, нити Иларион Руварац Виде Огњеновић не успевају да спрече драматичне догађаје као једини могући епилог политичко-идеолошке манипулације, злоупотребе и банализације националне, фолклорне епско-митске традиције.

*ГАВРИЛОВИЋ: Народност није будалаштина; али да човек није народан ако не метне кокарду, то је будалаштина.*

*ШЕРБУЛИЋ: Па зашто Маџари носе?*

*ГАВРИЛОВИЋ: Ми ваљда нећемо у Маџара памет тражити?*

*ЛЕПРШИЋ: Дакле народна боја вама није ништа?*

*ГАВРИЛОВИЋ: Опет ви! Боја је за народ одлични знак, као и за човека [’]аљина. Али ја, богме, због [’]аљине нећу се тући ни погинути.*

*ЛЕПРШИЋ: Зашто немате чувства за народност.*

*ГАВРИЛОВИЋ: Може бити. Ја држим срећу народну у језику и закону, у величини и напретку, а не у кокардама и бојама. Ове, како су најпре изабрали, тако се могу сутра променити, па нико неће осетити никакву штету.<sup>156</sup>*

*ЈАША: А је ли сврха те Ваше науке да народ одрођава од свог наслеђа, да му се изругује, да му руши светиње...*

*РУВАРАЦ: Не руши му светиње, већ заблуде!*

---

<sup>156</sup> Јован Стерија Поповић, Нав. дело, 394–395.

*ЈАША: Ко се усуђује да тврди да је народна песма, израз његове душе и срца, заблуда!*

*РУВАРАЦ: Ја се усуђујем, јер ми је то дужност! Ако се од народне песме тражи да замени историју, онда је она гомила глупости!*

*ГОСПОДИН САВИЋ: Тешке су то речи, оче Иларионе!*<sup>157</sup>

Самопрозвани родољупци из Стеријиног комада и чланови Одбора за прославу Косовске битка из драме *Је ли било кнежевe вечере?*, редовно се заклањају иза народних интереса. Ако се за Стеријине јунаке тешко може наћи олакшавајућа околност, јер их одликују крајње извитоперен морал и помањкање елементарне људскости, за ликове Виде Огњеновић пресуда не може бити подједнако тешка. Наиме, Жутилов, Шербулић, Смрдић и остали актери „повеснице српског покрета” илуструју екстремне примере бешчашћа. Они су огрезли у корупцију и патриотизам користе као маску за беспризорну пљачку. Своје дојучерашње комшије затварају, а за њихово евентуално ослобађање отворено узимају мито. Аутори идеје о обележавању пет векова Косовског боја, такође су манипулатори. Наивним обманама, полтронским манирима и ситним уценама желе да спроведу у дело сопствене замисли, без уважавања сложености политичке ситуације. Користе народну лаковерност не би ли идеологију и ускостраначке интересе приказали као опште добро. Међутим, неки од њих дубоко су убеђени у исправност личних поступака и искрено верују у тезе из митологизоване прошлости српског народа, на основу којих граде темеље за промоцију одређене политике. То што ефекти таквог деловања дају поразне резултате превише их не оптерећује. Незнање их никако не оправдава, јер као самопрокламовани или стварни лидери предводе релевантан део друштва у неизвесну авантуру која се завршава страдалништвом.

Компаративном методом читања *Родољубаца* Јована Стерије Поповића и комада *Је ли било кнежевe вечере?* Виде Огњеновић, могу се уочити тенденције у еволуцији књижевно-драматуршког поступка, развоју тематских парадигми и сличне мисаоне димензије у перцепцији историјског, политичког, културног, националног и, уопште,

---

<sup>157</sup> Вида Огњеновић, Нав. дело, 172.

антрополошког контекста. Ако бисмо причу проширили на Стеријин комплетан драмски опус и довели га у везу с неколико савремених аутора, указали би се одавно утврђени, недвосмислени докази о томе да писац *Тврдице*, *Покондирене тикве* и осталих свевремених остварења, чврсто стоји на почецима српске драматургије. Превасходна намера овог рада ограничила нас је на ужи поетски, жанровско-стилски и феноменолошки простор, унутар којег су ситуиране логичне релације између двоје књижевника чији комади досежу релевантне естетске домете. Јасно је да би тврдња о Стеријиним директним утицајима на А. Поповића, Д. Ковачевића, С. Селенића или В. Огњеновић значила банализацију и површно схватање сложених историјско-литерарних процеса. Пре се може говорити о „врло сличном промишљању о универзалним појавама у развоју друштва и паралелама које је могуће успоставити на нивоу њиховог тумачења”.<sup>158</sup>

Истраживачки дух, читалачка радозналост и поштовање књижевне традиције, усмеравали су ауторску пажњу Виде Огњеновић и ка прозним делима, у чијим је тематско-мотивским пасажима налазила инспиративне подстицаје. Кратка проза Стефана Митрова Љубише, приповетке Иве Андрића, нарочито, „Немирна година”, и антологијско дело српске књижевности, роман *Сеобе* Милоша Црњанског, представљали су озбиљне креативне изазове у транспоновању класичних прозно-романескних елемената у сведену драматуршку архитектуру комада, писаних уз стално присутну свест о позоришно-сценским условностима.

