
Радомир ПУТНИК

ПОГОВОР

Често се у јавности спомиње незавидан положај драмских писаца у Србији; када се то каже обично се имају на уму њихов социјални статус као и затвореност наших позоришта према делима савремених аутора – осим, разуме се, понеких.

Извесно је да позоришне управе, посебно оне у позориштима изван Београда и Новог Сада, не показују превелику наклоност према делима савремених српских драмских писаца. У позориштима у унутрашњости ретко ћете имати прилику да видите праизвођење дела савременог аутора; дешава се, додуше, и то, али толико ретко да се може констатовати да је реч о инцидентима. Због чега, дакле, постоји отпор позоришних управа према делима савремених српских писаца? Одговор је, разуме се, сложен, а једном делу одговора на постављено питање припада чињеница да су позоришне управе некомпетентне.

Ако прелистамо дневне новине за протекле две-три године – а новине су још увек ваљани извор информација, барем када је реч о позоришном животу – сабраћемо низ података који потврђују тезу о некомпетентности позоришних управа у позориштима Србије. Подсећамо се, реторике ради, на неколико скандалозних случајева које илуструју тезу о недостатку било каквог смисленог разлога за њихово чињење; у Зајечару, на пример, локална самоуправа укида позориште већином гласова одборника, па затим формира ново позориште у коме неће бити глумца који су захтевали да се им се исплате зарађена примања. Управа позоришта не супротставља се овој одлуци, јер управника поставља локална власт по на-

челу политичке подобности а не стручности, па је илузорно очекивати да ће подобан управник реаговати на одлуку политичког фактора. У Шапцу, локална власт скида име величанственог глумца Љубише Јовановића из имена позоришта због Јовановићеве “идеолошке ангажованости” у прошлости. Колико се зна, Љубиша Јовановић је био антифашиста и члан “Позоришта народног ослобођења” за време Другог светског рата. У Шапцу, како се види, антифашисти немају подршку локалне самоуправе. У Вршцу, на чело Народног позоришта *Сиперија* владајућа коалиција доводи на чело позоришта човека који је по занимању електричар. Дакако, та личност је активиста једне од странака које држе власт у томе граду. Могло би се и даље, без великог напора, налазити још примера некомпетентности, чиме би се доказао принцип да локалне власти немају свест о значају позоришта, односно да театар посматрају само као последњу оазу у којој је могућно обезбедити ухљебље за своје заслужне партијске активисте.

Ако све то имамо на уму, онда можемо закључити да статус драмског писца у Србији и није тако рђав да не би могао да постане још гори. Писац своје дело барем може да објави и тиме га учини доступним стручној јавности и читалачкој публици. У много горем статусу од драмског писца су глумци у ангажману; њихова уметничка али и животна судбина зависи од недоучених и неквалификованих, најчешће недобронамерних особа које су – вољом владајуће странке или коалиције – доведене на радно место коме нису дорасле. Глумац у таквом позоришту, како видимо, не ужива никакву заштиту од самовоље горопадне локалне самоуправе, а глумчева права на рад и достојанство живота никако не могу да заштите и одбране разједињени и уситњени синдикати. Најзад, највећи губитник је публика која је суочена с импровизованим репертоаром, представама које овлаш, за кратко време постави гостујући редитељ са подобним глумцима, чиме се, на дуге стазе, гледаоци одвраћају од свога позоришта. За позоришну уметност, може се закључити, од овакве уметничке и кадровске политике нема никакве користи, али зато има штете која је немерљива.

