



Драмско дело Миодрага Ђукића (1938-2010) представља особену појаву у савременој српској драмској књижевности. Написао је двадесетак драма за позориште и радио, али на позоришну сцену доспео је само мањи број текстова. Разлоге за Ђукићево одсуство са наших позорница ваља тражити у ванпозоришним разлозима. Али и оне његове драме које су шездесетих и седамдесетих година прошлог века биле постављене на српске сцене, упознале су нашу културну и уметничку јавност са појавом новог и аутентичног писца чије драме нису ни лагодне ни лаке за тумачење, а које се баве оним непријатнијим садржајем живота.

У до сада објављеним огледима о Ђукићевим драмама, махом у часопису *Драма*, аналитичари су установили да је основни жанр којим се овај писац служи гротеска; гротескно увећање, изобличавање или претеривање били су метод који је Ђукић користио као основно полазиште.

У сагласју с гротеском налази се и критичко-иронична слика света коју нам Миодраг Ђукић пружа као огледало. Таква слика света је, разуме се,

Радомир Путник

Драме Миодрага Ђукића

појачана одговарајућим језичким средствима; језичка грађа којом се користе Ђукићеви драмски јунаци заснива се на богатом наслеђу српског језика обогаћеног неологизмима и начином мишљења и излагања који припада данашњици.

Миодраг Ђукић у свим позоришним комадима гради својеврсни реализам као метод излагања у који уводи стилизацију већ према потреби развоја драмске радње и неизбежних промена. Па и кад се бави митолошким садржајима или темама, и када изједначава стварност са привидом, Ђукић се ослања на поуздани реалистички исказ. Из такве примене реалистичког метода проистиче и самосвојност Ђукићеве драмске поетике. Његова поетика критике ружног и погубног за људски род најпотпуније се може изразити управо реалистичким увећањем и претеривањем до гротескних размера. Тек тада се могу дефинисати границе моралног (не)делања које се налазе у основи Ђукићевог тумачења света.

У редовима који следе, реазматра се петнаест драмских текстова Миодрага Ђукића писаних за позориште.

Драма *Пошраживања у мошелу* написана је у другој половини шездесетих година прошлога века и награђена на конкурс Народног позоришта поводом стогодишњице од оснивања театра. У Народног позоришту је и приказана, и то је прва Ђукићева драма која је доспела на сцену. Поднаслов *бруијална драма у два чина* истовремено нуди и жанровско одређење и отвара пут ка формулисању Ђукићеве поетике, односно естетике која истражује генезу зла као феномена. У реалистичко-натуралистичком проседеу, Ђукић описује збивања у затвореној друштвеној групи која тавори у провинцијској забити. Власник мотела, Џамба, предводник групе по ауторитету који је заслужио силом и насиљем, нада се доласку сина који је давно побегао желећи да избегне управо Џамбино насилништво. Још неколико особа налази се у Џамбином окружењу, повезано колико личним интересима толико и недостатком друге могућности. Појава странца који би, можда могао да буде Џамбин син, има функцију катализатора који ће открити да сви узајамни односи међу ликовима комада почивају на насилништву, страху и угњетавању. Постепено откривамо да је Џамбин мотел нека врста уклетог места у коме се поништавају тековине цивилизацијског општења и у коме преовладавају сирови и сурови принципи преживљавања. Живот је у таквом свету лишен сваке људскости. Јунаци драме не претпостављају да живот може да буде и другачији, да у њему има места за лепоту, пријатељство, срећу или љубав. У свету који описује Ђукић, нема места за наду. Свет у коме живимо лишен је свих облика осим анималног и то ани-

мално представља човекову праву природу.

Ова драма коју је Миодраг Ђукић написао још као студент завршне године драматургије, прожета је горчином и категоричним ставом који одриче постојање оптимизма. Дакако, младалачка понесеност и искључивост, којима се одликује драма *Пошраживања у мошелу*, временом ће се – кроз драме које ће Ђукић написати наредних деценија – преобликовати у пригушеније осећање песимизма, у коме ће се ипак назрети могућност човековог искупљења кроз недаће и патњу.