### ***Стефан Митров Љубиша***

За драме Виде Огњеновић из „Будванског тематског круга” једно од најбитнијих исходишта јесу приче Стефана Митрова Љубише. Иако тематски оквири *Дон Крста* и *Јегоровог пута* не извиру из Љубишиног књижевног дела, и у њима се могу осетити дамари и особита мелодија његовог језика, дијалекатски идиом који је обележио стваралаштво „Његоша у прози”. Комади *Кањош Мацедоновић* и *Трус и трепет* директно проистичу из Љубишине прозе: први инспирисан истоименом приповетком, други као занимљив сценски играказ-омаж језичком изразу необичног Будванина из племена Паштровића. Већина Љубишиних прича су на прелазу између усмене традиције и писане,

---

<sup>158</sup> Мирослав Мики Радоњић, Нав. дело, 125.



ауторске речи. Преузима обрасце из народне књижевности, делимично их користи као тематске изворе, а у великој мери их преобликује и прилагођава сопственој поетици. То се односи и на „Кањоша Мацедоновића”. Ова прича значајно надраста и превазилази изворни, усмени облик,<sup>159</sup> али Љубиша је ипак означава као „причу паштровску из петнаестог вијека”, дајући јој дозу ироничности у несвакидашњем аутопоетичком маниру. Поједини делови приповетке, као комично приказани двобој Кањоша са Фурланом или јунаково одбијање женидбе с дуждевом кћерком, одвајају се од легендарно-бајковитих мотива и приближавају савременим приповедачким техникама и жанровско-стилским одликама. Љубиша умешно преплиће уметничку надградњу из конвенција и списатељске технике ауторске књижевне праксе и мотивацијско-етички традицијски комплекс из фолклорног наслеђа (интереси колектива су светиња, племенски закони и морални кодекс као неприкосновене константе, јунаштво је питање части и личног интегритета). Окосница радње је јунак типичних, али донекле нијансираних, индивидуализованих карактерних црта, који је постављен у центар сукоба два света – сигурности родне груде и негостољубиве отуђености Млетачке републике. Тако обликована прозна грађа инспирисала је Виду Огњеновић да, сложенијим основним сижеом, ликовима с психолошко-менталним аспектом, продубљивањем комичности, развијањем наративног слоја кроз Кањошове монолошке структуре – изгради упечатљив идејно-тематски ниво и чврсту композицијско-структурну димензију комада *Кањош Мацедоновић*. Уз то, народни обичаји и веровања, свеprisутни у Љубишиној прози, своје место, у духовитом проседеу, нашли су и у драмском обличју. Сцене суђења Даскалу због осликане иконе светог Николе „из младих дана”, или Ивкиног срамежљивог приближавања Кањошу, без формулативних образаца и литерарних канона из корпуса усмене традиције, биле би непотпуне и стилски огољене. Народна књижевност, кроз стихове и слике из епских и лирских песама, пошалице и умотворине, заузима значајно место у драмском опусу Виде Огњеновић.

---

<sup>159</sup> Видети: Душан Иванић, Нав. дело

### *Усмена књижевност у драмама Виде Огњеновић*

Комади *Мај нејм из Митар*, *Кањош Мацедоновић*, *Трус и трепет*, *Је ли било кнежевe вечере?* из усмене традиције преузимају делове мотивских структура и језичких конструкција. Тај поступак обележава српску драмску књижевност од њених почетака. Ауторско преобликовање митско-легендарних прича из народног предања заживело је још у античко доба и кроз вишевековни развој обележило стваралачке поетике најзначајнијих драматичара, од Еурипида, Есхила и Софокла, преко Шекспира до Јулина О'Нила. Стеријина „жалостна позорија”, *Максим Црнојевић* Лазе Костића, *Хасанагиница* Љубомира Симовића, *Бановић Страхинја* Борислава Михајловића Михиза, *Српска трилогија* Миладина Шеварлића, *Наход Симеон* Милене Марковић, *Је ли било кнежевe вечере?* Виде Огњеновић репрезентативни су примери из домаће литературе, који прецизно илуструју методе креативног транспоновања грађе из усмене у писану књижевност.

Традиција у најширем значењу те речи инспиративно је исходиште драмских текстова Виде Огњеновић. Стихови лирских и епских песама, приче и предања из стварне и митске прошлости Будве, народни обичаји и веровања, трагови вредносног система патријархалне заједнице и руралне средине, само су неки од појавних облика заступљених у опусу наше ауторке. Већ у једном од првих комада, *Мај нејм из Митар*, означили смо инвентивно успостављене везе с усменим наследством. Пред укрцавање на прекоокеански брод „Данте” ликови се опраштају од завичаја певајући песме из богатог репертоара народног стваралаштва, у чијим стиховима провејавају исконска љубав према родној грудима, меланхолично-носталгични призив као наговештај скоре будућности у туђинској земљи и неспокој због одласка у непознато. Слутећи да је то пут без повратка, чији ће исход неминовно значити „остављање костију” у беспућима „Аљацке и Монтане”, јунаци „сценске баладе о странствовању” исказују, још из паганских времена, укоренењени страх да душа неће наћи спокоја у далеким и потпуно непознатим пределима.<sup>160</sup> Знамо да се радња комада одвија у суморном потпалубљу брода на вишенедељном путовању до Америке. Прелазак велике, мутне, бескрајно дубоке воде симболизује нарочит процес иницијације

---

<sup>160</sup> Видети: Љиљана Пешикан-Љуштановић, Нав. дело, 112–113.

