

ПРЕДГОВОР

Драмско дело Миладина Шеварлића присутно је у нашим позориштима и на медијима већ трећину столећа. Дrame *Пад Бастилје* и *У рукама оцабине* изведене су му на програму Радио-Београда 1968, односно 1969. године – да би, после извођења на радију драма *Одлазак Дамјана Радовановића* угледала светлости сцене 1974. у Црногорском народном позоришту у Подгорици (тадашњем Титограду). Отад Шеварлић учествује у градњи српскога позоришнога и медијскога репертоара делима за која налази инспирацију претежно у савременом животу наше урбане средине, да би се осамдесетих година прошлога столећа почео бавити драмском обрадом тема из српске прошлости. Може се прихватити ауторов покушај да групише, на основи стилских или жанровских особности, не занемарујући при том ни тематска одређења, свој драмски опус. Тако он у прву групу сврстава драме које се одликују комедиографским поступком, који досеже и до фарсе која није без сатиричких акцената. У том смислу драме *Ојштимисџи*, *Код злајног вола*, *Кум*, *Господин минисџар*, можда и још која, могле би се сврстати у први круг. У њима аутор указује на апсурдне појаве и ситуације у нашем савременом друштву. Другу чине текстови који се могу означити као драме из грађанског живота у чијим је основама приказ породичних раслојавања и сукоба, са радњом која се одиграва најчешће средином XX века. У ту групу могу се сврстати драме *Одлазак Дамјана Радовановића*, *Смрти њуковника Кузмановића*, *Небеска војска*, *Повраћак Вука Алимџића* и др. Најзад, трећу групу сачињавају драме: *Пројаси царсџива срџскога*, *Косово* и *Змај од Србије*, које сам Шеварлић назива ироничним

параболама. Овом кругу треба прикључити и драму *Карађорђе*, без обзира што је она лишена ироничнога третмана, те се управо због тога може означити као покушај метафоричког сагледавања лика вође Првог устанка. Такође, ту спада и драма *Вуци и овце или Србија на Истџоку*, у којој се приказује однос кнеза Милоша и Вука Караџића.

Темељно књижевно и драматуршки образован – Миладин Шеварлић био је студент угледних професора светске књижевности какви су Рашко Димитријевић или Војислав Ђурић, док је драматуршка знања стекао у мајсторској радионици Јосипа Кулунџића, изузетног, у нас непревазиђеног драмскога техничара, да би се, релативно рано, у својој двадесет и петој години, стваралачки определио за драму. “А ви знате да ко запише душу њој, не ослободи се њених чара ни до смрти” – записао је ту велику истину Иво Војновић,¹ који је са својих двадесет и шест година упливао у драматуршке воде. И зато се није чудити Шеварлићевој упорности као драматичара: и данас, у напону снаге, он не одустаје од писања за театар и за медије, демонстрирајући несумњиву стваралачку зрелост.

Потпуно у духу времена, онако како је ту синтагму тумачио знаменити Едгар Морен, Шеварлић свој стваралачки замах не усмерава само на позориште него непрестано има у виду и друге савремене медије, особито телевизију. Зато пише сценарија за телевизијске игране филмове, док у драмама намењеним позоришној сцени примењује поступак близак филмској и телевизијској драматургији, тако да се та дела без већих интервенција могу реализовати на великом, односно на малом екрану. При том ваља нагласити да због таквог поступка његова драмска дела нису ништа мање погодна за извођење на позоришној сцени. Напротив: такав поступак као да их чини ефектнијим, а додали бисмо и – савременијим!

Али, без околишења треба указати и на још једну, чини се пресудну особеност драмског стваралаштва Миладина Шеварлића. Он савршено влада драмском техником, како када је реч о једин-

1 Иво Војновић, *Сабрана дјела II*, Београд, 1940, 10.

ственом вођењу основне радње, тако и када се ради о стварању заплета и њихових разрешења, у чему је изузетно вешт. Унутар пажљиво компоноване радње, готово увек успева јасно, чак и веома рељефно да профилише сукобљене главне јунаке и да расветли, потпуно убедљиво, мотивацију њихових поступака и свеукупног понашања све до коначних исхода. То посебно долази до израза у његовим драмама из савременога живота.

С друге стране, у драмама са историјском тематиком, захваљујући познавању драмске технике ефектно успоставља однос најчешће заснован на ироничном поигравању према теми и у оквиру таквог стилског опредељења гради одређене ситуације, пројицирајући држање, понашање и међусобне односе главних ликова. Зато већина његових драма представља захвално театарско штиво, које редитељској имагинацији пружа обиље могућности за различите интерпретације. Уопште узев, Шеварлић је за протеклих тридесетак година успео да изгради властити театар, који, без обзира на тематску па и стилску разноликост, представља особену целину и значајну појаву у српској драматургији последње три деценије XX века.

1.