Драму *Александар* аутор је написао поштујући механизам драме апсурда; по жанру *Александар* је гротеска у којој Ђукић детаљно разрађује тезу да се организација друштва – на микро и макро плану – у ствари заснива на инверзији свих конвенција и договора, односно да друштво које се налази у развијеном степену расула понајпре угрожава само себе. Када нема правила, када се анархија проглашава демократијом, онда се стварају услови за појаву тираније, па ће самозванац – који располаже силом принуде – с лакоћом преузети власт у заједници. Саздана на елементима утопије, ова Ђукићева драма својевремено је изазивала контроверзе и подозрења одређених кругова власти, о чему сведочи и Миладин Шеварлић описујући судбину овога комада на сцени Црногорског народног позоришта у Подгорици (тада Титограду) 1974. године; поента је у томе, вели Шеварлић, што је редитељ представе повео побуну против сопствене режије. Посматрана из данашње временске перспективе, ова Ђукићева драма представља критику националног митоманства и њена иро-

нијска обојеност вероватно је представљала опасност за тадашње политичко-идеолошко једноумље. Другачије речено, Ђукић је развио саркастичну параболу у којој је подвргао подсмеху претендиозност и понесеност националним стереотипима и општим местима националног самозадовољства.

Трагикомедија *Кисеоник* нуди поглед у периферијско двориште у коме живи више станара. Симбол заједничког дворишта, ваљано уведен у српску драму још на почетку XX века у натуралистичким комадима Драгослава Ненадића и Нушића, код Ђукића је – а код овог писца то је правило – и конкретан и симболичан простор која означава и простор за игру и свет у малом; у таквом дворишту Ђукић налази житеље који припадају социјалном дну, а међу њима издваја је фигура писца Секуловића коме недостаје ваздух. Секуловића гуши нездраво окружење, али сасвим је извесно да му ваздух – симбол слободе и неспутаности – нездравим чине општи услови живота. Да ли ће се Секуловић повинovati дијагнози коју успостављају карикатуралне лекарске сподобе, да ли ће пристати да удише ваздух који већ удишу сви они који су остали без изгледа да нешто промене у својим маргиналним статусима, да ли ће, дакле, Секуловић прихватити операцију којом ће изгубити сопствену личност – јесу само реторична питања, јер Ђукић нам приказује безобзирност којом носиоци силе принуде (читај: власт) крше сва људска права у име лажног милосрђа или добротинства. Ова Ђукићева драма, написана у првој фази његовог стваралаштва, антиципирала је чињеницу да се свет креће пут неумитног зла и да се механизми којима се појединци

преобраћају од личности с израженим дигнитетом у крпене лутке налазе у рукама олигархије која непрекидно демонстрира своју моћ. Миодраг Ђукић не задовољава се само констатацијом да предстоји катастрофа, већ најављује да иза ње следи потпуна ентропија.

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

У делу *Башићиник* аутор описује борбу за наслеђе; реч је, дакако, о метафоричном сликању општије ситуације у којој се налази свако друштво које је

остало без вође који је истовремено и тиранин. После Митрове реалне или фиктивне смрти, појављује се претендент на баштину, Славомир. Да би се домогао Митрове имовине и савладао препреке које стоје на путу до богатства, Славомир мора да се избори, пре свега, са сопственом слабошћу коју можемо означити као осећање понижености дотадашњим начином и садржином живота. Уз Славомира је Миланка, жена коју води мисао о иметку и која је, отуда, приправна да учини све да би га се дочепала. За њу, као уосталом и за Славомира, морална начела не представљају обавезу коју ваља поштовати. Као противтежу овом дуету похлепних и примитивних особа, Ђукић поставља малограђане чија су деца ретардирана на фарсичан начин. Борба за наслеђе тече кроз рукавце психолошког натурализма до коначног разрешења, али као особена ауторова порука над драмом лебди копрена изобличеног, острашћеног и гротескног, па самим тим и онеспкојавајућег света.