за невољне емигранте. Један од њих, Митар, неизлечиво је болестан и неће преживети путовање. Мотиви воде и смрти често се преплићу у усменој књижевној традицији, што је Вида Огњеновић вешто искористила у драматуршком поступку, обогаћујући тематско-мотивску димензију комада комичним сценама учења енглеског језика. Упознавање друге културе и сасвим различитог начина живота, открива два непомирљива света – традиционални, стари, помало анахрони, заснован на кодексу поштовања предака и наслеђа, и нови, савремени свет, окренут тековинама модерног друштва. Сучељавање норми патријархалног друштва и закона заједнице утемељене на афирмацији материјалних вредности избија и кроз комад *Кањош Мацедоновић*. Братство Паштровића промовише кодексе части и јунаштва, установљене од давнина, и у складу с њима Кањош одлази у Венецију као дуждев заточник. Иронијски заокрет у осликавању јунака, духовито конципиран пријатељски сусрет Фурлана и Кањоша уместо очекиваног двобоја на живот и смрт, маштовито надограђују и релативизују епско-херојски клише. Исто тако, Ивкина наклоност ка Мацедоновићу, њена жеља да га освоји ритуалним формама завођења магијским биљкама и гатањем, поигравање конвенцијама из домена емотивно-лирског односа заљубљеног пара, доприносе тематској вишеслојности и жанровско-стилској хетерогености комада *Кањош Мацедоновић*. Подједнако занимљив, умногоме сложенији књижевно-драматуршки поступак постоји у тексту *Је ли било кнежеве вечере?*. Целокупна комедиографско-драмска ситуација почива на редефинисању и различитим нивоима тумачења епског књижевног наследства и злоупотреби мита. Косовски бој јесте историјска чињеница, али његова слободна интерпретација, накнадна идеолошко-политичка учитавања у циљу манипулација националним осећањима и колективним памћењем, патетична позивања на сени предака који су се жртвовали за спас народа и вере, у чијој је позадини најчешће лични интерес, преламају се кроз идејно-значењску призму најзрелијег остварења Вида Огњеновић. И овде су супротстављена два погледа на свет – идеолошки острашћен, непомирљив, искључив, емотивно пренаглашен Јаше Томића и рационалан, утемељен на научним истинама и искуственим сазнањима Илариона Руварца. Између дијаметралних животних филозофија егзистирају представници шароликог друштвеног сталежа, малограђани, интелектуалци, песници, уметници, земљопоседници, патриоте и авантуристи. Дистинкције су изражене и у језичком изразу. Чланице Добротворне задруге Српкиња Новосаткиња у родољубивом

заносу проговарају језиком јуначко-епског звучања, оснивачи Одбора за прославу Косовске битке не успевају да се споразумеју у несагласју политичких фраза, док просветитељску мисао Илариона Руварца – у надвикевању малограђана – нема ко да чује.

### ***„Немирна година” Иве Андрића***

Добитник Нобелове награде за књижевност није био драмски писац, што не значи да његова прозна дела нису нашла пут до позоришне сцене. Најупечатљивија остварења настала према Андрићевој литератури јесу *Проклета авлија* (Крушевачко позориште, драматизација и режија Небојша Брадић), *Ноћ у кафани „Титаник”*, према причи „Бифе Титаник” (Књажевско-српски театар Крагујевац, драматизација и режија Небојша Брадић), *Омер-наша Латас* (Народно позориште Републике Српске Бања Лука, драматизација и режија Небојша Дугалић), *На Дрини ћуприја* (Шаушпилхаус Диселдорф, драматизација и режија Никита Миливојевић), *Конзулска времена*, по фрагментима романа *Травничка хроника* (Звездара театар Београд, адаптација и режија Љубиша Ристић) и *Госпођица* (Југословенско драмско позориште Београд, драматизација Марко Фотез, режија Горчин Стојановић). Вида Огњеновић написала је драму *Девојка модре косе*, инспирисана приповетком „Немирна година”. Очигледно је да Андрићев, истина посредни утицај на домаћи театар и драматургију није безначајан. Прозни опус савременог српског класика више је него изазован за инсценацију, претапање наративних пасажа изразите мисаоне вишеслојности и језичко-стилске перфекције у драматуршко-позоришни израз. „Немирна година” има све препознатљиве одлике Андрићеве поетике, а уз то и несумњиви сценски потенцијал. Прича о босанској касаби, чији привидни спокој нарушава долазак османлијске војске, открива микрокосмос патријархалне заједнице, утемељене на неприкосновеном ауторитету газда-Јеврема. Односи унутар породице и газдинства обележени су сталном напетом између мушког и женског света, суштинским нескладом два погледа на стварност, емотивним тензијама доведеним до екстрема наговештајима буђења аутодеструктивних сензуално-еротских страсти. Клаустрофобична атмосфера затвореног колектива који функционише према сопственим законитостима утемељеним на поштовању традиционалних вредности, наглашена је и физичким отуђењем „главе” породице. Целокупни амбијент уоквирују међусобно успостављене

релације, као последица менталитетских особености чланова газда-Јевремовог домаћинства. Сlike и информације из „спољног” света отелотворене су кроз дискретан опис историјских, политичких, економских и социјалних прилика, трговачких спекулација и начина пословања у ванредним околностима присуства освајачке војске. Шири друштвени макрокосмос рефлектује се на породичне прилике, за чији је опстанак витално важан предуслов функционисање аутентичног хијерархијског система. Све ово у назнакама постоји је у комаду *Девојка модре косе*, с тим што је Вида Огњеновић инсистирала на психологији ликова, њиховој интими и на прикривеним атрибутима елементарне људскости појединаца. Извесна подударност у тематско-мотивским слојевима ове, условно речено, мелодраме с *Коштаном* Борисава Станковића није случајна, нити сувишна. Она упућује на сложене и вишезначне интертекстуалне везе унутар корпуса српске књижевне традиције.