Лове, а уловљени. / С вечери, йуџо, / ко коме йлен? – вели песник (Момчило Настасијевић: *Речи у камену*, IX). Један други песник и драмски писац, Владимир В. Предић, као да је полазиште за своју поетску драму *Јесењи ловац* нашао у Настасијевићевим стиховима. Предићев интимистички позоришни комад бави се судбином човека и жене који су, како би Настасијевић рекао, ловци; они настоје да улове, ухвате и дефинишу смисао својих живота који протичу, како у драми видимо, у тананим зађевицама, разговорима који откривају њихове неспоразуме и очекивања, подједнако од других као и од себе. Стеван и Јелена су ловци који ће на крају бити уловљени у мрежу својих стрепњи, малих обмана и узајамних провера оданости. Али, иза тих наизглед безначајних и успутних разговора, налазе се предели суочавања са собом и смислом живота. Стеван, утонуо у меланхолију која се појачава под утицајем мора у јесен, безуспешно покушава да проникне у суштину сопственог постојања, да открије његов смисао и да у томе смислу изнађе разлоге било каквог чињења. Јелена, пак, као бранилац женског принципа, жели да измири легитимно право на самооствареност са оданошћу коју као супруга дугује своме човеку. Њихови животи, које пратимо у тренуцима када се атмосфера усамљености и удаљености појачава, када се згушњава осећај тескобе и када клице узајамне сумњичавости прерастају у процес самопонижавања и неговања извесне кривице којој није одвећ лако наћи упориште, доспевају у кризу из које нема излаза. Предић, пак, да би доспео до средишта њихових сукоба, не посеже за драматуршким средствима драстичних расправа ибзеновског типа, већ користи тананост поетских ситуација које, лишене спољашњих помагала, усредсређују пажњу читалаца драме на слику, на стање које је засићено и емоцијом, али и напетомшћу. Тако сведена, Предићева драма директно делује на емоционални, афективни свет читаоца, предочавајући му да је човекова интима загонетна и тајанствена и да је кобан сваки покушај да се она сведе на поједностављене животне принципе. Отуда се *Јесењи ловац* појављује као делотворна психолошка драма, као ретка појава у нашој савременој драмској књижевности.

Миодраг Ђукић драмом *Фараон и лав* шири 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 Хаџи 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 виолине и кућна помоћница, Данијела, заљубљена у Игора 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 Саши 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 понор сопствене сексуалности.

Код Миодрага Ђукића, међутим, иза наизглед једноставне повести о усуду једне породице, налазе се оне друге, једнако значајне теме с којима се овај писац бави у већем броју драма. Једна од њих је, рецимо, дихотомија између уметности и тривијалног живота која се појављује када се Игоровој опери (коју компонује), супротставља баналност зидарских примитивних ласцивних вицева, друга када се поетска понесеност љубавних осећаја Данијеле према Игору за пар минута преточи у њено проституисање за испитну оцену. Писац, другачије речено, горком иронијом и нескривеним цинизмом сведочи о кошмарном расулу у коме нестаје читава грађанска класа.

Миладин Шеварлић наставља да испитује прошлост Србије, уверен да је прошлост друго име за садашњост. Драма *Визанџијски амеџисџи* припада, дакле, корпусу Шеварлићевих историјских драма које су писане с намером да пруже другачију интерпретацију националних митологема; као и у пређашњим драмама које припадају овом тематско-мотивском опредељењу, и у *Визанџијском амеџисџи*у Миладин Шеварлић полази од епског наслеђа да би његовим деструирањем изградио – од исте грађе – другачију зграду.

Збивања на српском двору Ђурађа Бранковића дешавају се 1456. године. Време је, посматрано са становишта историографије, стрикно одређено, при чему се подразумева да су политичке прилике на Балкану као и статус Србије задати и да условљавају Бранковићеве владарске поступке. Али, писац у исти мах доказује архетипски статус Србије која је вазда у идентичном политичком окружењу и која се увек опредељује за ирационално а не за прагматично поступање. Тиме Шеварлић указује на трајно својство, па можда и на генетски кôд, народа који ће прво ратовати а онда се питати о смислу ратовања. Наш аутор, уз повест о земљи Србији која је увек

предмет интересовања земаља у окружењу и која се упиње да одржи сувереност по сваку цену, води и паралелну причу о борби за власт која се води у окриљу породице деспота Ђурађа Бранковића. Свака борба за власт је подмукла, огорчена и прљава, па је таква и ова у којој ће привремени добитник бити Лазар Бранковић кога - као недовољно спретног у интригама – ка победи води супруга Јелена. Треба ли посебно нагласити да се битка за престо води између чланова породице Бранковић, Ирине Кантакузин Бранковић, деспотове супруге и његових синова Лазара, Гргура и Стефана, и да је то борба у којој је свако сукобљен са сваким? Миладин Шеварлић темељно и исцрпно предочава сложеност ове битке, с нескривеном иронијом приказујући феудалне велможе као савремене дрипце који ће продати веру за вечеру. То је она друга страна медаље, она скривенија и мање присутна у митовима и њиховим тумачењима, која показује колика се и каква цена мора платити да би се најлукавији домогао трона.