У драми *Уговор* Миодраг Ђукић наставља да истражује подручје зла које се налази у људима. Овога пута аутор се усредсређује на односе који постоје између чланова породице; три сестре – Вишња, Маша и Хелена – и мушкарац Чеда припадају обрасцу фамилије у којој се односи више него сложени, а оснажени уговором који, као и сви уговори који се склапају са ђаволом, обезбеђује привид извесне доминације унутар породице али за узврат узима душу, што ће рећи слободу, аутентичност и љубав. Душе су, међутим, одавно изгубљене, још у детињству, када је семе зла посејао њихов отац промовишући своје кћери у соп-

ствене наложнице. Ђукић поступно разоткрива механизам којим се из једног опаког поступка рађа неколико нових опачина, желећи да нас подсети старе истине да је човек обавезан да живи и да се понаша у складу са моралним делањем. Да би читаоца/гледаоца довео до тог сазнања, писац користи метод гротескног увећања, хиперболизујући гнусне поступке својих драмских јунака до неслућених размера; Ђукићу, разуме се, није циљ да саблазни или шокира публику, већ настоји да коришћењем преувеличавања укаже на постојећу инверзију моралних начела и њене последице. Све тековине цивилизације, васпитање, образовање, ваљано опхођење, вели Ђукић, сада су девестиране, породица је разбијена, а основни модел понашања – насилништво у физичком и менталном смислу – води ка сатанистичком кругу вредности. Циљ је служење ђаволу, а до циља се доспева помоћу црне магије и поништавања свих хуманистичких вредности. Миодраг Ђукић, као искусан писац, пажљиво дозира испољавање количине зла које у себи носе драмски јунаци, заодевајући њихову острашћеност монолошким деоницама у којима се дискретно протеже списатељева иронија. Ни ђаво ипак није толико црн, као да каже писац, када у финалу драме тај исти церемонијалмајстор који се у драми иначе не појављује, узима данак и оставља драмске јунаке у потпуном расулу, као празне љуштуре лишене сваког облика и смисла.

У драми *Светионик*, чији је наслов – као и увек код овог писца – вишезначан и симболичан, Ђукић се бави једном од темељних тема наше цивилизације, односом добра и зла, њихо-

вом вечитом борбом која пролази кроз разне облике и фазе, да би трајала док буде људског рода. Као у старозаветној мистерији, писац користи облике обредног обраћања сценских јунака Богу у чијој се власти налази свет. Сам свевишњи изолован је у кули на светионику и до њега само покаткад допиру звуци из спољашњег света. Време у Ђукићевом штиву не постоји, или боље рећи не постоји као процес који тече; у тако заустављеном времену које представља окосницу света осуђеног на апсурдно постојање, трајна борба Нечастивог, који поприма различите појавне облике, и самога ствараоца води се на више нивоа и она увлачи у себе – попут какве црне рупе – све који јој се нађу на путу.

Писац, дакле, успоставља космогонијски ред у чијим се оквирима налази и људска врста као податан облик лабораторијског заморчета на чијим се мукама испитују границе издржљивости човекове патње. Код Ђукића нема сентиментализма и болећивости према људском роду; уместо саосећања Ђукић нуди цинично поигравање с конвенцијама, уместо разумевања – саркастичан поглед на ерозију свих хуманих начела која су показала своју неефикасност. Налазимо се на крају цивилизације, вели Ђукић, и наша позиција је осећај потпуног незнања, црних слутњи и очајања. Победила је деструкција чију је стратегију осмишљавао Нечастиви, а свеопште расуло није обухватило само појавну, материјалну стварност, већ је захватило и онај духовни, метафизички свет који твори мисаони и емоционални квалитет људског постојања.