### **„Сеобе” Милоша Црњанског**

Аутор трију драма *Маска*, *Конак* и *Никола Тесла*, романескним и песничким опусом оставио је неизбрисив траг у српској књижевности. *Конак* је историјски комад о љубави и смрти Александра Обреновића и Драге Машин. Конвенционално написан у реалистичком маниру, оптерећен је фактографијом, те се као његов највећи квалитет може истаћи верно приказана историјска прича. *Никола Тесла* такође не спада у ред успешнијих дела, јер се радња исцрпљује у дугим наративним слојевима и биографским подацима о Тесли, док је атмосфера презасићена патетичним сентиментом. Драматуршко-естетске врхунце Црњански је досегао у комаду *Маска*, који се с пуним разлогом сврстава у српске антологијске драме између два светска рата. Интелигентном, духовитом и надасве литерарно убедљивом пародијом опере, као увелико превазиђене форме, поготово у светлу савремених уметничких формација и ауторских тенденција, оживљава један свет на путу дефинитвног нестанка.<sup>161</sup> У складу с тематско-идејним и стилским опредељењем, ликови комада су Генералица – аристократкиња из Рима, патријарх Рајачић, Бранко

---

<sup>161</sup> „Скривени смисао драме *Маска* јесте: живот је маска смрти” (Ивана Игњатов-Поповић, „Маска”, у: *Ликови у српској експресионистичкој драми*, 53).

Радичевић, аустријски министар барон Бах и бројни анонимни актери под маскама<sup>162</sup>, а заплет је грађен око примарног оперског сижеа – љубавне страсти, чији је епилог неизбежно трагичан. *Маска* је високо стилизована драма, необичне структуре, писана у време пропитивања литерарних конвенција, канонизованих друштвених норми, феномена из сфера културе, морала, историје и општих цивилизацијских тековина.

За основне интенције ове студије посебно је важан роман *Сеобе*. Вида Огњеновић је драматизовала *Другу књигу Сеоба*, објављену на српском језику 1962. Одлука да се прихвати незахвалног, али изазовног подухвата транспонованја култног дела домаће књижевности у драмску форму, показује ауторкин маштовит, креативан и особен дијалог с литерарном традицијом. Карактеристике приступа обимној прозној грађи и примењеног драматуршког поступка већ смо размотрили. Било је неопходно свођење тематске парадигме и значењско-идејних слојева романа на садржајно-композициону ограниченост комада, и при томе пазити да се у духу класичног драмског писма, не наруше каузалност, логичан след догађаја, односи међу десетинама ликова и савршен спој фантазмагоричних, ониричких, реалистичких, историјских и симболичких елемената поезике Милоша Црњанског. Вида Огњеновић прецизно, следећи инстинкте искусног драматичара и успешног редитеља, успева да обједини квалитете уметнички релевантног текста и задатих сценских условности, као неопходну претпоставку за позоришну реализацију *Сеоба*. Тиме је суверено трасирала један од могућих, па и пожељних путева у тумачењу раскошних естетско-поетичких предела књижевне традиције.

---

<sup>162</sup> О феномену маскирања и њима одговарајућих обреда са маскама видети: Весна Марјановић, *Маске, маскирање и ритуали у Србији*, Чигоја штампа, Београд 2008.

## Закључак

*Траедокомедија* Емануила Козачинског из 1734. године представља истински прапочетак српске драмске књижевности. Све до Стерије не може се говорити о континуираном стваралаштву високог уметничког домета, али упркос томе, оно што се збивало у нашој драматургији у почетних стотину година, обележило је будуће литерарно-позоришне правце. Прва половина 19. века на театарској сцени, међу осталима, изнедрила је и комаде Јоакима Вујића<sup>163</sup> и Јована Стерије Поповића. Ако смо за Јоакима констатовали да је знатно више заслужан за афирмацију и развој позоришта као институције него у домену књижевности, онда је сасвим извесно да је Стерија прави утемељитељ домаће драме. Његов комедиографско-драматуршки опус остварио је трајне рефлексије у овом литерарном роду, а креативни одједи осећају се и данас. Следећи тада установљен традицијски кôд, читав низ аутора у 20. веку ступао је у својеврстан дијалог с претходницима. Резултати таквог поступка често нису бивали уметнички релевантни, но захваљујући појединим писцима, савремена српска драма, ипак је досегла до озбиљних књижевно-естетских висина. Понирање у сфере менталитетских карактеристика, обичаја, породичних односа и општих друштвених феномена унутар локалне средине, свакодневно изложене оштром оку и критичком духу инвентивног уметника и „савести једне епохе”, омогућили су настанак актуелних, духовитих и атрактивних комедија. Стеријини вечно препознатљиви ликови: Кир Јања, барон Голић, Фема, Султана, Ружичић, Жутилов, Шербулић, Гавриловић, Зеленићка; ситуације у које су их довели лични поступци, психолошко-менталне предиспозиције или површна предубеђења, те аутентични амбијент војвођанске средине половином 19. века, дали су тематско-мотивске оквире за иронично-сатиричне „студије” о наравима, традиционалном начину живота, вредносном систему заједнице, природи политичких манипулација. Овако реализован драматуршки модел и промишљен језички израз, заснован на особеним дијалекатским идиомима, установили су литерарне координате које се јасно оцртавају до садашњег времена. Не треба, наравно,

---

<sup>163</sup> После Јоакима Вујића, а пре Јована Стерије Поповића, значајне комаде за разумевање континуитета домаће драматургије написали су Стефан Стефановић (*Смрт Уроша петого*, 1825) и раније споменути Лазар Лазаревић старији (*Пријатељи*, 1829).