Циклусом драма за које се инспирисао српском историјом, како оних сврстаних у *Српску трилогију* (*Пројасић царсџива српскога, Косово* и *Змај од Србије*), тако и својим драмским виђењем худе судбине вође Првога српскога устанка – драмом *Карађорђе*, која је стилски диспаратна у односу на дела сабрана у претходно насталој трилогији, Шеварлић се прикључује дугом низу драматичара који обрађују нашу историјску прошлост, низу који још у XVIII веку започиње Емануел Козачински *Трагикомедијом о смрти цара Уроша V*, а продужује, прерађујући и усавршавајући то дело, Јован Рајић, да би млади Стефан Стефановић тај мотив обојио импулсивним осећањима трагике. Тај низ потом ће продужити више писаца, све до Милутина Бојића, који су, углавном, српску историјску прошлост идеализовали у жељи да постигну ефекте буђења националних идеала и распламсавања патриотизма. Карактеристично је да се Шеварлић прихвата тог често обрађиваног мотива и да при том успоставља један дистанцирани и иронични однос

према историјском предању, дакле, потпуно се одрекавши сваке идеализације или пак тежње ка верној реконструкцији историјских догађаја. Изабравши такав однос према историјској тематици Шеварлић као да се надовезује на Нушићев приступ и начин драмске обраде догађаја из националне историје. Наиме, Нушић се у трагедији *Наход* позабавио, како је сам рекао, патњама и душевним страдањима човека под историјском одором². Тако исто поступа и Шеварлић у *Српској ћирилоџији*, чији се први део, *Пројаси царсџива српскоџа*, временски, ситуацијски, па и по главним јунацима подудара са Нушићевом трагедијом. Али, за разлику од Нушића, који има очигледне претензије да гради велику шекспировску историјску слику догађања на Душановом двору, Шеварлић историјску прошлост поима и третира доследно на фарсичан начин, који ће са истим рафинманом применити и у осталим деловима своје драмске *Српске ћирилоџије*.

Није потребно посебно указивати како је фарсичан приступ српској историјској прошлости смелост, али, додајмо и то, када се такав поступак спроведе децентно и инвентивно онда добија пун смисао и оправдање. А такав је случај са *Српском ћирилоџијом* Миладина Шеварлића. Заснована првенствено на чињеницама преузетим из народне традиције, претежно из старих народних епских песама, али и на основу темељног проучавања података из више историјских студија, *Српска ћирилоџија* је драмско виђење пада српске средњовековне државе, који почиње још у време њеног највећег просперитета, још за време Душанове владе.

Свима који су навикли на романтичарски, углавном идеализаторски приступ српској историјској прошлости, приступ утемељен на епској традицији без поговора преузетој из народног предања, приступ који су практиковали српски драматичари углавном током XIX а делимично и у XX веку, може Шеварлићев поступак сметати и изгледати необично па и непримерено. Међутим, како Шеварлић спроводи, као што смо већ истакли, фарсични поступак доследно и, додали бисмо, драматуршки ефектно, јер упоришта за такав однос изналази колико у самој народној традицији, толико и

2 Бранислав Ђ. Нушић, *Писмо кћери* (Београд, 1. марта 1924), објављено у књизи Симише Пауновића *Писци изблиза*, Београд, 1958, стр. 148–149.

у појединим историјским сазнањима, његова драмска *Српска ѝприлођија*, нарочито први њен део, *Пројасиј царсѝва српскођа*, има пуно обележје драмске визије прошлости прожете тежњом да се изнађу и гледаоцу саопште неке истине, макар и горке, о особестима наше нације присутне доброно и данас.

Радња *Пројасиј царсѝва српскођа* збива се, баш као и у Нушићевом *Находу*, у Душаново доба, чак су и актери, добрим делом идентични. Док се Нушић бави интимном драмом Душановом, која избија изненадно у тренутку када обавља важан државотворни посао – при стварању чувенога Закона, Шеварлић за средишњу тему свог драмског разматрања узима оно што је најважније за питање опстанка престола: однос између цара и наследника, Уроша “нејакога”. Приказује сплет различитих тежњи, интереса и интрига неминовно присутних на двору. Насупрот том односу између преамбициознога цара и невољног и владању невичнога, савременим језиком речено декадентнога Уроша, у фарси је спретно, рекли бисмо симетрично, постављен однос између амбициозног и власти жељног жупана прилепскога Вукашина Мрњавчевића и његовог сина Марка, иначе склоног овоземаљским уживањима. Ту су деспоти и великаши српски са Душановим полубратом Симеоном Палеологом на челу, кесар Воихна и велики логотет Прибац Хребљановић са сином Лазаром, ту су лекар, летописац и остали дворјани...

Искористивши и до данас неразјашњене појединости око Душанове смрти, Шеварлић гради драму *Пројасиј царсѝва српскођа* као визију догађаја на обезглављеном двору, када долази до израза апсолутно нејединство српских велможа. У таквој ситуацији Вукашин Мрњавчевић домоћи ће се савладарскога положаја и ограничити Уроша на владарском трону. Све то изгледа уверљиво и драматуршки добро функционише, издижући се до алегорије која има универзално па и свевременско значење. И добија сазвучје са нашим временом.