Код писца као што је Миодраг Ђукић, разуме се, осећај катастрофе није и

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

Миодраг Ђукић је драмом *Светионик* у извесном смислу употпунио свет идеја којима се бави, јер после списатељеве апокалиптичне визије остаје само свеопште поништење или самоукинуће човечанства. Ђукић је, може се сумирати дејство драме *Светионик*, на мисаоном путу који је трасирао Бекет. За разлику од Бекета, Ђукић ипак види малену могућност која остаје људима, препознаје прилику за искупљење и спасење, односно, не прихвата ентропију као коначан исход.

Миодраг Ђукић не престаје да нас изненађује, не само појавом нових драмских текстова, већ и избором жанрова и њиховим неочекиваним комбинацијама и укрштајима. У драми *Лабудово језеро* овај писац посеже за балетском уметношћу, проширујући и усложњавајући тако круг тема које истражује у драмама писаним у другом периоду стваралаштва. Код Ђукића драмска лица у *Лабудовом језеру* имају по неколико живота и судбина који су међусобно испреплетани и повезани, тако да се губе разлике између њиховог тзв. реалног живота и њихове уметности. Јунакиња драме Дуња у исти мах је и дактилографкиња и стано-

давка и примабалерина која игра Одилу и Одету, Давид је и кореограф и станар и свештеник верске секте, а и преостала двојица, Комшија и Месар, имају своје тричаве и своје уметничке животе. У овој Ђукићевој драми остварен је сплет околности који омогућава да драмска лица у исти мах живе у фикцији и реалности, односно, да су изједначени тривијалност и уметност. Која се цена мора платити да би се спасла душа наклоњена уметности? И да ли је плаћа само онај који се њоме, уметношћу, бави? Могло би се поставити још много питања која извиру из појединих теза које садржи Ђукићев драмски текст, чији жанр је најприближније могуће одредити као трагичну гротеску са елементима балета. Али, балет Чајковског није овде само у функцији илустрације прожимања уметничког исказа и живота, већ има и сложенију драматуршку улогу у мултипликацији одређених емоционалних садржаја хероине Дуње. Сасвим је извесно да је Миодраг Ђукић начинио необично, слојевито, значењима богато драмско штиво које своје садејство има у ослонцу на ремек-дело Петра Чајковског.

Драма Миодрага Ђукића *Чудан сѝриц* написана је као црнохуморна комедија с повременим гротескним деловима. Миодраг Ђукић шири простор истраживања патологије насиља, налазећи увек нови и другачији угао посматрања људских слабости и опачина које из њих производе.

У комаду *Чудан сѝриц* који се развија поступно, дијалогски конзистентно, писац нам лагано сервира потребне информације да бисмо, изграђујући слику о необичној породици, истовремено у тој слици препознавали мета-

фору друштва које није свесно својих потреба, могућности ни начина да их стекне. Чак ће једна личност изрећи – као неку врсту формуле – становиште које се налази у драми: “Не знате ни ко сте, ни шта сте, ни кога, ни шта очекујете од свога живота”. Али ако не знају те основне ствари, Ђукићеви јунаци манијакално, без устезања и размишљања, изражавају спремност да тлаче, малтретирају и, разуме се, убију свакога ко им се испречи на путу. Није уопште важно да ли је пут отворен, па чак ни да ли га уопште има. Носиоци таквог активитета су људи средњих година, брачни пар Влајко и жена му Флора, чиме се додатно подвлачи трагичност статуса њихове генерације, јер за другачије и боље не знају, а и оно што евентуално знају преузето је, барем у Влајковом случају, из опскурних туристичких бедекера. Али, овде Ђукић отвара и друго, важније питање: ако су потомци такви, за њихово понашање, одуство морала и бестијалност криви су преци који су им били родитељи и учитељи. А ту генерацију родитеља представљају браћа Аврам и Манки, од којих је први на прагу сенилности и потпуне некомпетенције, док је други или циркуски артиста или корисник психијатријске болнице.