заборавити ни друге ауторе, чије је дело имало непроцењив значај за развој српске драмске књижевности. Борисав Станковић, Драгутин Илић, Милутин Бојић, Војислав М. Јовановић, Ранко Младеновић, Момчило Настасијевић<sup>164</sup> и, пре свих, Бранислав Нушић<sup>165</sup>, само су нека од имена без којих историја и савремени тренутак домаће драматургије једноставно не постоје. Чињеница је да су неки њихови комади промовисали неконвенционалан приступ темама, жанровска истраживања и стилске необичности, чиме су стварали естетско-поетичке „слепе рукавце”, без много утицаја на будућност српске драме. То, међутим, не угрожава место ових писаца у динамичној историји наше књижевности.

Драмски опус Виде Огњеновић анализиран је у контексту карактеристичних аутора и текстова од краја Другог светског рата наовамо. Од *Небеског одреда* Ђорђа Лебовића и Александра Обреновића, српска драматургија почиње да се фокусира на појаве и феномене из корпуса историјских, политичких, идеолошких и друштвено актуелних тема из доминантно песимистичке визуре. Комади више не идеализују стварност, ликови показују патолошке облике човекове свести, самодеструктивне страсти, отуђеност и немогућност прилагођавања свету у којем егзистирају, указује се на погубне цивилизацијске тековине, постављају се питања о односима политике и уметности, слободи мишљења и општим људским правима. Дела су углавном жанровски хетерогена, тако да и комика Александра Поповића, на пример, добија одреднице фарсе, чиме се наглашавају ироничне, сатиричне, саркастичне, неретко и класичне драмске стилске одлике и аутопоетички дискурс. Јован Христић, Велимир Лукић, Слободан Селенић, Љубомир Симовић, Александар Поповић, Душан Ковачевић и неколико других аутора посебну пажњу посвећују доследности у карактеризацији ликова, њиховом психолошком нијансирању и животној уверљивости. Да би то постигли, актерима својих драма учитавају типичне менталитетске особености, што уз пажљиво осмишљене индивидуалне

---

<sup>164</sup> Видети: Љиљана Пешикан-Љуштановић, „Шта Коштана пева”, у: Нав, дело; Драгутин Илић, *Изабране драме*, прир. Марта Фрајнд, Нолит, Београд 1987; *Драма између два рата*, прир. Мирјана Миочиновић, Нолит, Београд, 1987; Милутин Бојић, *Изабране драме*, прир. Јован Христић, Нолит, Београд 1987; Мирјана Миочиновић, „Писац у сенци – Војислав Јовановић–Марамбо”, у: *Позориште и гљотина*; Спасоје Ж. Миловановић, *О драмском стваралаштву др Војислава М. Јовановића Марамбоа*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2011; Ивана Игњатов-Поповић, *Интуитивни свет Ранка Младеновића*, Матица српска, Нови Сад 2011.

<sup>165</sup> О комедиографији Бранислава Нушића у овом раду није било посебних речи. Његова поетика и књижевно-драматуршка начела, у односу на Стерију рецимо, нису имали већи утицај на стваралаштво Виде Огњеновић.



црте, отелотворује упечатљиве јунаке „смешно-тужних” комада. Језички израз има најбитнију улогу у поступку карактеризације. Говор ликова не упућује само на њихов друштвени положај, степен образовања, професију, порекло или социјални статус, већ дефинише емотивну димензију и исконску природу драмских јунака. Урбани жаргон предграђа, архаизми, необичне синтаксичко-семантичке кованице, говор из руралних средина заснован на традиционалним фолклорним језичким обрасцима и формама, високостилизовани израз епског песништва, дневнополитичке фразе установљују „вавилонску језичку кулу” српске драме друге половине 20. века. Најрелевантнији аутори из тога периода не залазе у друштвено-критички ангажман по сваку цену. Радије бирају теме из стварне или легендарне прошлости, заогрувши је метафоричким плаштом интелегентне алузије, чиме идејно-значењски план дела постаје универзалан. Битно обележје такве драматуршке стратегије јесте развијена прича. И када наративни контекст драме није у првом плану, композиција и структура готово никада нису предмет импровизације или пишчевог поигравања формом. У ретким случајевима, поред жанровско-стилских и језичких истраживања могу се уочити преиспитивања основа драматуршке архитектонике (текстови из прве стваралачке фазе Александра Поповића, у новије време поетске драме Милене Марковић).

Изостанак адекватне рецепције драмског опуса Виде Огњеновић тешко је објаснити, нарочито кад се имају у виду уметнички домети позоришних представа насталих према коадима ове ауторке. Вероватно је та чињеница главни разлог непостојања озбиљнијег, аналитичког читања њених дела и детектовања књижевно-драматуршких одлика текстова написаних у претходних тридесетак година. Позоришна критика и театрологија несумњиво су одредиле значај сценских поставки драма Виде Огњеновић, најчешће реализованих у ауторкиној режији, тумачећи комаде *Мај нејм из Митар*, *Је ли било кнежевине вечере*, *Јегоров пут*<sup>166</sup> и друге, искључиво као литерарне предлошке, без напора да се установе њихове књижевне вредности. У овој студији покушали смо да одредимо поетичке, жанровске и стилске карактеристике текстова из

---

<sup>166</sup> О представама Виде Огњеновић критике су у дневним новинама, часописима и на радију објављивали: Мухарем Первић, Владимир Стаменковић, Петар Волк, Милутин Мишић, Зоран Р. Поповић, Александар Милосављевић, Радомир Путник, Феликс Пашић, Авдо Мујчиновић, Драган Клаић, Зорица Јевремовић, Дејан Пенчић-Пољански, Владимир Копицл, Иван Меденица, Жељко Хубач, Жељко Јовановић, Ласло Вегел, Бојан Коренић, Јернеј Новак, Ласло Геролд.