Други део Шеварлићеве *Српске ѝприлођије*, драма *Косово* (првобитни назив *Бој на Косову*) поприлично се разликује од осталих драмских дела посвећених знаменитом историјском догађају из 1389. године, како оних из пера Јована Стерије Поповића (*Бој на Косову или Милош Обилић*) и Јована Суботића (истога назива), тако и остварења Симе Милутиновића–Сарајлије (*Милош Оби-*

лић), Матије Бана (*Цар Лазар*), како се зову још и драме Исидора Николића и Милоша Цветића, све до нових драмских виђења, укључујући и драму *Бој на Косову* Љубомира Симовића.

Избегавши традиционално приказивање збивања уочи самога боја, Шеварлић, сагласно историјским чињеницама, вешто приказује скуп угледне средњовековне господе, почев од босанскога краља Твртка и прилепскога Марка, преко Константина Драгаша и господара Зете Ђурђа Страцимировића, па до Андрије Гропе, господара Охрида и арбанашке земље и Вука Бранковића, господара Косова. Сви они, још приликом дворског најављивања, своје титуле допуњују наглашавајући како су, наредо са својим завичајним областима, још и господари или краљеви Срба и Србије! Потом ће се они, пред кнезом Лазарем, посађати, отимајући се о царство, и то уочи за национални опстанак пресудне битке.

Пошто је указао на српску неслогу, Шеварлић у драми наглашава унутрашњу драму Лазареву: кнез је свестан све озбиљности ситуације и енергично води своју акцију не би ли ипак постигао какву–такву монолитност власти. Зато настоји да обавештава народ како је све у најбољем реду, а на примеру Витомировом, кога је огласио за издајника жели да ојача кнежевски ауторитет, али и да нагласи потребу жртвовања за нацију. Треба нагласити да је Витомир, иначе пореклом уз Параћина, проглашен за победника у бици на Дубравници, што је претходила косовском боју. Када се томе он јавно успротивио, јер је тај сукоб, без обзира што су се Турци повукли са бојишта, због великих српских жртава сматрао изгубљеним, проглашен је за издајника, оптужен је да се потурчио и по кнежевој наредби зато је стављен на муке. Та личност у драми је представљена и као велика љубав Оливере, Лазареве кћери, што читавом заплету даје још једну занимљиву нит, којој треба придодати и епизоде када се појављује и млади Стефан, који се често, као и Урош у првом делу ове трилогије, игра лоптом, што представља јасну симболичну назнаку. Занимљиво је да писац у драми не приказује “случај” Милоша Обилића. И Обилић, баш као и Бошко Југовић и Иван Косанчић имају одређене драматуршке функције у складу са приказом спровођења идеја и намера, односно свеукупне политике кнеза Лазара.

Ипак, трагична разрешница драме у знаку је чињеница преузетих из народне традиције; у њој аутор непосредно наводи стихове из народних песама косовског циклуса. Рекло би се са брехтовским епским замахом и недвосмислено у њој је наглашена трагичност збивања, као и неизвесност будућности. Написана у време обележавања шестогодишњице косовске битке, ова драма и није могла имати другачији завршетак. У оквиру наглашено театризованог поступка, док Милица припрема Оливеру за Бајазитов харем, саобразно народној песми, Лазар, носећи своју главу, одлази у “царство небеско”. Тако на стилски контрастан начин изведен завршетак дела ствара упечатљиву драмску слику, која се, ипак, уздиже до трагичне апотеозе.

Ако је почетак низлазне развојне линије српске државе са видним ироничним акцентима приказао у драми *Пројасиј царстѿва срѿскога*, онда је у трећем делу *Срѿске шѿилоѿије*, у драми *Змај од Србије* оцртао припрему краја немањихке Србије пред моћном најездом Турака. Инспиришући се мотивом народне песме *Царица Милица и змај од Јасѿрејѿца*, Шеварлић у драми гради специфичну ситуацију: Лазар, у жељи да најзад добије мушкога наследника, допушта Миlici да води љубав са змајем! Тако је рођен деспот Стефан Лазаревић, кога Шеварлић у драми приказује као владара вазалне Србије, свесног подређенога положаја у којем се налази. Али, управо Стефана, и то у таквом, ни мало завидном положају, писац користи да се разрачуна са митом о Косову и традиционално увреженим схватањима о кривцу за косовски пораз, односно о издаји Вука Бранковића. У том настојању и успева, спретно спроводећи поступак “представе у представи”, коју припремају Константин Филозоф, у својству писца, и тешко болестан деспот Стефан, који режира глумцима приказ косовскога боја и догађаја што су уследили, у жељи да потомству остане права истина, уметничко предање достојно јуначкога збитија. У посао глумаца безобзирно се меша протосинђел Макарије, желећи да представу лиши паганских и других црквѿ неприхватљѿвих елемената. Деспот Стефан ће преминути те неће завршити постављање своје “представе”. Тај посао продужиће нови деспот Србије, Ђурађ Бранковић, који ће се, као “редитељ” помирити са прокламованом “истином” према којој је његов отац, Вук, издајник... Јер, већ поставдено уверење, заправо мит, ваља одржати зарад баљег просперитета у будућности земље.