У Ђукићевим комадима сценска стварност увек је сложена и далеко замршенија него што нам се исказује. Писац Миодраг Ђукић у комаду *Чудан сѝриц* користи читаочево искуство, да би у сценску радњу увео низове асоцијација, од којих је, нема сумње, подстицајна она која се позива на Шекспировог *Хамлета*, јер успостављен однос између Влајка, Аврама и Манкија на ироничан начин подсећа на тријадну

Хамлет-Хамлет отац-Клаудије, без намере да се нађу друге аналошке вредности. Ђукић, такође, зналачи користи образац потере толико пута виђен у холивудским филмовима, где увек у пару дејствују полицајци који некога прогоне; код Ђукића то су полицајци Сенка и Балуга, недотупавни али осииони и бахати, једнако као и њихови праузори који су, дакако, производ одређеног друштва, његових критеријума и померених вредности.

Најзад, у комаду *Чудан сџирец* налазимо и ону другу, дискретније саопштену идеју за коју се залаже писац. То је потреба да се “изиђе из огледала”, да се, у сопственом мишљењу, пре свега, ослободимо стереотипа и конвенција које нас спутавају да се вратимо изворним хуманистичким начелима.

Миодраг Ђукић драмом *Фараон и лав* продубљује подручје истраживања канцерогеног деловања аморалности у савременом друштву. Писац, по методу узорка, представља грађанску породицу у којој је дејство унутарњих сила међусобне мржње доведено до оне кризне тачке са које нема повратка у какву-такву нормалу, али и више од тога, са које нема никаквог повратка никуда. Са тог врха сукоба може се доспети само у потпуно и неопозиво расуло.

Писца Миодрага Ђукића занима дејство опозитних сила, њихово међусобно укрштање, сукобљавање и поништавање. Носиоци тих сукобљених становишта су отац породице Саша Хаци Жужул, његова супруга Олга и син Игор. Али, код Ђукића су у драмама увек односи далеко сложенији него што нам се учине у први мах; овога пута као драмски чиниоци појављују се и Ања, студенткиња вио-

лине и кућна помоћница, Данијела, заљубљена у Игорa и Видан, зидар. Они су у исти мах и драмска лица и катализатори свих процеса разоткривања узајамне мржње међу члановима породице Жужул.

Породични сукоб доведен је до усијања услед Игоровог одбијања да настави студије музике; није, међутим, Игор одустао од музике због тога што је не воли, већ зато што није у стању да свесно демонстрира своје латентно хомосексуално опредељење. Отац, разуме се, доживљава разочарање понашањем свога јединца од кога је очекивао да настави мачо традицију Жужула. Између оца и сина, као миритељ и мрзитељ стаје Олга, покушавајући да спасе своју пројекцију синовљеве будућности, односно илузију коју је неговала годинама. У свему томе има интерес Ања, подајући се Сашу и подводећи му Данијелу, његову студенткињу. У колоплету сексуалних и других декадентних интереса, зидар Видан појављује се као елементарна снага, као симбол једноставног живота који се заснива на тројству максиме: у се, на се и пода се.

Само се по себи разуме да је породица Жужул истовремено и симбол оне друштвене групе која је доживела свој узлет и пад; грађанско друштво које она оличава, вели Миодраг Ђукић, налази се у дегенеративној прогресији, лишено морала и сваког другог упоришта. Саша Жужул имао је барем заблуду да његов посао врхунског хирурга представља висок домет на друштвеној лествици вредности, његов син Игор, пак, нема чак ни заблуду – јер не поседује свест о себи будући да је урођен у повор сопствене сексуалности.

са нескривеном сугестијом уносног подвођења девојака макроима, или другачије речено, стриптиз који ће бити врхунац ноћне забаве, представљаће потонуће у мрак криминала, проституције и свеопштег губитка идентитета народа.