богатог драмског опуса ауторке, тематске преокупације, особине језичког израза, однос спрам власти, историје, политике, идеологије, уметности, науке, државе, нације и религије. Вида Огњеновић припада групи књижевника који негују традиционално драмско писмо, у најбољем смислу те речи. Није се поводила за актуелним „трендовима”, нарочито доминантним у деведесетим годинама прошлог и првој деценији овога века, када су се ефекти необруталистичке европске драме и постдрамског позоришта осетили и у домаћој драматургији. Слично Велимиру Лукићу и Јовану Христићу, наша ауторка не „кокетира” са савременошћу тако што без било какве временске задршке критички оштро и бескомпромисно проговара о феноменима данашњице. Још важније је што, проналазећи теме и мотиве у литерарној традицији, успоставља неопходну уметничку дистанцу и проблематизује универзалне појаве које неминовно утичу на људску егзистенцију уопште. Чак и у комадима *Виза* и *Оставите поруку или Бегунци*, дубоко уроњеним у сурову друштвену збиљу последње деценије 20. столећа, нема баналног дневнополитичког тона нити огољених, испразних солилоквија о идеолошким странпутицама владајуће елите у Србији. Томе много доприноси префињен, однегован и надасве функционалан језички израз. Настављајући традицију коју је суверено устоличио Јован Стерија Поповић, наставили Момчило Настасијевић, Војислав М. Јовановић, Александар Поповић, Љубомир Симовић, Душан Ковачевић и неколико других аутора, Вида Огњеновић искористи прилику да њени ликови проговоре изворним дијалектом, изразом оплемењеним жаргонима, фразама и језичким конструкцијама својственим одређеним географским локацијама и професионалним усмерењима актера.

Посматрањем целокупног драмског ангажмана ауторке у свим тематским, жанровским и значењским разноликостима може се закључити да су заједнички именитељ и естетско-етичко обележје свих комада – аутентична побуна. Било да је реч о борби за голу егзистенцију (*Мај нејм из Митар*), афирмацију уметничког стваралаштва (*Како засмејати господара*), слободу мишљења (*Коријен, стабло и епилог*), поштовању традиције и елементарних интереса заједнице (*Кањош Мацедоновић*), преиспитивању сопственог „ја” и потрази за властитим идентитетом (*Дон Крсто* и *Јегоров пут*), очувању култа породице (*Милева Ајништајн*), непристајању на крајњу деградацију људскости и општих моралних начела (*Оставите поруку или Бегунци*) или противљењу злоупотреби националног мита (*Је ли било кнежевине вечере?*) – јасно је да јунаци Вида Огњеновић воде

вечиту битку против урушавања темељних цивилизацијских вредности. Донкихотовско настојање да промене бар микроскопски део света у којем живе, учине га племенитијим или мање неправедним, редовно се окончава поразом. Митар умире на броду „Данте”, Јоаким Вујић у резигнираном, завршном монологу признаје да више не осећа радосну магију позоришне илузије, Кањош неутешно тугује због погибије новостеченог пријатеља Фурлана, дон Крсто не проналази смисао живота на „другим обалама”, Јегор остаје заувек нем, Милева Ајнштајн залудно призива сени најмилијих у осами болничке собе, Вук Исакович бескрајним лутањима одлази све даље од „обећане земље”, Јаша Томић ишчекује вести о одржавању „Кнежеве вечере” у хладној тами затворске ћелије, саобраћајна несрећа са смртним исходом спречава Марка Селимовског да заврши оперу, као посвету заувек прошлом времену. Свет у комадима Виде Огњеновић није превише весело место. Комика и смех редовно су пропраћени сетом, носталгијом и меланхолијом, творећи атмосферу, околности и ситуације, и када им је исходиште у митским причама, тако блиске стварном животу. Сучељавања историје и легенде, политике и уметности, фикције и реалности, радости и патње, наде и разочарања, креативно укрштени с иронијом и благим сарказмом – обликују пуну самосвојност драмског опуса Виде Огњеновић, чији је уметнички квалитет могуће спознати тек у контексту савремене српске драматургије и књижевне традиције.

## ЛИТЕРАТУРА

### ПРИМАРНА

*Историја и илузија. Антологија најновије српске драме (1995–2005)*, прир. Весна Језеркић и Светислав Јованов, Стеријино позорје, Нови Сад 2007.

Огњеновић Вида, *Дон Кристо*, рукопис, Библиотека рукописних драмских дела Југословенског драмског позоришта, Београд, бр. 368.

Огњеновић Вида, *Драме I–III*, Стубови културе, Београд 2001–2002.

Огњеновић Вида, *Коријен, стабло и епилог*, рукопис, Библиотека рукописних драмских дела, Центар за позоришну документацију, Стеријино позорје, Нови Сад, инв. број: 959.

Огњеновић Вида, *Оставите поруку или Бегунци*, рукопис, Библиотека Српског народног позоришта, Нови Сад, сигнатура 3570, инвентарни бр. 27908.