Сагледана у целини, Шеварлићева *Српска трилогија* савремени је драмски поглед у историју. Драматуршки вешт, али и обавештен о бројним (не)историјским чињеницама везаним за косовске догађаје, Шеварлић, потпуно у духу свога времена, труди се да сагледа прошлост, али и савременост у исти мах. Јер, он у догађањима пре шест векова види корене, ако не и узроке многих данашњих појава и недоумица. Али, и нешто више од тога. Он жели да нам открије наше склоности према митским уопштавањима и приписивањима, нашу приврженост традицији, без обзира што она није увек у складу са историјским чињеницама. Чини се да је у томе и успео, без обзира што има свакако и оних који ће сматрати да читав овај драматуршки подухват није увек и довољно деликатан.

Не треба мимоићи и то да Шеварлић није једини наш савремени драмски писац који се бави преиспитивањем српске прошлости, која је често задобила митске видове. Миодраг Илић, на пример, у драми *Пуч*, слободније се бави збивањима у средњовековној Србији, а у драми *Леџенда о земљи Лазаревој* приказује догађаје пре, током и после боја на Косову, док га у драми *Ајис* занимају тумачења дешавања са почетка XX века у светлости нових историјских сазнања. И Синиша Ковачевић прилично се заинтересовао за ликове из српске историје. Ако имамо у виду најкарактеристичније његове драме историјске тематике, нарочито *Светиоџа Саву* и *Краљевића Марка*, као и још неколика дела других аутора, онда можемо истаћи да је Шеварлић у знатно мањој мери беспштедан у обрачуну са митским приказом прошлости. Не занима се он за наличје онога што уобичајено зовемо историјом тек пуког изругивања традиционалним интерпретацијама њеним ради; не упућује подсмех нашем поимању прошлости подсмеха ради. Он успоставља у *Српској трилогији* један изразито савремени третман свега што се некад догађало и, истовремено, обрачунава се са глорификацијама ликова и догађаја из наше историје и њиховим улепшавањима сваке врсте. То не чини без знања и без умења. При том се несумњиво ослања и на искуства савремене светске драмске књижевности, тачније на поједина дела писаца као што су Жан Жироду (Jean Giraudoux), Жан Ануј (Jean Anouilh) и Фридрих Диренмат (Friedrich Durenmatt) који су изградили један слободнији однос према античким ликовима и ситуацијама, у жељи да алого-

ричним приказима тема из прошлости делују на савременике у смислу промене општих односа у свету и стварања једне хуманије цивилизације. Наоружан искуствима Брехтовог (Brecht) епскога театра, Шеварлић, саобразно сензибилитету савременога гледаоца, демитологизује српску средњовековну историју још од 1981. године, када је у ваљевском аматерском позоришту “Абрашевић” изведена драма *Пројасић царсџива срџскоџа*. У време буђења српског национализма, до којег је дошло политичким манипулацијама оних који су тај национализам дотад забрањивали, Шеварлић је имао и воље и смелости да косовске догађаје приказује анти-традиционалистички, па је други део *Срџске љрилоџије*, драма *Косово* изведена у Београдском драмском позоришту 1988, поводом обележавања шестогодишњице тога догађаја (ваљда је због тога у њој најмање фарсичних елемената), док је трећи део, драма *Змај од Србије*, приказана 1994. г. на сцени Народног позоришта у Нишу, аутору донела награду на Стеријиним позорју. Али, и то ваља нагласити, та дела нису имала шире одјек у нашем театру, односно нису их приказивала и друга позоришта, осим *Пројасић царсџива срџскоџа*, која је, поред Атељеа 212 (1983) изведена још у четири или пет српских театара. Није потребно нагласити да драмска евокација догађаја из прошлости, која је у опреци са народном традицијом, као и са досад општеприхваћених тумачења историје, тешко може освојити масу и биће потребно још времена да до тога дође. Како смо на почетку процеса националног отрежњења и ослобађања склони смо претпоставци да време ради за Шеварлићеву “игру псеудоисторијских маски”, како је у нашој театрологији већ назван први део *Срџске љрилоџије*.

* * *

Више од четрдесет аутора, наших и страних, инспирисало се пре Шеварлића за драмско представљање Карађорђевог животнога подвига, али и удеса. Савршено је јасно како је и зашто међу српским историјским великанима лик Карађорђевог веома инспиративан, тако да се заиста може говорити о вођи Првога српскога устанка као метафори узвишеног слободарског подвижништва. Шеварлић је у драмској обради тог изузетно значајнога лика српске историје заинтересован за укупан сплет догађаја, који прика-

зује без ироничног дистанцирања, свестан да су историјске ситуације биле не само довољно трагичне саме по себи, већ и пресудне за нашу савремену егзистенцију тако да ни мало нису погодне за било какве стилизације.