Миодраг Ђукић с огромном енергијом и несмањеним интелектуалним набојем у драми *Сомнабули* испитује феноменологију насиља које се појављује у модификованим или новим облицима. Насиље се у овој драми јавља као мултипликована матрица понашања која се, у свакој својој појави исказује као успостављени однос у микро и макро заједници. Микро-заједница представљена је трочланом породицом – родитељима и кћерком Аном, интелектуалцима који су доведени у зависан положај од стране макро-заједнице чији је представник Душан, изданак данашњих “сналажљивих” бизнисмена. Насиље које латентно прети распаду кохезије породице проистекло је из околности у којима је породица живела током последњих година. Овај облик насиља манифестује се понижењем и социјалном самоизолацијом које подносе Јосиф, Вера и Ана, као и непреболем због смрти Јосифовог и Вериног сина а Аниног брата Мише као добровољца у Хрватској. Ова врста трпљеног насиља, дакле, узајамно повезује у немаштини и патњи чланове Јосифове породице. Душан, међутим, у Јосифов дом доноси насиље спољног света које сам гради, развија и спроводи. Другачије речено, увреде, притисци, претње и малтретирање којима Душко подвргава Јосифа, Веру и Ану, само су – како нам доследно приказује Миодраг Ђукић – да-

нас уобичајени облик комуникације међу онима који имају моћ са онима који никакву моћ немају. Таква туробна слика садашњице сублимно је дефинисана у Верином монологу: “... зло семе је бачено у наше тле и сада све што ниче затровано је неминовношћу, страдањем и страхом од њега. Роптање, јаук и лелек проширили су се по целој Србији и као коров угушили сваку наду у будућност и веру у живот. Нема више нигде среће и опуштености, присутни су само напетост и грч којима цео народ проводи свој живот као у котлу у којем се кувају наше душе предодређене за муку, чемер и јад.” Одиста, Ђукић је са мало речи које изговара његова јунакиња, у целости насликао конфузно ментално стање у савременој Србији, пружајући читаоцу мало наде у сутрашњицу. Али, ма колико суморно звучале Верине слике пропасти народа, ипак се у Ђукићевој драми налази клица оптимизма, извесне наде која се јавља као упориште моралне обнове народа. То призивање наде налазимо у Верином позивању на грађанске вредности српског друштва, као и у схватању слободе као принципа служења вишем бићу – Богу. Ђукић нас подсећа да су милосрђе и пожртвовање две важне карактеристике православља, два морална упоришта која нас враћају правим вредностима.

Психоделични драмски есеј Вила мејаморфоза вишеслојно је драмско штиво; овога пута сценско збивање смештено је у клинику за лечење психијатријских болесника, али читалац се неће срести са пацијентима, нити ће имати прилику да успостави било какву могућност компарације између

“здравих” и “болесних”. Писац Миодраг Ђукић усредсређује читаочеву пажњу на вивисекцију односа који постоје између управника болнице Леонарда Милера и подређеног му особља; али, у драмским текстовима Миодрага Ђукића никада позиција драмских јунака није једнозначна или линеарна, нити релације изеђу њих једноставне и предвидиве. Ђукић, напротив, увек изграђује амбивалентне ситуације у којима се улоге насилника и жртве мењају из часа у час, тако да читалац бива списатељевом вољом и беспрекорном вештином и сам увучен у шизофрену ситуацију потраге за било каквом истином или извесношћу. Речено је већ да су односи између Леонарда и особља компликовани, а суштина тих односа проистиче из брачних, љубавних и прелубничких веза које постоје између четворо јунака драме. Код Миодрага Ђукића нема нежности у љубавним троуглима и четвороуглима, његови јунаци и јунакиње остварују хетеросексуалну али и хомосексуалну љубав (ако је то уопште љубав) и заплићу се у мрежу створену од патолошких страсти, потребе за доминацијом и самопрезиром. У таквом колоплету односа, писац сувереним мајсторством води драмску причу ка згушњавању догађаја, да би нам предочио како се механизам власти у малој клиници може препознати као метафора друштва забављеног безначајним и споредним стварима. И клиника и друштво, вели Миодраг Ђукић, нити имају самосвест о смислу свога постојања, нити пак имају жељу да до тога дођу.