Писана користећи искуства постмодернизма, где Лазар Бранковић представља наратора и ироничног коментатора који гради отклон према крволочним догађајима у којима ће, потом, својски учествовати, драма Миладина Шеварлића представља у оквирима ауторовог опуса једно од најзначајнијих дела, чиме заузима високо место у савременом националном драмском стваралаштву.

Било једном у Србији комедија Александра Ђаје, у првобитној верзији носила је наслов *Српски рулет*; ту верзију писац је прерадио и допунио. Уосталом, у напомени, Ђаја вели: (Комедија *Било једном у Србији*) “Дешава се у Србији, у Београду, с почетка 20 века. Лица и догађаји су измишљени, а свака сличност са стварним лицима и догађајима је намерна. Аутор прихвата одговорност за извесну дозу сатиричности и цинизма према стварним историјским догађајима на српском Двору тога доба – али он их користи у најбољој намери, као опомену будућим нараштајима да се тако нешто (у стварном или метафоричком смислу) у Србији више никада не догоди. Нажалост, од првобитне верзије комада, па до ове – догађало

се.” Писац Александар Ђаја, дакле, у комедиографско-сатирично сликање преврата који врше нижи официри, полази од знаног нам догађаја 1903. године, од “Мајског преврата”, да би нам показао како се зарад личних сујета и њима припадајућих анимозитета може срушити режим који је, додуше, рђав али који ће се заменити другим режимом који неће бити ништа бољи; ова списатељева теза почива на искуству које је имала земља Србија, када су завереници из 1903. практично представљали владајућу номенклатуру читав низ година. Али, Александра Ђају не занима историјска димензија у толикој мери да би написао историјску комедију или гротеску; писца интересује сâм механизам запоседања власти који је могућно применити у режимима који су обузети корупцијом а подложни самољубљу. Ђаја детаљно демистификује читав систем власти и принуде, показујући његову површност, неутемељеност и подложност корозији. Премда “лаком руком” исписује збир импровизација у поступању власти и не мање импровизације завереника, Александар Ђаја нас оштрим дијалогима упозорава да се ствари понављају, односно да нисмо кадри да довољно добро научимо лекције из новије националне историје. Пошто смо рђави ђаци, постајемо понављачи.

Комад Мухарема Дурића *Ђорава маца* припада жанру сатиричног драмског фељтона. Дурић, дакле, исписује повест о групи младих људи који немајући аутентичност ни у стварању (а желели би да буду ствараоци-уметници) ни у мишљењу, предузимају херостратску акцију – организовање фашистичке журке – не би ли скренули пажњу јавности на себе. Показује се, вели Дурић, да се у друштву скоројевића и неутемељених ауторитета може направити извесна медијска каријера не основу скандала, те да се таква каријера може уградити у културне и уметничке институције. Писац, како видимо, указује на корозивне тачке у организацији друштва које није заинтересовано – осим на нивоу декларација – да се позабави младим нараштајем, препуштајући га самом себи, незнању и свим облицима искушења. Ако друштвене институције не поседују свест о томе да су обавезне да усмере најмлађу по-

пулацију, због чега би онда млади требали да буду бољи од оних који предводе друштво? Дурић, разуме се, не пише социолошку студију о статусу младих људи, већ само констатује да су његови драмски јунаци искористили небригу друштва и на основу скандала изградили каријере. Какво је друштво – такве су и каријере. Да је социјално окружење боље, да промишља себе и своје обавезе, да има изграђене критеријуме, онда би и Дурићеве драмске личности – барем оне које организују фашистички бал – имале и друге склоности и другачије животне путеве. Површност којом се институције односе према младима преноси се и преносиће се, попут штафете, на све облике живота, да би печат свему дала комерцијална телевизија својим опскурним емисијама. Нажалост, сведоци смо да је овај модел друштвених односа постао преовлађујући у нашој јавности. Одсуство критеријума довело је до одсуства морала. А када нема морала, парафразирајмо Достојевског, све је допуштено. А када је све допуштено – мора се закључити – људска врста је трајно угрожена.