Драму о вођи Првог устанка Шеварлић, саобразно историјским збивањима, гради контрастирајући ликове двојице протагониста: Карађорђа и кнеза Милоша, двеју личности које се издижу до сасвим одређених метафора новије српске историје. То су, истовремено два приступа устаничкој борби и политици уопште, који прате Србију и до наших дана, који су мање или више непрестано присутни у нашој егзистенцији. Зато је Шеварлићева драма *Карађорђе* колико историјска, толико и савремена. Ако додамо да је супротстављање Карађорђа и Милоша у овој делу приказано у оквиру једног ванредно сугестивнога и веома нијансованог драматуршкога поступка, у којем се не изневеравају историјске чињенице, већ се на ономе што је из њих одабрано граде упечатљиви драмски призори, који се динамично смењују у темпу присталом телевизијској драматургији, да би, на крају, довели до трагичног крешенда и епилога у којем тријумфује кнез Милош. Карактеристичан је за ову драму управо епилог у већини драма о Карађорђу, нарочито савременим, писци се задовољавају приказом убиства вождовог, у овој драми епилог приказује како Милошу Вујица Вулићевић и Никола Новаковић предају Карађорђеву главу и његове ствари, управо у тренутку када Амица јавља како се окупила турска коњица да заједно са Милошевим устаницима пођу на вождове људе.

Израђена на акционом супротстављању двојице протагониста, Карађорђа и Милоша, драма *Карађорђе* Миладина Шеварлића не почива само на том сукобу: доноси она ширу слику историјских збивања у Србији почетком XIX века, која су у преплету интереса онашњих великих сила, поглавито Аустрије, Русије и Турске, мада не треба занемарити и друге – Француску, Енглеску и Немачку. У том општем европском метежу српско питање, односно настојање Срба да дођу до властите слободне државе само је једно у оптицају, и то не велико, али, у тренуцима (не)споразумевања великих итекако битно. То увиђа Карађорђе у драми и зато је тај лик саткан уз непрестано навођење призора из прошлости, у виду визија које

нису ништа друго до присећања на поједине преломне тренутке. Али, тај лик загладан је и у будућност, због неизмерне жеље за слободом и зато је непрестано у акцији и настојањима да се врати у домовину, где ће га дочекати смрт, у Милошевој режији.

Говорећи о својим драмама из новије српске историје, о делима као што су *Карађорђе* и *Вуци и овце или Србија на Источу*, Шеварлић истиче како се у њима “српска историјска судбина и њени протагонисти третирају знатно реалистичкијим поступком, са више документарне грађе и психолошког нијансирања карактера”.³

Лик Карађорђевог дат је у драми доследно у смислу наглашавања његовог слободарства, али и виспреног у сагледавању утицаја великих сила на унутрашња кретања у Србији, иначе веома специфично нагло измењена у устаничким приликама:

“... Ратари, бакали, марвени трговци преко ноћ посташе кнезови и војводе. Почеше своје сељане и браћу терати да кулуче, као и хахије што су чиниле, и власт између себе да деле. Свак се у кнежини својој ушанчио. Оне са Мораве ни бриге шта се на Дрини збива. Његова кнежина, његова прђија; свак себи од четири села државу гради...”

(...)

“Док сам ја господар био, нисам дао да Србију насилници развлаче. Ал они су са Русима шуровали; Руси су Миленка и Петра против мене соколили. И Милош је ту своје прсте имао... А када сам Југовића кнезу Прозоровскоме у Букурешт слао, он је рекао да ми о некаквој независности ни сањати не смемо. Велика и слободна Србија на Балкану, никоме, изгледа, није по вољи”.⁴

Навели смо ове Карађорђевог речи у разговору са капетаном Јоргаћем, припадником грчке “Хетерије”, да бисмо указали како Шеварлић у драми успоставља кореспонденцију са савременошћу Србије. Он једноставно, без неког посебнога ангажмана и тенденциозности, омогућује да гледалац из природног тока драмског догађања и сплета игре различитих интереса сила и покрета изван

3 Милош Јевтић, *Портрети драмског јисца. Књижевник Миладин Шеварлић, ѓосић Друџоѓ прѓѓрама Радио–Беоѓрада*. “Театрон”, 2000, бр. 113, стр. 104.

4 М. Шеварлић, *Карађорђе*. – Ниш, 1995, стр. 51.

Србије, који се непосредно рефлектују на судбину нашег народа, неминовно асоцира на савремена збивања.