Афористички писан дијалог, којим писац дозира количину цинизма и сентенциозности, даје овог драми Мио-

драга Ђукића додатни или боље рећи продужени ефекат; после читања драме *Вила метаморфоза* читалац остаје суочен са збиром недоумица и питања о особинама националног бића и његовог менталитета. А после тако усмереног промишљања, укус горчине и резигнације окружењем у коме живимо постају део искуства читаоца, не пружајући му прилику да се таквим осећањима супротстави.

У камерној драми *Мајстори* писац и даље продубљује и рашчлањује идеју којом се бави у својој списатељској лабораторији. Реч је о критици зла које се испољава преко свих облика насилништва. Миодраг Ђукић је одавно спознао да се појавни облици насилништва разликују, али да је њихов циљ увек исти – успостављање контроле над другим зарад остваривања неког интереса. У драми *Мајстори*, писац слика микрозаједницу која је оформљена ради преваре; љубавници Тара и Јанко (Јан) смислили су план да опљачкају времешног господина Богдана Терзића. По томе плану, Тара ће се без отпора “предати” Богдановом шарму, да би му, потом Јанка представила као свог брата... Како се види, Ђукић у овоме комаду саставља једноставну линију драмске приче која почива на стереотипима криминалистичког жанра. Али, Миодраг Ђукић користи матрицу трилера да би омогућио своје јунаку Богдану Терзићу да дефинише односе у свету, човека према другим људима и човека према Богу. Ако нам поједине Богданове реченице покатакад зазвуче као морална проповед, ако нам његове мисли заличе на дефиниције које су нам блиске или прихватљиве, ако смо спремни да разумемо

део Терзићевих максима и да се приклонимо његовом цинизму, писац Ђукић ће нас у томе науму спречити, подсећајући нас на аморалност свога јунака. Јер, Богдан Терзић је професионални убица, биће које је лишено скрупула и осећања. Терзићев обрачун с Таром и Јанком није изазван начелним питањима, већ је последица колико личне толико и породичне угрожености. На овај начин Ђукић, као писац с изразитим смислом за морално посредовање, жели да нас опомене, да нас упозори да је свет у коме живимо лишан духовне садржине, те да смо сви уплетени у ланац насиља коме нема краја. Ослањајући се, као и увек, на сочан и живописан језик, на реченичне слапове који живописно и течно излажу начин мишљења драмских јунака, Миодраг Ђукић у драми *Мајстори* користи и елементе психологије, стварајући од централне личности драме Богдана демонску фигуру идеолога насиља, судију и егзекутора. Насилници – криминалци мањег формата, Тара и Јанко – са својим програмом практичне користи од злочина, тек су наивна и недорасла злочиначка бића.

Тестаментарна драма Миодрага Ђукића *Кочијаш* носи ознаку жанра – комедија. Она представља сложену драмску грађевину, изузетно слојевиту и прожету сентенциозношћу заснованој на богатој лексичкој грађи у много већој мери него пређашње драме овог аутора.

Две су кључне личности ове комедије: Арсеније Мамут и кочијаш Харалампије. Арсеније симболизује принцип чврсте руке, тираније у којој постоји само један господар који по цену ропског рада свих којима је надређен

одржава своју моћну економску империју. За Арсенија живот нема тајни, живот је заснован на принципу “у се, на се и пода се”. Отимај и пљачкај, али када треба и ако треба лажи и понижавај се све док не испуниш циљ – док не опстанеш на власти. За Арсенија не постоје недоумице, он не признаје сумњу у било шта. Основа владања је поредак, а поредак је средство за остваривање циља.