Огњеновић Вида, *Сеобе*, рукопис, Библиотека Српског народног позоришта, Нови Сад, сигнатура 3455, инвентарни бр. 27239.

### СЕКУНДАРНА

Андрић Иво, „Немирна година”, у: *Сабрана дјела Иве Андрића*, Младост – Загреб, Просвета – Београд, Свјетлост – Сарајево, Државна zaloжба Словеније – Љубљана, 1965, 91–130.

*Антологија савремене српске драме*, прир. Слободан Селенић, Српска књижевна задруга, Београд 1977.

Балухати Сергеј, „Према поетици мелодраме”, у: *Модерна теорија драме*, прир. Мирјана Миочиновић, Нолит, Београд 1981, 428–449.

Вегел Ласло, „Питоми фестивал”, у: *НИН*, 10. јун 1984.

Врбавац Јасмина, *Жртвовање краља. Мит у драмама Љубомира Симовића*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2005.

Дамјанов Сава, *Нова читања традиције*, Службени гласник, Београд 2012.

Детелић Мирјана, *Митски простор и епика*, Српска академија наука и уметности – Ауторска издавачка задруга „Досије”, Београд 1992.

Ерчић Властимир, Предговор, у: *Почеци српске драме*, Нолит, Београд 1987, 5–29.

Жакар Емануел, „Композиција и њене технике (Јонеско, Адамов, Бекет)”, у: *Модерна теорија драме*, приредила Мирјана Миочиновић, Нолит, Београд 1981, 471–497.

- Иванић Душан, „Приповијести и причања Стефана Митрова Љубише”, у: Стефан Митров Љубиша, *Кањош Мацедоновић*, Политика – Народна књига, Београд 2005, 5–15.
- Ивановић Крсто, *Драме и писма*, прир. Милош Милошевић и Мирослав Лукетић, „Обод”, Цетиње 1996.
- Игњатов-Поповић Ивана, *Интуитивни свет Ранка Младеновића*, Матица српска, Нови Сад 2011.
- Игњатов-Поповић Ивана, *Ликови у српској експресионистичкој драми*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2009.
- Инкрет Андреј, *Предмет и принцип драматургије*, Стеријино позорје, Нови Сад 1987.
- Јакшић Провчи Бранка, *Паралеле и сусретања – Душан Ковачевић и Александар Поповић*, Филозофски факултет, Нови Сад 2012.
- Јовановић Рашко, Аћимовић Дејан, *Лексикон драме и позоришта*, Просвета, Београд 2013.
- Јовићевић Александра, „Универзитетски умови”, у: Небојша Ромчевић, *Каролина Нојбер и друге драме*, Институт за позориште, филм и телевизију Факултета драмских уметности, Београд – Град театар Будва, Београд 1998.
- Клајн Хуго, „Стеријин хумор”, у: *Књига о Стерији*, Српска књижевна задруга, Београд 1956, 221–251.
- Клоц Фолкер, *Затворена и отворена форма у драми*, прев. Дринка Гојковић, Лапис, Београд 1995.
- Књига о Црњанском*, прир. Мило Ломпар, Српска књижевна задруга, Београд 2005.
- Ковачевић Душан, *Балкански шпијун*, у: *Антологија савремене југословенске драме*, прир. Огњен Лакићевић, „Светозар Марковић”, Београд 1984, 377–463.
- Ковачек Божидар, Предговор, у: Јоаким Вујић, *Изабране драме*, Нолит, Београд 1987, 5–58.
- Копицл Владимир, „Лековити подсмех”, у: *Дневник*, Нови Сад, 30. мај 1991.
- [Лазар Лазаревић], *Пријатељи, Цвеће. Сочиненија и преводи за поученије, увеселеније и забаву*, прва свезка, Будим 1829, 17–60.
- Лукић Велимир, *Дуги живот краља Освалда*, у: *Изабране драме*, прир. Владимир Стаменковић, Нолит, Београд 1987, 59–96.
- Ман Клаус, *Мефисто*, прев. Радомир Јанковић, „Отокар Кершовани”, Ријека 1958.
- Марјановић Весна, *Маске, маскирање и ритуали у Србији*, Чигоја штампа, Београд 2008.
- Марјановић Петар, *Мала историја српског позоришта*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2005.
- Марјановић Петар, „Сверху Шнајдерског калфе”, у: Јоаким Вујић, *Изабране драме*, Нолит, Београд 1987, 58–66.
- Марковић Милена, *Наход Симеон*, Српско народно позориште – Стеријино позорје, Нови Сад 2006.