У томе је и посебна драж ове драме. Уопште, Карађорђевићев лик у драми дат је комплексно – прожимањем сећањима на минуле догађаје приказаним у имагинарним визијама најчешће у симултаним сценама и такав поступак, у основи ефектан и драматуршки врло мотивисан, може изазвати асоцијације на драму *Вожд* Ивана Студена. Но, за разлику од тога аутора, Шеварлић гради своју драму и као широку слику збивања у Србији у време између два устанка: поред антагонистичкога односа Карађорђа и Милоша, појављују се разне личности, како наше, тако и стране, износећи опречне ставове. То је покушај да се сагледа сва комплексност тешких и пресудних збивања током устаничких дана, односно током Српске револуције на почетку XIX века. Управо такав драматуршки поступак и чини да се Шеварлићева драма о Карађорђу знатно разликује не само од Студенове, већ и од оних што су потом настале – драме *Црни Ђорђије* Мила Кордића и *Вожд Карађорђе и кнез Милош* Жарка Команина.

Други протагонист драме, без обзира што се појављује само у прологу и епилогу, је кнез Милош Обреновић. У једном замаху и доследно приказан је у драми као осيون, али и лукав владар. Већ у прологу, дакле у експозицији драме, наговештен је проблем: Милош разговора са Милосавом Лаповцем, који га моли да побије све писмене људе у Србији, да не би ред и законе кварили, смутњу и превратничке мисли проповедали у народу; тај разговор се прекида да би кнез примио Вујицу Вулићевића по повратку из Хотина, из Бесарабије и од њега чуо шта смера Карађорђе... А у епилогу Милош од Николе Новаковића, убице Карађорђевог, прима вождову главу и његове ствари чији попис чита писар, који на крају саопштава да је ту и једна устаничка застава, коју ће Новаковић са још једним момком извадити и раширити. При том “сви остану уочени на својим местима” док се на сцени све не замрачи. Тако се симболично завршава ова драма: не Милошевом предајом Карађорђеове главе београдском паши, већ визуелним наговештајем да власт остаје у рукама вође Другога устанка, а тако и судбина српскога народа.

Сви остали призори, има их укупно једанаест, представљају помно израђену реконструкцију устаничких окршаја и Карађорђевих победа и пораза, његове преданости борби за слободу, преданости која се развила до опчињености. Али, и у силној жељи да Србији избори слободу, Карађорђе, каткад, успева да реално сагледа ситуацију, али ће ипак победити погрешна процена и он ће се вратити у земљу и пасти у Милошеву замку. По лепо вођеној драмској причи, која гледаоца (и читаоца) упознаје са карактеристичним Вождовим поступцима (ликвидација кнеза Теодосија, вешање рођенога брата, Маринка, разговори са Јоргаћем, Прозоровским и Ивелићем, подршка и бодрење Југовићево) издваја се Шеварлићева драма од већине осталих што су посвећене Карађорђу, кога овде сагледавамо у специфичној пројекцији, која нам предочава и читав низ трагичних околности диктираних не само турском инвазијом, него и интересима великих сила, које се, пре свега, одражавају на понашање Русије. Сплет догађаја у избеглиштву дат је синкопираним поступком са призорима ратовања, када долази до израза Карађорђева неустрашивост, али и немирење са поразом, иако је непријатељ био знатно моћнији. Управо то немирење са поразом као пркос изазовима судбине главно су обележје Карађорђевог лика у овој драми због којег можемо закључити како је аутору, уз ослањање на историјске чињенице, пошло за руком да проникне у Вождову психологију. Захваљујући томе, лик Карађорђев добија пуно драмско значење и издиже се до знамења читаве слободарске борбе српскога народа, што и чини да се Шеварлићев драмски приказ те легендарне личности не издваја романтичарском апологијом, већ реалистичким приказом живота и смрти херојскога заточника устаничке борбе за слободу и право на живот у хуманим условима једног европскога народа.

2.

Миладина Шеварлића занима да драмски обрађује и новију епоху наше историје, тачније догађаје у раздобљу после Другога светскога рата. Управо у диптиху који чине драме *Небеска војска* и *Повраћак Вука Алимџића* могу се, можда најбоље, сагледати особености његовог тумачења догађаја из наше ближе прошлости. У тим драмама он обрађује збивања током година након Другога

светскога рата, али је, истовремено, загладан и у даљу прошлост. То му омогућује његова жеља да приказује распад српског грађанског друштва, односно виших редова његовог средњег слоја на примеру судбина старе и богате породице, чије су главе власници познате увозно–извозне фирме “Алимпих & Син”. Приказ почиње догађајима у Београду 1944. г., када црвеноармејци и партизани улазе у југословенску метрополу, проходе Сењаком, где је смештена вила коју је саградио главешина породице, стари трговац, Михаило Алимпих, да би се окончао збивањима и гибањима 1968. године, у којима је један од актера припадник најмлађе генерације, његов праунук, студент Борис. Драма *Небеска војска* доноси широк спектар, заправо читаву једну галерију ликова, како тачно опажа Александар Ђаја:

“Сви су ту: од најстаријег Михаила, рефлексије бивше српске буржоазије; његовог сина Петра, бившег министра у Недићевој влади (доцније, разуме се, проглашеног за колаборационисту); његовог, опет, сина Мише, младог револуционара и салонског комунисте; служавке Верославе, општег места невидљивог а свеприсутног доброг духа породице; Пера Скока, ’оригинал–револуционара’, официра ОЗНЕ, а затим гастарбајтера у Немачкој, човека из народа универзалне сналажљивости; Мишиног ратног друга Данила, интелектуалца од идеје и идеала; Бориса Павловича Черног, тенкисте Црвене армије, даха и дуга жмајке Русије’; Трубецкоја, Мишиног приватног професора из француског, емигранта и, дабоме, бившег официра царске војске; најзад – Стеве Жигона, главом и брадом, који, опкољен студентима у амфитеатру Капетан–Мишиног здања, те чувене, 68–е, говори свог Робеспјера!”⁵

Заиста, обухватио је Шеварлић више генерација једне грађанске породице и конфронтирао их премадошљацима–уљезима, називаним ослободиоцима, који то никад не би били да нису у град ушли уз трупе Црвене армије и који, без обзира на рустично порекло, настоје да се инсталишу у буржоаским вилама на Дедињу, у овом случају – бар на Сењаку: Перо–Скоко–Ђуро жели да се, макар и после неких четврт столећа, домогне Алимпихеве куће,

5 Александар Ђаја, *Ка аиџиуџиџиџи*. Поговор књ. 12. едиције “Савремена српска драма“, Београд, 2001, стр. 252.

коју жели поштено да купи новцем стеченим на раду у Немачкој, што и саопштава Миши Алимпићу:

“МИША: Ти хоћеш да купиш ову кућу?

СКОКО: Хоћу, Мишо! Још од првог дана ме је занијела. Онога часа када сам у њу крочио, рекао сам Боже, прелијепога ли дома, када би ово било моје... Касније, кад су ме расходовали, одвећ си ти душсван према народним непријатељима, рекли су, касније, у Њемачкој, опет ми се у душу увукла...”⁶

То је и нека врста епилога свих збивања која су прохујала у четвртвековном протоку времена између 1944. и 1968. године, када је Миша, унук трговца Алимпића, иначе револуционар и официр Народно–ослободилачке војске, “успео” да постане *нишиџа*, којем је угодније да живи у станчићу на Новом Београду. Смена је обављена: у кућу ће ући Скоко, док Мишин син, Борис, “шездесет-осмаш” не опрашта оцу, негдањем револуционару, што је одустао од револуције, што је био и остао само грађанин!

У драми *Повраџак Вука Алимпића*, чија се радња догађа 1991. године, присутно је само једно крило породице Алимпић: поред личности из наслова, Вука, иначе емигранта сумњиве прошлости па францускога бизнисмена, и његове супруге, Францускиње, Соње Перије–Алимпић, ту је његова сестра, Мара Алимпић, удата за високог политичкога и привреднога функционера у пензији и народнога посланика Ивана Србиновића и њихов брат, Михаило–Миша Алимпић, познат нам из претходне драме, *Небеска војска*, првога дела диптиха. Повратак емигранта Вука повод је да се породица, или бар њен један део, окупи и прилика да се сагледају последице њеног раскола и распада. Писац се, како видимо, не задовољава само описом распада једне буржоаске породице, већ жели да испитује шта је томе претходило и да, евентуално, сагледа узроке тог коначнога исхода, У испитивању узрока залази у даљу прошлост, у другу половину XVIII века, а потом у време Карађорђево и Првога устанка... Причу о двоструком злочину предака и уклетој породици Алимпића саопштиће у драми *Повраџак Вука*

6 М. Шеварлић, *Небеска војска*. – “Савремена српска драма”, књ. 12, Београд, 2001, стр. 112.

Алимпиића Миша Алимпић и његово излагање, треба да разјасни корене њиховог расула и пропадања– Тај Шеварлићев покушај, после искуства са историјским драмама, нарочито са драмом *Карађорђе*, изгледа нам посве логичан и зато прихватљив. Дабоме, да се може закључити како је у таквом драмском приказу присутан и утицај Мирослава Крлеже и његове драмске конструкције Глембајевих, но то никако не умањује вредност Шеварлићевог покушаја да успостави генеалогiju једне србијанске породице, која је своје врхунце, што нам такође изгледа логично, имала у раздобљу између два светска рата. Уопште, вредан је пажње напор нашег писца да уочава постојање континуитета у српској ратовима прекиданој прошлости.