Кочијаш Харалампије је супротност Арсенију, односно носилац сасвим супротног животног принципа. “Живот је сан”, вели Харалампије већ у првом сусрету са Арсенијем; позивајући се на становиште које Калдерон излаже својој знаменитој драми, писац Миодраг Ђукић у исти мах преузима и обавезу да ту тезу брани. Кочијаш Харалампије, дакле, представља образац оног другачијег схватања живота у коме прагматизам није основно мерило и разлог постојања. Између та два принципа, Арсенијевог и Харалампијевог, налази се поприште битке за наслеђе Арсенијевог имања, што ће рећи простор за испољавање личних али и колективних тежњи, заблуда, зависти и разних других неподопштина које проистичу из менталитета.

Оличење женског принципа, Арсенијева супруга Анђелија, представља у сваком случају жртву мушараца – свога мужа, неоствареног љубавника Харалампија, као и двојице синова Николе и Јована. Истовремено, она је и мамац за женидбу на који се одазивају разноврсни никоговићи, или другачије речено, катализатор за испитивање нивоа оданости идеју брака као основне људске заједнице. Писац Миодраг Ђукић иронијски парафразира ситуа-

цију из Шекспировог *Краља Лира* у којој самодржац тестира љубав кћерки према оцу. Анђелија, браком и животом лишена достојанства и претворена у објекат за задовољавање мушке пожуде, једина је у Ђукићевом штиву очувала људско достојанство и моралност без које нема ваљаног живота; али, аутор обогаћује њен лик још и тиме што јој уграђује осећај стида којим је брани од бруталности и сировости којом се диче сви други драмски јунаци.

На нивоу драмске приче Миодраг Ђукић води два паралелна заплета; у првом се прати Арсенијева жилава битка за живот коју води са Харалампијем, кочијашем који одвози “на онај свет”. У другом се одвија борба за Арсенијево богато наслеђе, при чему је конкурс за новог Анђелијиног мужа тек пратећи ток ове борбе.

Она основна идеја драме, зарад које је и написана, јесте телеолошко-метафизичка расправа о животу и смрти коју воде Арсеније и Харалампије. Њихов спор такође се води на више нивоа – предметном, апстрактном и националном – са различитим аргументима и неизвесним разрешењем, како то и иначе бива у диспутима ове врсте.

Треба рећи да се ова дијалогска расправа протеже дуж целе драме; њен развој увек је логички заснован и написан тако да омогућава наставак када се у игру уведе нова тема или подтема. Да би ток расправе био убедљив, да би се разлози опречних ставова могли правдати, Миодраг Ђукић као основно оруђе користи богату и сочну лексику смештену у изјавне реченице. По богатству језика, кори-

шћењу игара речи и контраста, писац Ђукић надоградио је лингвистичке стандарде у српској драматургији које је високо поставио Александар Поповић.

У драми *Кочијаш* срешћемо сублимисану сентенциозност какву нисмо налазили у пређашњим Ђукићевим драмским штивима. Прочишћене и лишене свега сувишног, усредсређене на мисао која је целовито исказана, лапидарне реченице које изговарају драмски јунаци постају крилатице, дефиниције које прихватимо и као део свог искуства и односа према најзначајнијим животним питањима. Реченице као што су “Смрт није мања обавеза од живота”, “Сама смрт не доноси излечење од болести и људске покварености”, или “И сам живот зависи од предрасуде о њему” – овде цитиране по методу узорка – илуструју с коликом је концизношћу Миодраг Ђукић промишљао живот.

Читалац барокне комедије *Кочијаш*, када прочита последњу реченицу текста, стећи ће неодржив утисак да је прочитао гротескни моралитет у коме је Миодраг Ђукић одбранио свој морални и списатељски тестамент. Читалац ће осетити горчину над судбином земље у “којој не умиру само живи људи него и мртви”, односно што живи у друштву у коме се “све распада и претвара у трулеж”.

Ако је у неколико драма писаних последњих година Миодраг Ђукић и налазио разлоге за извештајни оптимизам, у драми *Кочијаш* је дефинитивно одустао од њега. Последњи приказ завршава братоубиством и утонућем у мрак.