- Метерлинк Морис, „Свакодневно трагично”, у: *Драма*, прир. Мирјана Миочиновић, Нолит, Београд 1975, 89–95.
- Милентијевић Радмила, *Милева Марић Ајнштајн – живот са Албертом Ајнштајном*, Просвета, Београд 2012.
- Миловановић Спасоје Ж, *О драмском стваралаштву др Војислава М. Јовановића Марамбоа*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2011.
- Милошевић Никола, *Негативни јунак*, Белетра, Београд 1990.
- Миочиновић Мирјана, „Драматуршке школе”, у: *Сцена*, бр. 4–5, Стеријино позорје, Нови Сад 1991, 4–8.
- Миочиновић Мирјана, „Комички жанр Александра Поповића”, у: *Позориште и гилотина*, Фабрика књига, Београд 2008, 307–335.
- Миочиновић Мирјана, Предговор, у: Александар Поповић, *Изабране драме*, Нолит, Београд 1987, 5–29.
- Миочиновић Мирјана, Предговор, у: *Драма између два рата*, Нолит, Београд 1987, 5–29.
- Нема више наивних питања*, интервјуи, прир. Радмила Гикић-Петровић, Дневник – Завод за културу Војводине, Нови Сад, 2008.
- Николиш Гојко, *Коријен, стабло, наветина*, Свеучилишна наклада Либер – Просвјета, Загреб 1980.
- Пашић Феликс, „Историја као понављач”, у: *Вечерње новости*, Београд, 30. мај 1991.
- Пекић Борислав, *Како забављати господина Мартина*, у: *Изабране драме*, избор и поговор Лидија Мустеданагић, Соларис, Нови Сад 2007, 181–252.
- Пекић Борислав, „Позориште као соба за разбијање стакла”, у: *На лудом, белом камену*, Одабрана дела, књ. 10, Партизанска књига, Београд 1984.
- Первић Мухарем, „Похвала ћутњи и мудрости”, у: *Политика*, Београд, 08. новембар 2000.
- Пешикан-Љуштановић Љиљана, *Кад је била кнежева вечера?*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2009.
- Поповић Александар, *Мрешћење шарана*, у: *Изабране драме*, прир. Мирјана Миочиновић, Нолит, Београд 1987, 253–308.
- Поповић Александар, *Развојни пут Боре инајдера*, у: *Изабране драме*, прир. Мирјана Миочиновић, Нолит, Београд 1987, 115–187.
- Поповић Душан, „Континуитет и промене”, у: *Сцена*, бр. 4-5, Стеријино позорје, Нови Сад 1984, 3–14.
- Поповић Исидора, *(Пред)историја веселих позорја. Комедија у Срба пре Јована Стерије Поповића*, Стеријино позорје, Нови Сад 2014.
- Поповић Јован, „Стерија и почeci српске драме”, у: *Књига о Стерији*, Српска књижевна задруга, Београд 1956, 79–93.

Поповић Јован Стерија, *Сабрана драмска дела. Весела позорја*, прир. Зорица Несторовић, Стеријино позорје, Нови Сад 2014.

*Предсмртна младост. Антологија најновије српске драме (1995–2005)*, прир. Весна Језеркић и Светислав Јованов, Стеријино позорје, Нови Сад 2006.

Путник Радомир, „Замишљеност Александра Поповића”, у: *Из театролошког репозиторијума*, Фестивал „Дани комедије”, Јагодина 1999, 113–125.

Радовић Вељко, „Процват универзалности”, у: *Драма као нотни систем*, Стеријино позорје, Нови Сад 1994, 105–116.

Радоњић Мирослав – Мики, *Стерија у огледалу XX века. Карактер једне комедиографије и њени трагови у делима А. Поповића, Д. Ковачевића, С. Селенића и В. Огњеновић*, Позоришни музеј Војводине – Матица српска, Нови Сад 2006.

Ромчевић Небојша, *Ране комедије Јована Стерије Поповића*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2004.

*Савремена драма I–II*, прир. Владимир Стаменковић, Нолит, Београд 1987.

Селенић Слободан, *Ружење народа у два дела*, у: *Драме*, Просвета, Београд 2003, 131–264.

Симовић Љубомир, *Путујуће позориште Шопаловић*, у: *Драме*, Дела, књига друга, СКЗ – БИГЗ – Просвета – Дечје новине, Београд 1991, 309–520.

Стаменковић Владимир, „Драма идеалисте”, у: *Крај утопије и позориште*, Откровење – Стеријино позорје, Београд – Нови Сад 2000, 163–165.

Стаменковић Владимир, „Друкчије претензије”, у: *НИН*, Београд, 26. март 1993.

Стаменковић Владимир, „Појачана свест о савремености”, у: Биљана Србљановић, *Пад*, Откровење, Београд 2000, 275–283.

Сурио Етјен, *Двеста хиљада драмских ситуација*, прев. Мира Вуковић, Нолит, Београд 1982.

Тасић Ана, *Отворене ране*, Чигоја штампа, Београд 2009.

Тешић Гојко, *Српска књижевна авангарда (1902–1934)*, Службени гласник – Институт за књижевност и језик, Београд 2009.

Тирнанић Богдан, *Црни талас*, Филмски центар Србије, Београд 2008.

Тис Леман Ханс, *Постдрамско казалиште*, прев. Марина Миладинов, Центар за драмску умјетност, Загреб, Центар за теорију и праксу извођачких уметности, Београд 2004.

Тодорић Гордана, *Лудус и логотезис Александра Поповића*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2012.

Ћирилов Јован, „Било му је тесно сопствено место”, у: *Политика*, Београд, 25. август 2007.

Ћирилов Јован, „Ружење народа у три драме”, у: Слободан Селенић, *Драме*, БИГЗ, Београд, 1990.

Фрајнд Марта, „Драгутин Илић или драма између историје и фантастике”, у: Драгутин Илић, *Изабране драме*, Нолит, Београд 1987, 5–32.

Фрајнд Марта, *Историја у драми, драма у историји*, Прометеј – Стеријино позорје, Нови Сад – Институт за књижевност и уметност, Београд 1996.

Харвуд Роналд, *Историја позоришта*, прев. Ђорђе Кривокапић, Слио, Београд 1998.

Христић Јован, „О драми *Путујуће позориште Шопаловић Љубомира Симовића*”, у: *Есеји о драми*, СКЗ, Београд 2006, 221–230.

Црњански Милош, *Сеобе*, Гутенбергова галаксија, Обреновац, 2009.