Шеварлић са много вештине приказује делимично сналажење Алимпићевих у условима када им носиоци новог поретка упадају у дом (Марина удаја за Ивана Србиновића), али и пораз у новонасталим друштвеним условима (Мишин политички удес 1948. г.), као и бег у иностранство (Вукова емиграција и његови сумњиви послови). Алимпићевима супротставља њиховог станара, Марка Мучибабића–Гвозденога, седамдесетпетогодишњег партизанскога генерала и члана Нове комунистичке партије, који ће на крају саопштити праву истину даје Мариног, Мишиног и Вуковог оца, убио нико други до Иван Србиновић, што ће непосредно изазвати његову смрт. Такође, Мучибабић (добро одабрано презиме!) сасуће Вуку у лице да је, као плаћеник УДБЕ, убијао усташку емиграцију у Паризу. за рачун режима у земљи. Символ протока времена, заправо сведок свих догађања је Алипићева служавка, остарела Верослава. Све њих, као и супругу Мучибабићеву, Словенку Магду, те супругу Вукову, Францускињу Соњу Перије, Шеварлић уводи у свој добро изведени драмски контрапункт. Уопште, он је мајстор драматургије одлазака (*Одлазак Дамјана Радовановића*), а рекли бисмо још и више – драматургије повратака. Попут Ботоа Штрауса (Botho Strauss), који полифоно компоује своју *Трилогију йоновној виђења*, Шеварлић се задржава у породичном оквиру, не би ли испричао уверљиву сагу о Алимпићевима и тако приказао један србијански континуитет дуг два и по века. И кратак епилог означава да је суочавање са истином опет довело до одласка Вука Алимпића и да се фирма “Алимпић & Син” неће обновити...

У драми *Црни Пејтар*, која се догађа у Београду, на измаку XX века, у трећој Југославији, у време “ни рата ни мира” гледалац се суочава са општим друштвеним расулом и распадом. Распадају се основне ћелије друштва – породице, влада опште расуло, нестају сви обзири и мерила, губи се сваки морал. Има права Александар Ђаја када пише:

“И, заиста, све је ту препознатљиво: прича, заплет, расплет... Ликови који су ушетали у Шеварлићеву драму директно “са улице”, уносећи у њу боју, мирис и укус једног народа, који, по ко зна који пут у својој историји, на развалинама једне своје претходне, опет зида, уз огромне напоре, своју нову, потоњу државу. Увек с истим осећајем да је све оно што га је задесило, морало да га задеси – као и да ће га све оно што га у будућности чека, и овако и онако, засигурно сачекати!”⁷

У породици “меланхоличнога грађанина”, хирурга Александра Теодоровића катастрофа деведесетих година у нашој земљи имала је низ последица– Александар је изгубио посао, ћерка, Вања, спрема се са мужем, Леом Амаром, да се исели у Канаду, а син, Петар, учесник у босанском рату, а после је сумњиви “нови бизнисмен”... Једино Александрова супруга, Марија, иначе архитекта, успева да оствари властите професионалне амбиције, али уз помоћ и подршку свога “спонзора”, новопеченога богаташа Радана, директора “Акропољ–инвеста”, који, иако у годинама, није сустао у љубавничким прохтевима... Распет је крвав: Петар убија оца, Радана и његовог телохранитеља, што саопштава своме послодавцу, ми-стериозном Мумину, са жељом да га овај пошаље што пре у Москву... Драма завршује Муминовим циничним речима:

“Овај град је пун болесника... Како с лудацима да препородим Србију?!”⁸

Драма *Црни Пејтар* није извођена на позоришној сцени, али је, нешто прерађена, под насловом *Пролеће у Лимасолу*, са успехом приказана на телевизији. Тим делом, Шеварлић је доказао да уме из прилично компликоване и аморфне савремености да одабере за-

7 Миладин Шеварлић: *Црни Пејтар*. – “Театрон“, лето 1998, бр. 103, стр. 156.

8 М. Шеварлић, *Црни пејтар*. – “Театрон“, лето 1998, бр. 103, стр. 155.

нимљиву тему и ефектно је драмски обради, а да не упадне у клопке бизарности. При том, не бежећи од суморне истине, успева да драматуршки спретно оствари комбинацију позоришног и онога што бисмо назвали телевизијским изразом, те постигне динамику савременога живљења, динамику којом доминира убрзани, каткад и паклено брзи темпо. Све то не на уштрб рељефно пројектованих ликова, који делују аутентично, као преузети из живота.

Делом *Црни Пејџар (Пролеће у Лимасолу)* Миладин Шеварлић се сврстава међу оне малобројне наше драматичаре, који су се прихватили да драмски представе ликове и догађаје из актуелног живота. Одавно је познато да то није лак и захвалан посао. Ако је у диптиху *Небеска војска – Повраћање Вука Алимџића*, па и у још неким драмама Шеварлић драмски убедљиво приказао удес србијанског грађанства загледајући се не само у појаве из савременог живота, већ и у прошлост у којој је тражио и неке корене савремености, у драми *Црни Пејџар* смело је, попут друштвенога хроничара, проговорио о савременим догађањима и тако се придружио оним нашим драматичарима, који су још од почетка XX века стварали т.зв. социјалну позоришну литературу, што је и пре, баш као и сада било и остало велика смелост. Због тога, исто као и због несумњиве драматуршке вештине испољене у *Црном Пејџару* Шеварлић заслужује похвале и признање. А и наше очекивање да се и убудуће неће либити обраде савремених тема на чије обиље није потребно посебно указивати.

Рашко В. ЈОВАНОВИЋ